UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA

LAS COMEDIAS DE PAUL SCARRON:

Estudio estructural y comparativo con sus modelos.

Rafael Ruiz Alvarez.

-1987-

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA

LAS COMEDIAS DE PAUL SCARRON:

Estudio estructural y comparativo con sus modelos.

Vº Bº

Tesis Doctoral presentada por RAFAEL RUIZ ALVAREZ, dirigida por el Dr. D. JESUS CASCON MARCOS.

-1987-

Para AURORA

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi más profundo agradecimiento a D. Jesús Cascón Marcos, Catedrático de Literatura Francesa, por su ayuda inestimable y sus oportunos consejos para la realización de esta Tesis.

A los Departamentos de Francés, Latín, Lengua y Literatura españolas de la Universidad de León, por su orientación y colaboración prestadas en todo momento.

Asimismo a aquellas personas e instituciones que de un modo u otro han contribuido en la elaboración de este trabajo.

INTRODUCCICN

El trabajo que presentamos en las páginas que siguen a esta introducción tiene como objetivo primordial el estudio de las comedias de Paul Scarron y su relación con el teatro español.

La elección del corpus "comedias de Scarron" y la referencia a otros textos determinados revela nuestra intención de hacer un estudio comparativo entre el teatro español y el del dramaturgo francés. La limitación, por otra parte, al género de la comedia supone una voluntad de definir con toda claridad un tipo de estructuras a partir de cuya descripción elaboraremos nuestras conclusiones.

La referencia a las comedias de Paul Scarron y a sus modelos indica un periodo concreto dentro del panorama literario teatral del siglo XVII, marcado por la influencia de las letras hispanas en Francia..

Nuestro interés se centra en primer lugar en el estudio de la repercusión de la vida española, a un nivel general, y de la comedia, en particular, en los modos de vida franceses y en sus autores. Este tema será objeto de

estudio en el capítulo primero.

A continuación, trataremos de establecer de un modo riguroso y pormenorizado la relación de Paul Scarron con la vida literaria española, no sólo en lo que respecta a su producción dramática, sino también considerando la elaboración de otros textos dentro de su carrera como autor (novela, relatos, poesía), objetivo que constituirá el segundo capítulo.

Posteriormente, concentraremos nuestra atención en el análisis comparativo de las siete comedias completas de Scarron y de sus respectivos modelos (1).

Para este estudio comparativo hemos elegido una metodología de orientación estructuralista, que permita resaltar de un modo más objetivo todas aquellas estructuras comunes o diferentes entre cada texto francés y el original.

Dentro, pues, de este marco estructuralista basaremos nuestro sistema de descripción de cada comedia de Scarron y su correspondencia con la comedia española en tres niveles operativos, que, juntos, completan con toda amplitud y detalle el estudio particular de cada obra.

El primero de ellos, relativo al plano argumental, se basa en la descripción de uno y otro texto a través de sus unidades estructurales de contenido. Es decir,

emprenderemos la descripción del argumento de la comedia yendo desde su unidad mayor, la acción, y pasando por la intriga, hasta la unidad mínima, la situación (2).

La noción de "situación" la definiremos atendiendo a sus límites dentro de cada texto, límites que se establecen siempre que alguien entra o sale o cuando se produce un cambio de lugar en el decorado (3).

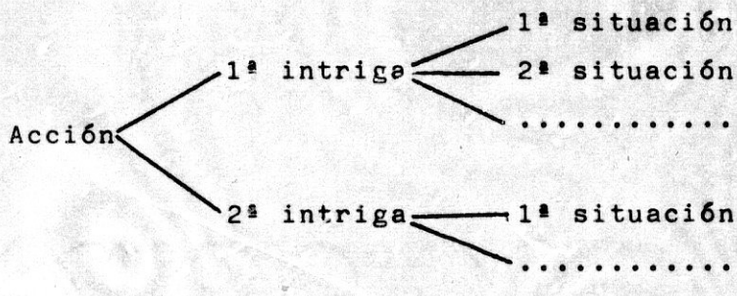
Por otra parte, la unidad mínima de la obra, la situación, debe presentar a su vez coherencia y ser indivisible. La primera situación será aquélla que abra la comedia y la última la que la concluya. JANSEN concede igual validez al análisis que toma como punto de partida la primera situación y al que utiliza la última. Al primer método lo llama "sucesión de situaciones" y al segundo "conjunto de situaciones".

Seguiremos para nuestro estudio el primero, ocupando la perspectiva del lector, que recibe el relato lineal de los acontecimientos o, lo que es igual, que sólo conoce una situación en el momento en que se produce y no antes.

Emplazados, pues, en esta óptica, la única relación que puede existir entre situaciones es la que va de una dada a la precedente, puesto que ignoramos lo que va a acontecer (4).

Otra posibilidad que ofrece este tipo de análisis

es el de las relaciones entre situaciones, que pueden ser de dos tipos: de dependencia y de independencia (5). Todas aquellas situaciones que mantienen entre sí una relación de dependencia constituyen una cadena que forma la intriga. Esta puede identificarse con la acción cuando sólo existe una en la obra, aunque lo más frecuente en las comedias de Scarron es que coexistan varias dentro de una misma acción:



A veces, como tendremos ocasión de comprobar, sucede que la obra se inicia con una intriga a la que podríamos llamar principal y, en un momento dado, el desarrollo de los acontecimientos provoca el nacimiento de otra más que corre paralela a ésta y que sólo se unirá a ella en un momento posterior, normalmente próximo al desenlace de la obra (6).

En ocasiones, pueden concurrir dos intrigas completamente independientes, siendo una la principal y la otra, secundaria, un elemento añadido por el autor para lograr un efecto concreto.

El segundo de los niveles, al que llamaremos actancial, estará encaminado hacia la descripción de la estructura actancial. Con esta elección evitamos de antemano el riesgo de plantear nuestro estudio desde un punto de vista psicologista, a la vez que no limitamos nuestro análisis a un esquema que sólo sea aplicable al teatro clásico (7).

A partir de la fusión de varios modelos actanciales elaboraremos unas reglas morfosintácticas que nos permitan desvelar el carácter de los actantes de la comedia y su función en la misma (8).

De este modo, tendremos ocasión de comprobar que existen varios tipos de actantes que operan a nivel individual y otros que lo hacen a nivel simbólico. Los primeros están encarnados en la comedia por actores individuales que frecuentemente se incluyen por sus características y sus pautas de comportamiento dentro de una categoría caracterológica concreta y a los cuales se les puede atribuir fácilmente una función. Mientras tanto, los actantes-símbolos pueden ser encarnados por uno o varios actores al mismo tiempo y su función en la comedia depende directamente de aquellos actores que los representen:

ACTANTES

	Carácter	Función
Nivel individual	Los jóvenes	Sujeto/Objeto
	La autoridad	Oponente
	Los criados	Adyuvante
	.....	
Nivel simbólico	El amor	Destinatario/Sujeto/ Objeto/Oponente...
	Lo cómico	"
	El honor	"
	.....	

ACTORES

Los jóvenes
- El joven galán
- El seductor
- La joven apasionada
- .....

Puede ocurrir en ocasiones que en una misma comedia concurran dos actores encarnando la misma tipología dentro de una categoría actancial. Por ejemplo, la joven apasionada puede estar representada por dos mujeres en la obra. Ambas son dos actores que deben ser incluidas en la categoría actancial de los jóvenes, siendo, sin embargo, dos

personajes dentro del mismo actor (9).

Al tercer nivel lo designaremos con el nombre de "tópica de la comedia". En él expondremos cuáles son los recursos derivados de las situaciones y del lenguaje que emplea Scarron en relación con su modelo que se corresponden con estructuras propias de la comedia de esta época.

En un primer apartado será cuestión de pasar revista a los procedimientos relacionados con el plano del contenido, entre otros:

-el comienzo de la comedia, en el que se pone de manifiesto el mecanismo del que disponen los autores para presentar a los actores y ponerlos en situación, de modo que hagan llegar la acción a los espectadores;

-Los ritmos previstos, situaciones que el espectador espera que se produzcan en un momento dado, como por ejemplo, amores mal compartidos que llevan a los actores a complicar la intriga;

-disfraces que provocan confusión y enredo y de los que los dramaturgos obtienen un elemento cómico válido para desarrollar en sus comedias.

En un segundo momento, analizaremos cuestiones relacionadas con el estilo de estas comedias:

-la utilización de la parodia por parte de Scarron para censurar, por ejemplo, el lenguaje galante, ridiculizándolo en boca de los criados;

-el lenguaje burlesco, en general, empleado también por los criados, conteniendo términos groseros, expresiones populares, refranes, etc.

-el contraste como un recurso cómico más, señalando la diferencia entre las palabras dichas, el tono y el modo en que son pronunciadas y las personas que las emplean (10).

Se trata, pues, de un inventario que recoja las estructuras (léxicas y de contenido) que Scarron ha tomado de la comedia española, que nos permita, posteriormente, establecer a través de su descripción un paralelismo entre el dramaturgo francés y sus modelos, válido para hallar las semejanzas y diferencias en el tratamiento de dichas estructuras.

Consideramos que aunar en la práctica estos tres niveles significa abordar desde una perspectiva objetiva y eficaz las comedias de Paul Scarron y de sus modelos para desvelar su aportación al teatro de su época.

1. LA COMEDIA ESPAÑOLA EN FRANCIA.

1.1. Vías de penetración y época.

Hasta llegar al momento en que estas dos palabras, "comedia" y "española", se fusionan para introducirse en Francia y provocar toda una moda literaria, debemos precisar que existe un periodo precedente en el que ambos términos poseen autonomía significativa en las letras francesas y en las mismas costumbres del país.

Efectivamente, ya había un género llamado comedia, que luchaba por asentarse a principios del siglo XVII en un teatro aún rudimentario y una influencia española que había alcanzado, por separado, distintas facetas de la vida francesa. La frase de PUIBUSQUE "suivons en France l'invasion de l'influence espagnole" (1843, 4), nos da cuenta de la importancia de este dato histórico.

Esto nos obliga a detenernos previamente en una breve exposición de lo que fue la comedia en Francia antes de sufrir la huella española y de la magnitud de la influencia hispana en otros terrenos distintos de los literarios.

1.1.1. Situación de la comedia en la primera mitad del siglo XVII.

El género de la comedia se halla prácticamente abandonado cuando se inicia el siglo. Han de pasar más de treinta años para que se advierta un despertar de la dramaturgia cómica. La explicación de esta ausencia de comedias podría encontrarse en factores de tipo socioeconómico y en la crisis de mentalidades que se produce simultáneamente.

Los franceses han vivido intensamente las guerras de religión a finales del siglo XVI; la miseria y la violencia han favorecido un gusto trágico entre el público que asiste a las representaciones teatrales, que está acostumbrado a contemplar el desarrollo de las pasiones más exaltadas, asesinatos, violaciones, venganzas... El barroco sólo ofrece como alternativa la posibilidad de una evasión localizable en la pastoral o en las peripecias novelescas de la tragicomedia ([11]).

La farsa, representada en el Hôtel de Bourgogne o en las ferias, constituye un reducto cómico aislado dentro de la literatura dramática y de las representaciones teatrales. Pero ésta, préstamo inequívoco de la "commedia" italiana, choca con el ideal de "honnêteté" que empieza a exigirse a toda obra literaria y más aún cuando es llevada a escena, por recurrir a lo más grotesco de la condición humana.

Resulta más fácil (o al menos desde el punto de vista del público que empieza a despreciar la farsa) advertir

elementos cómicos en otros géneros contemporáneos, como en la pastoral o en la tragicomedia (12). Es el caso de Les Bergeries de Racan (1620) o de Silvie de Mairet (1626), que incluyen pasajes familiares y cómicos alejados de la tradición de la comedia latina y de la italiana (13). A Racan y a Mairet, precisamente, se les atribuye el mérito de haber proporcionado a Corneille ese realismo familiar que preside sus comedias.

Se puede dar la fecha de 1629, en que Corneille publicó Mélite, como punto de partida de una comedia nueva, más activa, que pretende acercarse a la realidad familiar del momento y que lo logra gracias a la renuncia, por un lado, de los procedimientos de la farsa y, por otro, al abandono de los tonos de la tragicomedia y la pastoral. Es decir, la comedia se despoja de todo lo que le resulta superfluo y se limita a lo que le es propio: lo cómico. Como consecuencia, el lenguaje con que se expresan los personajes es el de la clase media, así como sus rangos. Hay a partir de este momento una mayor complicidad entre actores-espectáculo/público. Este ya no asiste exclusivamente para reír, provocado por las extravagantes situaciones de la farsa, sino que se integra en la obra y en sus personajes que les son cercanos.

Con el terreno propicio y ya dispuesto (un público de teatro creado y un resurgir de la comedia ávida de

temas y situaciones para llevarla a escena), la comedia importada de España no tuvo dificultades para introducirse en Francia, más aún cuando los franceses ya conocían con anterioridad el gusto y las costumbres de los españoles.

1.1.2. La influencia española.

Al hablar de influencia española hay que comprender que ésta no sólo se habría de limitar al teatro; éste no es más que un capítulo dentro de lo que supuso el fenómeno español.

La huella del mundo hispano se extiende, por lo tanto, a otros campos que no se hallan comprendidos en el de la literatura. Precisar por dónde entró es una tarea ardua y constituye una parcela reservada a los historiadores o a quienes se ocupan de hacer una crítica historicista. Así pues, haremos únicamente mención de las opiniones más compartidas sobre el tema para pasar a lo que realmente fundamenta nuestro estudio: las estructuras que la comedia española ha dejado en las obras de los dramaturgos franceses.

La opinión más generalizada en el siglo XIX es pensar que las vías de acceso de la vena española fueron tres: la corte, el hotel de Rambouillet y el teatro (14). Para los críticos de la época había dos personajes que

habrían contribuido grandemente a que esta influencia se produjera: uno de ellos sería Antonio Pérez y el otro Ana de Austria. En cuanto al primero, se le considera como el canalizador de esta importación, concediéndosele un extraño mérito a sus memorias en la captación del espíritu español por los franceses (15).

Por esa época también, Ana de Austria contrae matrimonio con Luis XIII y proporciona un considerable empuje a la entrada española en la sociedad francesa (16).

Sin embargo, parece que lo más justo sería inclinarse a creer que el valor que la corte pueda sugerir a esta influencia no habría de limitarse a estas dos figuras por muy importantes que ambas hayan sido, ni siquiera a los enlaces reales o a las guerras franco-españolas con sus tratados de paz, sino a dos pueblos que se han mantenido continuamente en contacto y en los que uno de ellos, España, había destacado como dominador.

Desde el punto de vista de las relaciones franco-españolas hay que señalar que los contactos se multiplican y se suceden a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Primero, es evidente, a través de las guerras, pero también gracias a las numerosas visitas que hacen los franceses a España y viceversa. Ya no es sólo la guerra la que propicia este intercambio, sino que interviene en ello la política, la religión, el comercio e incluso

el turismo (17). La presencia española se advierte en los gustos y modas de los franceses que permiten la entrada a una serie de productos hispanos, aceptan préstamos lingüísticos, comparten juegos de sociedad, amueblan sus viviendas al estilo español y conocen la comida de este país, se inician en su literatura y la toman por modelo (18).

1.1.3. La comedia española en Francia.

En este ambiente (un resurgir de la comedia como género dramático, por un lado, y una moda española perfectamente establecida a todos los niveles) es fácil comprender que pudiera desarrollarse un tipo de comedia importado de España.

En un principio la imitación del teatro español se produce de manera aislada y no afecta en exclusiva a la comedia; tal es el caso de la tragedia Le Cid (1637), de Corneille, que se basa en la obra de Guillén de Castro Las Mocedades del Cid (1636), o de Rotrou, con su obra La Bague de l'oubli (1629).

El siguiente paso que se aprecia consiste en la conversión de temas novelados en comedias. En este sentido, destacaremos obras como L'Amant libéral (1637) de Guérin

de Bouscal y otra idéntica de Georges Scudéry (1638), basadas ambas en una novela corta de Cervantes (19).

Solamente cuando el teatro se organiza como espectáculo y necesita de un amplio repertorio para garantizar su continuidad, aparecen los autores profesionales que dejan a un lado lo que fue el "poète à gages", para consolidarse en un bloque homogéneo a la búsqueda de una línea dramática coherente y segura. Son los hermanos Le Métel, Ouville y Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille y Philippe Quinault quienes lo componen y su temática reiterativa se inscribe dentro de la corriente española (20).

CIORANESCU (1983, 275) concede a Antoine Le Métel Ouville (1590-1656) el mérito principal de haber sido el introductor de la comedia española en Francia con verdadera intención cómica (21). Ouville ha sido quien ha aportado al teatro francés las estructuras del español, adaptándolas al ideal clásico y permitiendo que se respetaran las reglas (22).

Junto a él aparece Scarron (1610-1660), su primer gran rival, que sigue a Lope de Vega en su intención de agradar al público y que se inclina por lo cómico como valor exclusivo, llevándolo hasta lo burlesco y destacando como tipo de la comedia española al "gracioso" (23).

Boisrobert (1592-1662) se muestra interesado por la composición dramática, la versificación y el saber adaptar sus modelos al espíritu clásico de la época y descuida todo afán de originalidad. Ello explica que la mayor parte de su producción dramática deba su existencia a éxitos anteriores (24).

Thomas Corneille (1625-1709) y Philippe Quinault (1635-1688) cierran este broche de oro de lo que CIORANESCU (1983, 275) llama "l'heure espagnole du théâtre français".

El primero de ellos ha imitado el teatro español en la primera fase de su carrera dramática, es decir, entre 1649 y 1660. Su gran ambición consiste en llegar, como Scarron, a impactar en el público, pero sus pasos son más firmes en ese sentido, ya que sólo pone en escena obras que ya han alcanzado la fama (25).

El segundo debe su reconocimiento a sus inicios en el teatro español y sigue en gran medida al anterior, aunque sus aportaciones hispanas a la comedia francesa son de menor consideración (26).

Por último y, antes de pasar a analizar las estructuras del teatro español que figuran dentro de la comedia francesa de la época, conviene señalar que existen algunos autores más que han imitado fuentes españolas, aunque su trascendencia puede reducirse a muy poca cosa. Se trata de Brosse

que imita a Calderón en Peor está que estaba con su comedia Les innocents coupables (1645), o el autor anónimo de Le sage jaloux (1648), imitador de Tirso de Molina en El Celoso prudente, repetido después en L'amour combattu, también de autor desconocido.

Por otro lado, Dorimond en 1659 y Villiers en 1660 escriben por separado Le festin de pierre, basadas ambas en El burlador de Sevilla de Tirso de Molina y Lambert, en 1661, imita La banda y la flor de Calderón con su comedia Les soeurs jalouses (27).

1.2. Estructuras de la comedia española.

En este apartado nos proponemos identificar y analizar aquellas estructuras propias de la comedia española que conservaron los autores franceses al llevar a cabo sus adaptaciones de las mismas. Por ello, no se trata de hacer aquí un estudio sobre la originalidad de las producciones con respecto a sus modelos, sino al contrario, de establecer un paralelismo que permita sopesar la importancia de la huella española en el teatro francés de la época.

A continuación, pues, intentaremos definir las características de este tipo de comedia a través de las unidades estructurales que la componen y que son, anuestro modo de ver, las siguientes:

- Los temas.
- Las situaciones que se producen.
- Los tipos literarios.

1.2.1. Los temas.

Lo que caracteriza de un modo más inmediato a toda comedia española de esta época es el presentar, en la mayor parte de los casos, una disyuntiva equilibrada entre lo que se entiende por honor y por amor. Es tanto

como decir que de la pugna entre estos dos conceptos, que de forma inequívoca aparecen en las obras españolas, surge un tema preponderante: la frustración amorosa. Y es así, puesto que rara vez honor y amor aparecen conjuntados; antes bien, de su discordia de origen arranca la intriga de la comedia y la solución al conflicto sólo se halla al final de la misma, cuando ambos conceptos se hacen unir en criterios y desaparece la tensión.

La frustración amorosa es, pues, el tema más asiduo dentro de la comedia de origen español. Los autores franceses no sólo no han renunciado a tratarlo sino que lo han asumido, hasta tal punto que el paralelismo con sus modelos es total.

Ningún cambio en cuanto al tema. Las imitaciones son escrupulosamente fieles a los textos que les sirven como fuentes y reflejan invariablemente una intriga de amor contrariada, que termina felizmente.

Toda comedia, en general, se divide tradicionalmente en tres partes: la exposición, el nudo o desarrollo y el desenlace (28). El tema aparece esbozado en la primera, rodeado de sus principales circunstancias, del lugar y el momento en que se inicia la acción y del nombre, el carácter y los intereses de todos los actores principales. Es, pues, el instante en que aparecen los protagonistas de esta llamada frustración amorosa. Normalmente, dos

jóvenes se aman, pero existe entre ellos un obstáculo que les impide la materialización de su amor o la continuidad de sus relaciones. Este es, al menos, el motivo esencial que empuja al desarrollo de la acción y de su(s) intriga(s).

En la segunda parte de la comedia, el nudo, es frecuente observar cómo surgen intrigas paralelas o secundarias con respecto de la principal en las que se producen diversas situaciones que sólo se explican a partir del tema.

1.2.2. Las situaciones.

Una vez que se ha esbozado el tema de la comedia y presentado a los actores que lo protagonizan, es el momento de resolver el conflicto. Pero sucede a menudo que los amantes se ven incapaces de superar el obstáculo que los separa. Su incapacidad viene dada por un abanico de situaciones que ejercen un papel contrario a sus intenciones y que poseen carácter negativo.

A continuación resumiremos las situaciones más frecuentes, haciendo hincapié en la importancia del momento en que se producen; es decir, hablaremos de situaciones que emanan del obstáculo y de aquéllas otras que son propias a la resolución del conflicto y que aparecen al final de la obra, en el desenlace.

Entre las primeras cabe destacar las siguientes:

a) Dos jóvenes se aman y encuentran la oposición de un padre o hermano que pretenden otra unión para uno de ellos. Esta persona que encarna el obstáculo sorprende juntos a los amantes y provoca una serie de incidentes que terminan frecuentemente con la huida de ambos del hogar paterno. A continuación, el padre (o el hermano) que se siente ultrajado persigue a los amantes para satisfacer su honor (29).

b) Uno de los amantes sorprende a un tercero en la casa del otro y cree que éste le es infiel. Aquí el obstáculo, siempre disfrazado bajo el manto del honor, es producto de un malentendido (30).

c) Un caballero se enamora de una joven, pero la presencia inoportuna de un tercero, a menudo un fanfarrón o un impostor, supone un obstáculo para la felicidad de ambos (31).

Las situaciones que dependen del desenlace procuran normalmente restablecer el honor de quien ha sido ultrajado. Destacamos las de mayor interés y que responden a la resolución de las anteriores:

a) El joven amante decide casarse con la dama (más frecuente) que ha abandonado la casa paterna al ser sorprendida con su enamorado. De esta forma, el padre (o el hermano) ve satisfecho su honor y accede al matrimonio

como única solución viable (32).

b) La persona causante del error que ha llevado a pensar al joven o a la joven que su amante le era infiel deshace el entuerto y el orden queda restablecido (33).

c) El personaje que viene a incordiar con su presencia el amor entre los dos enamorados queda desacreditado. Los interesados en que triunfe el amor de la pareja tratan de ridiculizarlo y, para conseguirlo, la estrategia más común es la de hacerse pasar por otro y confundir al impostor, o la de fingir una enfermedad (34).

1.2.3. Los tipos literarios.

La fijación de una de las funciones específicas y un carácter determinado presentados de modo reiterativo en cada comedia ha posibilitado la creación de tipos literarios que el escritor francés ha recreado en sus obras. Cada miembro participante tiene una misión encomendada:

* Los jóvenes, la de amarse y luchar contra el obstáculo que los separa.

* Los padres y hermanos, salvaguardar su honor a toda costa.

* Los criados, colaborar con sus amos y ejecutar los planes de éstos.

* El gracioso, poner la nota cómica para restar patetismo a la acción.

Estos cuatro tipos son elementos actanciales fijos de la comedia española y la francesa se hace eco de ellos. Con pequeñas variaciones, matices sin gran relevancia, cada actante presenta un cuadro característico y sus divergencias dentro del mismo vienen exclusivamente condicionadas por razones de edad y/o sexo.

a) Los jóvenes.

Toda comedia posee al menos una pareja de jóvenes enamorados desde su inicio o con tendencia a estarlo a lo largo de ella. El es el galán, por su edad y sus intenciones, y se muestra caballeroso y cortés no sólo con las damas sino incluso con los enemigos de su sexo (35). Resultan muy enemoradizos y no necesitan ver a menudo a su dama para caer rendidos ante ella.

En cuanto a ellas, su virtud más notable es la de saber amar con todas sus consecuencias, aunque con ello se expongan a la cólera de un padre (o hermano) y a la falta de crédito de su amado (36). Son imaginativas y astutas, llevan a menudo la iniciativa en sus relaciones y ayudan a su galán para que encuentre fácilmente la forma de llegar hasta ellas.

b) Los padres y los hemanos.

Representan la autoridad del hogar y a veces se convierten en auténticos tiranos al decidir, sin consultar, el matrimonio de una hija o de una hermana. Su rigidez de principios choca frecuentemente con las intenciones de los jóvenes enamorados y suponen una contrariedad a sus amores. Son temerarios cuando se sienten ultrajados en su honor (37).

Sin embargo, sobre todo cuando es el padre, sucede que en ocasiones puede resultar gracioso por lo exagerado de su conducta (38).

En el caso de los hermanos, lo más habitual es que éstos, al ser jóvenes, tengan también una relación con otra dama, paralela a la de los protagonistas (39).

c) Los criados (40).

Tanto hombres como mujeres acompañan asiduamente a sus amos y les sirven de confidentes, aunque su misión consiste más en escuchar que en interpretar o comentar. En el caso de las sirvientes se observa una mayor intervención en la conversación con sus amas, llegando incluso a ser ellas quienes procuran las citas clandestinas de los enamorados (41). Ellos son más cautos y se muestran menos perspicaces y menos interesados (42).

d) El gracioso.

Resulta ser el actante-actor más relevante de la comedia española. Se puede definir como la antítesis del caballero: es cobarde y fanfarrón a la vez (43); impertinente con su amo, lo interrumpe con sus falsos consejos o con reproches audaces (44); se muestra atraído por las criadas, aunque desconfía al mismo tiempo de ellas (45).

Después de haber situado la época de influencia de la comedia española en Francia y de haber señalado sus características más definitorias y que mejor se acoplaron a la mentalidad de los dramaturgos franceses, haremos un balance crítico sobre la importancia que se le concedió a este tipo de comedia y a las adpataciones de la misma.

1.3. La crítica sobre la comedia española y sus adaptaciones.

Dentro de este epígrafe pretendemos incluir las opiniones más generalizadas acerca del mérito o desmérito que se le han otorgado a las comedias españolas y a sus adaptaciones. De ello se deduce la necesidad de distinguir entre un sector crítico que juzga los modelos y otro que hace lo mismo con sus reproducciones.

En relación con el primero, conviene señalar que la opinión más generalizada es la de tratar con severidad a los autores españoles y a sus producciones. Lo que se les suele reprochar con mayor frecuencia es el incumplimiento de las reglas, en especial cuando se habla de Lope de Vega (46), aunque más tarde y, por extensión, este juicio alcanzará a la comedia española en general.

Precisamente, como lo señala CIORANESCU (1983, 259), las mayores acusaciones que recibió Corneille por su obra Le Cid le vienen del hecho de no haber observado fielmente las reglas de la dramaturgia y haber imitado en su falta a los autores españoles.

A partir de este momento, El arte nuevo de hacer comedias de Lope se convierte en un manual de imperfecciones y, por lo tanto, proscrito para todo autor que se precie de tal. En ellos insisten la mayor parte de los críticos

del siglo XVII (47), que pretenden desacreditar todo lo concerniente a la comedia de origen español a través de una idea fija -la no observación de las reglas-, extendida a otras literaturas extranjeras e incluso a Ronsard y otros.

Sin embargo, y a pesar de que uno de los ataques más intencionados que recibe Lope y en general todos los españoles es el de preocuparse más por el público que por hacer obras de talento, es precisamente el espectador quien garantiza y asegura el éxito de este tipo de comedia que llegaba con más asiduidad a él y que no tardó en hacerse un lugar privilegiado, como hemos visto, dentro del panorama de las representaciones teatrales.

No obstante, los críticos de la época sólo veían con buenos ojos el desarrollo de tal comedia gracias a la intervención de los autrores franceses y a su propaganda y difusión. Ello explica que ningún dramaturgo francés sienta pudor en adaptar comedias de otra lengua y en decirlo, ya que se consideraba de mayor mérito su trabajo que el del mismo modelo y se le agradecía su capacidad para transformar una materia (la española) sin pulir en una obra francesa (48).

Se puede extraer una primera conclusión de que en el siglo XVII los comentarios se inclinan más hacia el lado de la crítica negativa respecto de la comedia española

y sus influencias, pero hay que admitir que poco a poco se le va concediendo cierto mérito y se le reconoce, al menos, su influencia cuantitativa (49).

Si abandonamos la comedia española en favor de la comedia "a la española", veremos que los comentarios acerca de la misma no difieren mucho de los de la anterior. Es decir, se la acusa de no respetar las reglas clásicas y de inconsistente al relacionarla con la de Molière. Al mismo tiempo, se le reprocha su despreocupación por el estudio de los caracteres humanos en favor de una pintura bufona o de la observación de individuos grotescos.

Para PUIBUSQUE (1843, 84-85), las obras dramáticas de esta época, sean tragedias o comedias, se parecen a las novelas cortas y deben a ello su fácil y efímero éxito. También señala como nota negativa, y cita para ello a Corneille, la complicación que presentan las intrigas propias de estas comedias.

Otros críticos, como MORILLOT, admiten el poder de atracción de la dramaturgia española y reconocen su influencia como moda, pero se quejan de que algunos (a los que juzga como poco favorables a la literatura francesa) hayan podido ver que el teatro francés ha nacido del español. Comprende que al acudir a obras ya acabadas se pierde en la adaptación parte de la originalidad de escribir, pero sitúa en lo más alto el valor de esta

imitación, que a su entender supera con creces a los modelos (50).

Sin embargo, no todos los juicios se encaminan en este sentido. GUICHEMERRE considera la comedia española de gran trascendencia al haber sido, según él, el germen renovador de la comedia de intriga. Los héroes de esta comedia llena de aventuras novelescas son más dinámicos y su comportamiento más verosímil que los de las precedentes. En cuanto a las intrigas y situaciones de que están compuestas, se hallan mejor construidas y la acción apunta hacia un mayor dramatismo. Aparte de esto, insiste GUICHEMERRE, son muy variados los recursos cómicos que presentan (51).

El sentimiento más unánime estriba en reconocer que la comedia española no se caracteriza por su habilidad en retratar caracteres, sino en contraponer situaciones y sacar de ellas (aunque éstas se hallen cerca del drama) cualquier posibilidad cómica que haga reír al espectador. En ello tampoco destacará ninguna imitación o adaptación, ya que continuaremos asistiendo a comedias en las que los personajes se han vuelto tipos fijos y las situaciones, algo variadas, pero conocidas a la vez. Se puede argumentar que la diferencia entre una comedia francesa y su original español se basa más en cuestiones de otro orden:

- Simplificación y concisión a la hora de exponer

las ideas y las situaciones adaptadas.

- Preocupación por guardar las unidades de lugar y de tiempo y especial atención a hacer que la acción se desarrolle con una mayor lógica.

- Supresión o reducción de los monólogos y otros elementos líricos tan frecuentes en las obras españolas y, por lo tanto, diálogo más vivo.

- Normalmente trasladan la escena de España a Francia (salvo Th.Corneille y Scarron) y los personajes se convierten en más burgueses, perdiendo la categoría de nobles con que gozan frecuentemente en el teatro español.

- Conversión de las tres jornadas españolas en cinco actos (52).

A pesar de estas diferencias, que sólo pretenden no chocar con las costumbres y el gusto franceses, el crítico tiende a menospreciar estas imitaciones y sólo les concede el mérito de haber ocupado la escena en Francia durante una época determinada.

La mayoría parece ver en Molière un auténtico salvador de la comedia como género cómico, ya que con él empiezan a definirse los caracteres y a conducirse con más habilidad y menos complicación en la intriga.

Para la comedia "a la española" sólo queda, pues, un ligero reconocimiento en cuanto a que pudo ser el vehículo que proporcionara a Molière la materia de sus

éxitos (53). A nadie le parece hoy osado pensar que no existe ninguna obra maestra como legado de esta moda, lo que no impide admitir su importancia en la época en que se produjo y hallar en las obras consideradas como las mejores del género su huella inequívoca.

2. SCARRON COMEDIOGRAFO E HISPANISTA.

2.1. Interés de Scarron por la literatura española.

Gran parte de la obra literaria de Paul Scarron está influenciada por las letras españolas, que, como hemos visto, estaban de moda en Francia desde los años cuarenta. La huella más representativa de dichas letras la hallamos impresa en sus obras dramáticas, si bien no son las únicas en las que puede apreciarse.

Su manifiesto interés por la materia hispana lo hace coincidir con Boisrobert y D'Ouville en su común explotación y, como consecuencia de esto, surge una fuerte polémica entre ellos al utilizar a veces las mismas fuentes (54).

El hecho de que Scarron haya concebido su teatro a partir de textos hispanos se debe, en nuestra opinión, a dos hechos trascendentales. El primero de ellos, la impalntación de la literatura española como corriente literaria en boga y el segundo, su afición por el teatro, demostrada a lo largo de toda su vida (55).

La fusión de estos dos aspectos, gusto de Scarron por el teatro y éxito de la dramaturgia española en Francia, ha hecho posible el nacimiento de Scarron como autor dramático.

La primera vez que Scarron acude a una fuente española tiene lugar en 1645, fecha en que se estrenó su Jodelet ou le maître valet. Posteriormente se produce el despegue de su carrera como dramaturgo, siguiendo siempre para su realización fuentes españolas.

2.2. Fuentes españolas de Scarron.

Como hemos dicho anteriormente, Scarron ha utilizado para la elaboración de la mayor parte de su producción dramática fuentes de origen hispano, así como para otras obras incluidas en distintos géneros (56).

Scarron debe al teatro español la existencia de las siguientes obras:

- Jodelet ou le maître valet; basada en la comedia de Rojas Donde hay agravios no hay celos y amo criado (57).

- Jodelet duelliste, creada a partir de tres modelos diferentes: No hay peor sordo que el que no quiere oír, de Tirso de Molina; La traición busca el castigo y No hay amigo para amigo, de Rojas (58).

- L'Héritier ridicule ou la dame intéressée, tomada de la comedia de Alonso del Castillo Solórzano El Mayorazgo

figura (59).

- Dom Japhet d'Arménie, inspirada en Solórzano también a través de su comedia El Marqués del Cigarral (60).

- L'Ecolier de Salamanque ou les généreux ennemis, inspirada en la obra de Rojas Zorrilla Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca (61).

- Le gardien de soi-même, basada en la comedia de Calderón El Alcaide de sí mismo (62).

- Le Marquis ridicule ou la Comtesse faite à la hâte, compuesta a partir de la comedia de Coello titulada Peor es hurgallo (63).

- La Fausse apparence, última comedia de origen español que toma como modelo la de Calderón No siempre lo peor es cierto (64).

Los demás títulos correspondientes a su producción dramática no están inspirados en fuentes españolas o, al menos, éstas no han sido aún reconocidas (65).

Scarron, como decíamos antes, no ha limitado el recurso a las letras hispanas para la elaboración de su teatro. Así pues, existen otras dos manifestaciones literarias -la novela y la novela corta- que reflejan la utilización de esta misma materia. Una y otra se dan

cita dentro de un mismo texto: Le Roman comique.

Scarron ha tomado la idea que le ofrecía la obra de Agustín Rojas de Villandrado, titulada El viaje entretenido (1603), para la confección de su novela, pero la imitación no sobrepasa en cantidad, a decir de los críticos, mucho más allá del punto de partida común (66).

No puede decirse lo mismo de las novelas cortas insertadas en Le Roman comique (67). Scarron las ha intercalado dentro de su novela rompiendo o perjudicando sensiblemente la unidad del texto, según la opinión de algunos estudiosos del tema (68).

El origen de estos relatos es español y Scarron se ha limitado en la mayoría de las ocasiones a traducir sus fuentes con gran fidelidad:

- Histoire de l'amante invisible: se trata prácticamente de una traducción de Los efectos que haze amor, de Castillo Solórzano, publicada en Barcelona en 1 10 dentro de Los Alivios de Casandra. Es la primera de ellas y aparece incluida en la primera parte del Roman comique (1651).

- A trompeur trompeur et demi: corresponde a la segunda novela corta de Los Alivios de Cassandra, A un engaño otro mayor. También aparece en la primera parte del Roman comique.

- Les deux frères rivaux: insertada en la segun[illegible]

parte de su novela, parece ser la traducción más libre del relato de Solórzano titulado La confusión de una noche, también publicado dentro de Los Alivios de Cassandra.

- Le juge de sa propre cause: es la cuarta y última de las que se encuentran en Le Roman comique. Se trata de una traducción de María de Zayas y Sotomayor, que había publicado en Barcelona en 1638, El Juez de su causa, en una colección de Novelas amorosas y ejemplares.

Con posterioridad a estas publicaciones, continuó explotando las novelas españolas y en 1655 comenzó a editar su colección de Nouvelles tragi-comiques (69). También publicó aparte la primera de estas novelas cortas, titulada La Précaution inutile (70), basada en El Prevenido engañado de María de Zayas.

Más tarde publicó Les Hypocrites a partir del relato de Salas Barbadillo La Ingeniosa Elena (71).

Todavía volvió a imitar en dos casos más a María de Zayas: L'Adultère innocent (Al fin se paga todo) y Le Châtiment de l'avarice (El Castigo de la miseria).

El relato que sigue a esta última producción y que se encuentra dentro de su producción de Nouvelles se titula Plus d'effets que de paroles (72).

Como puede apreciarse, Scarron debe una buena parte de su obra literaria a las letras españolas.

Como quiera que nuestro objetivo está delimitado al ámbito de la comedia de origen español, vamos a orientar las siguientes páginas hacia este "corpus", tratando de averiguar cuál ha sido el tratamiento general que el autor ha imprimido a sus comedias con respecto a sus modelos, el éxito de las mismas y la postura de la crítica al respecto, como preámbulo necesario a nuestro tercer capítulo, en el que entraremos de lleno en el análisis comparativo de cada una de sus comedias y los originales respectivos de los que se haya servido.

2.3. Scarron frente a sus modelos españoles (73).

Entre las comedias de Scarron y las fuentes consultadas para su elaboración se establece una relación de hipertextualidad, en la que la obra del autor francés sería el hipertexto (texto derivado de otro anterior -el español- llamado hipotexto) (74).

La práctica de esta relación transtextual lleva a Scarron a conservar, por un lado, aspectos inherentes a los textos españoles y a presentar, por otro, diferencias

en su tratamiento.

Así, por ejemplo, observamos que sigue las indicaciones al género que acompañan al título de las obras (architexto). Por ejemplo:

> Jodelet duelliste, comédie, par Scarron / Comedia Famosa No hay amigo para amigo de D. Francisco de Rojas.

También es frecuente el empleo de subtítulos, como ocurre en los autores españoles. Empleo que se ve más materializado en las obras de Scarron:

> Jodelet ou le maître valet / Donde hay agravios no hay celos y amo criado.
>
> L'Héritier ridicule ou la dame intéressée / El Mayorazgo figura.

Sin embargo, suele incluir en sus comedias alusiones a otros textos (tanto de origen español como francés mismo) y a sus protagonistas, a diferencia, en la mayor parte de los casos, de sus modelos (intertexto) (75):

"Quant est de moi j'estime Amadis grandement" (Jodelet ou le maître valet, II, 3ª, p.333);

"Ces vers sont de Mairet, je les sais bien par coeur" (Ibid., p.334);

"Je veux bien recevoir ce second dom Quichot" (Dom Japhet d´Arménie, III, 2ª, p.428).

Scarron practica igualmente los géneros derivados de las relaciones hipertextuales, entiéndase la "parodia" y el "travestis burlesco" (76). En concreto, en lo relativo a sus comedias, usa frecuentemente el primero (77). Los criados, sobre todo, toman un texto noble por referencia (por ejemplo de Corneille) para aplicarlo a un asunto vulgar: el elogio del ajo de Jodelet:

"Soyez nettes, mes dents, l´honneur vous le commande,
Perdre les dents est tout le mal que j´appréhende". (Jodelet ou le maître valet, IV, 2ª, p.368).

Asimismo, recurre a la "imitación" (78) como explotación cómica dentro de sus comedias. En todas ellas apreciamos la presencia de términos tomados del español, como los nombres propios (D. Liègue, D. Pédro, D. Juan...); arcaísmos (céans...) y latinismos (in pluribus, nescio vos...), entre otros.

2.4. Fortuna de las comedias de Scarron (79).

En este apartado, desglosado en dos puntos, vamos a tratar de poner de relieve el conjunto de aquellos

testimonios que puedan contribuir al estudio de las comedias de Scarron a través del éxito que éstas obtuvieron (ediciones y representaciones) y de sus influencias nacionales e internacionales desde su aparición.

2.4.1. El éxito de sus comedias.

Si tenemos en consideración que toda obra teatral es concebida para ser representada más que para ser leída, habrá que medir el éxito de la misma en relación con estos dos factores distintos, pero complementarios.

Así pues, empezaremos situándonos desde el punto de vista del público (representaciones) y después del lector (publicaciones), iniciando nuestro recorrido en el momento de la primera representación de cada comedia.

a) Representaciones.

No hay muchos testimonios acerca de las primeras representaciones de las comedias de Scarron, en especial en lo que concierne a Jodelet ou le maître valet (80). Sí puede hablarse, sin embargo, del éxito de las mismas. El hecho de que escribiera una segunda obra con el nombre de "Jodelet" es un claro indicio de la suerte favorable que corrió la primera.

Sólo a partir de la fecha en que aparece Le Registre de la Grange podemos comprobar que Jodelet ou le maître valet fue representada treinta y cuatro veces entre 1659 y 1685. También se sabe (81) que formó parte del repertorio del Hôtel de Bourgogne, junto con Dom Japhet d'Arménie, y que se representó en La Comédie Française entre 1680 y 1700 un total de cincuenta y nueve veces (82).

L'Héritier ridicule gozó de gran prestigio, aunque no tanto ya como sus primeras comedias (83). Entre 1659 y 1666 se representó veinticuatro veces y de 1678 hasta 1684, año en que se fundó La Comédie Française, se conocen diecinueve puestas en escena de esta comedia.

Las dos últimas representaciones están fechadas en 1706. El Registre de La Grange señala cuarenta y cuatro ocasiones en que se llevó a los escenarios entre 1659 y 1685, lo que corrobora los datos anteriores.

Dom Japhet d'Arménie es otra de las comedias de mayor audiencia que posee Scarron (84). La Comédie Française, que la acogió entre 1680 y 1700, la vio representar en cuarenta y dos ocasiones. El Registre señala que su puesta en escena desde 1659 hasta 1685 alcanzó el número de cincuenta y tres.

También el siglo XVIII la mantiene entre las primeras,

siguiendo los gustos del público que asistía a verla en el transcurso de fiestas y celebraciones.

Incluso en el siglo XIX existen testimonios (85).

Le Gardien de soi-même fue, al parecer, el primer fracaso de Scarron como comediógrafo. Quizá la adaptación de Thomas Corneille, Le Geôlier de soi-même, basada en el mismo modelo, le restara éxito. En cualquier caso, no se conocen datos de sus posibles representaciones.

En cuanto al Marquis ridicule, si no constituyó otro fracaso, tampoco se puede afirmar que fuera un éxito.

Se representó en el Théâtre du Marais, como la anterior, hasta 1663 (86).

La Fausse apparence, su última comedia, no fue representada.

b) Publicaciones.

Las comedias de Paul Scarron aparecen publicadas tanto individual como colectivamente. Por separado,

según los datos que aporta KRAMER (1976, 189 y ss.), conocemos las siguientes ediciones:

- Jodelet ou le maître valet: quince impresiones en el siglo XVII, dos en el XVIII y una en el XIX.

- Jodelet duelliste: dieciséis en el siglo XVII.

- L'Héritier ridicule: nueve ediciones en el siglo XVII y una en nuestro siglo, de 1983, que añadimos nosotros.

- Dom Japhet d'Arménie: once veces en el siglo XVII, tres en el XVIII, dos en el XIX y una en el XX, en 1967.

- Le Gardien de soi-même: dos publicaciones en el siglo XVII.

- Le Marquis ridicule: cinco ediciones en el siglo XVII.

- La Fausse apparence: tres en el siglo XVII.

En cuanto a las colecciones y a las obras completas, hay que remontar a 1775 para encontrar por primera y única vez una auténtica compilación de la totalidad de sus obras; en las siguientes no se encuentra Le Gardie de soi-même, que no ha vuelto a ser publicada ni conjunta ni aisladamente a partir de esta fecha (87).

Después de esta edición hay otra, ya incompleta (a pesar de su título), que citamos por ser de las más conocidas: Scarron. Théâtre Complet, de 1789, publicada por FOURNIER (88).

La más reciente que poseemos es la de 1970, aparecida en Suiza, en Slatkine Reprints (89).

Como conclusión a este apartado relativo al éxito de las comedias de P. Scarron (representaciones y publicaciones) podemos señalar que Jodelet maître y D. Japhet son sus dos obras mejor consideradas, ya que han conocido los escenarios hasta mediados del siglo XIX y han sido publicadas (en el caso de D. Japhet -también de L'Héritier-) incluso en el siglo XX (90).

2.4.2. Influencia de sus comedias.

Para empezar vamos a ceñirnos a la importancia que tuvieron las comedias de Scarron dentro de Francia para tratar más tarde de su recepción en las literaturas extranjeras.

Así pues, comenzaremos diciendo que desde las publicaciones de Jodelet maître y Jodelet duelliste, sus primeras

obras, se producen unas influencias directas suscitadas por el éxito del prototipo del criado "gracioso" llamado "Jodelet" (91), que se encuentran por ejemplo en Le Déniaisé (1647) de Gillet de la Tessonnerie y en la también obra suya Le Campagnard (1657); La Comédie sans comédie (1655) de Quinault; Les Précieuses ridicules (1658) de Molière.

Algunas obras recogen incluso el mismo nombre de "Jodelet" en sus títulos: Jodelet astrologue (1646) de D'Ouville; Jodelet prince (1655) de Thomas Corneille; La feinte mort de Jodelet (1659) de Brécourt.

Son varios los autores que manifiestan la influencia más o menos directa de Scarron. Entre ellos, cabe destacar a Molière (92). Dichos autores imitan en sus comedias aspectos propios del Jodelet de las obras de Scarron, como su afición desmesurada por la comida y la bebida, su audacia y fanfarronería, su charlatanería y manía de aconsejar a su amo y su lenguaje, en general (93).

Otros adpatan situaciones explotadas por Scarron en sus comedias, como por ejemplo el combate imaginario de Jodelet contra Alphonse en Jodelet duelliste o las estancias pronunciadas por el criado en Jodelet maître, la fingida sordera de Lucie en Jodelet duelliste, así como el cambio de papeles entre el amo y el criado (94).

L'Héritier ridicule también influyó en la literatura de su época. Los coetáneos de Scarron continuaron utilizando el procedimiento cómico derivados de los cambios de personalidad y de las damas afectadas como Hélène en L'Héritier (95).

Asimismo, la estrategia de D. Diègue para descubrir la codicia de su enamorada es objeto de imitación y el recuerdo a la crítica de Paquette contra las damas que se arreglan en demasía y que resultan ridículas (96).

Le Gardien de soi-même, que trae a colación nuevamente el tema de los papeles cambiados (en este caso un labrador convertido en príncipe) suscita otra obra de Thomas Corneille con un título muy parecido, Le Geôlier de soi-même, y de la misma fuente.

Por último, conviene señalar las posibles influencias de D. Japhet, de modo especial a través del lenguaje: el empleo abundante de latinismos, galimatías, palabras vulgares y utilización de términos exóticos (97).

En lo que respecta al extranjero, conocemos a través de las informaciones de KRAMER (1976, 191 y ss.) una edición de sus obras completas aparecida en el año 1700

en Londres con el título de The Whole Comical Works of Monsr. Scarron, recogida por MAGNE (1923, 436).

No se tiene noticia, sin embargo, acerca de las posibles representaciones de las obras de Scarron en Inglaterra. Se sabe que Jodelet maître inspiró en 1668 a Davenant, que escribió en prosa su obra titulada The Man's the Master.

En Holanda existe el conocimiento de Scarron y de sus comedias a través de las traducciones que se han hecho de las mismas (98). Algunas de ellas han sido además editadas.

Finalmente, hay que reseñar que en lo relativo a un tema muy concreto, como el del papel desempeñado por los criados en las comedias de Scarron, se puede apreciar una influencia (PHELPS, 1951, 22 y 99; Cf. KRAMER, 1976, 205) en las comedias inglesas de la Restauración (99).

Ciñéndonos, pues, a la influencia de las comedias de Scarron más allá de las fronteras francesas, podemos concluir que los países afectados son Inglaterra y Holanda, y las obras que mayor huella dejaron Jodelet maître y Dom Japhet, como ocurriera también en su país de origen, contribuyendo de este modo a potenciar la fama del autor y su repercusión entre sus contemporáneos y autores poste-

riores, tanto en Francia como en el extranjero.

2.5. La crítica ante las comedias de Scarron.

Las comedias de P. Scarron han sido enjuiciadas de modo distinto en función de la época en que han sido consideradas y del punto de vista con que se las ha observado. Dentro del siglo XVII, la opinión más generalizada aparece filtrada por la visión de los clasicistas, que, como tales, rechazan el teatro de Scarron por no ajustarse a sus ideales.

Escandalizados por los vocablos empleados en sus comedias, tachan a Scarron de obsceno y de jugar con la lengua en lugar de servirse de ella, como reza en su postulado (100). A pesar de que él siempre trató de observar la regla de las tres unidades, hay que admitir que no lo logró la mayor parte de las ocasiones y esto desagradó a los clasicistas.

Algunos críticos, situados desde una óptica más imparcial y atendiendo preferentemente a los gustos del público, se manifiestan, si no favorablemente del todo, dispuestos a resaltar sus habilidades. Así, por ejemplo, destacan la "alegría" transmitida en sus comedias y su afinidad

como carácter para convertirse en autor de comedias (101).

Scarron conquistó al público de su época y creó una corriente crítica en su favor, contraria a la propulsada por los clasicistas. Este dato se transforma desde la mirada de muchos en un hecho tan importante como para admitir que fue el verdadero maestro de Molière y de la comedia de su época (102).

La discrepancia entre el público y los críticos de oficio prosigue en el siglo XVIII. Casi todos lo consideran un dramaturgo de poca calidad, con excepción de los hermanos PARFAICT, que se encuentran más cerca de la postura adoptada por el público. Los aspectos más criticados guardan relación con su falta de originalidad, sus bufonadas grotescas y su mal gusto, en general (103).

El siglo XIX asiste, una vez más, a la controversia existente en torno a las obras de Scarron. Los críticos de esta época se decantan en favor o en contra según militen entre los románticos o los clasicistas, respectivamente.

Los autores y críticos que defienden los planteamientos clasicistas censuran a Scarron y a sus modelos su falta de interés y la escasa calidad que demuestran como comediógrafos (104). Los más tolerantes, pertenecientes a la

escuela romántica, valoran su talento cómico y su dominio del lenguaje (105).

Existen también otros juicios que se salen de estas dos corrientes (clasicista y romántica), pero que mantienen esta tensión crítica controvertida y opuesta sobre sus obras (106).

El siglo XX, en general, se muestra más condescendiente con el autor. Se elogia su facilidad para producir efectos cómicos, la agilidad de su diálogo, la agudeza en el tratamiento de la parodia, aunque no faltan, naturalmente, las críticas adversas de quienes continúan pensando en su pobreza como dramaturgo (107).

Así pues, parece que siguiendo este balance crítico a través de todos los tiempos sobre las comedias de scarron, podemos concluir que existen dos opiniones generales. La primera se muestra reacia a reconocer mérito alguno al dramaturgo y considera su producción cómica algo irrelevante y grotesco. La otra estima su talento cómico y le atribuye una importancia considerable al situarlo entre los maestros de las comedias de su tiempo, admitiendo su influencia en autores de la talla y el prestigio de Molière.

3. ANALISIS COMPARATIVO-ESTRUCTURAL

DE LAS COMEDIAS DE P. SCARRON

Y SUS MODELOS.

3.1. JODELET OU LE MAITRE VALET.

La primera de las comedias de Scarron con la que iniciamos esta parte de nuestro estudio corresponde, siguiendo el orden cronológico en que se publicaron, a la que lleva por título Jodelet où le maître valet, que está inspirada en Donde hay agravios no hay celos y Amo criado, de Francisco de Rojas Zorrilla (108).

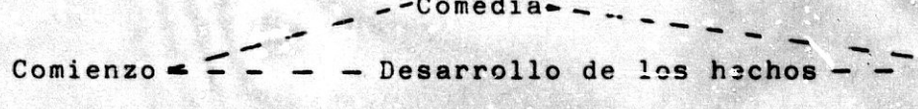
3.1.a. NIVEL ARGUMENTAL. (109).

1. La acción.

La primera característica que se observa en la comedia de Scarron y en la de su modelo es una gran similitud en el trazado de la acción (110). En ambos casos se puede afirmar que la acción o el móvil que la origina se produce antes de su representación de cara al público. Cuando se inicia la comedia ya han tenido lugar los hechos que la impulsan. Estos hechos no son ocultados del todo, ya que los mismos actores se van a encargar de referírnoslos a través de sus intervenciones, hasta que el espectador o el lector se incorporan al tiempo real de la historia. Podemos hablar de un juego en el que se combinan espacios temporales del pasado con el presente, como modo de transmisión del hilo argumental.

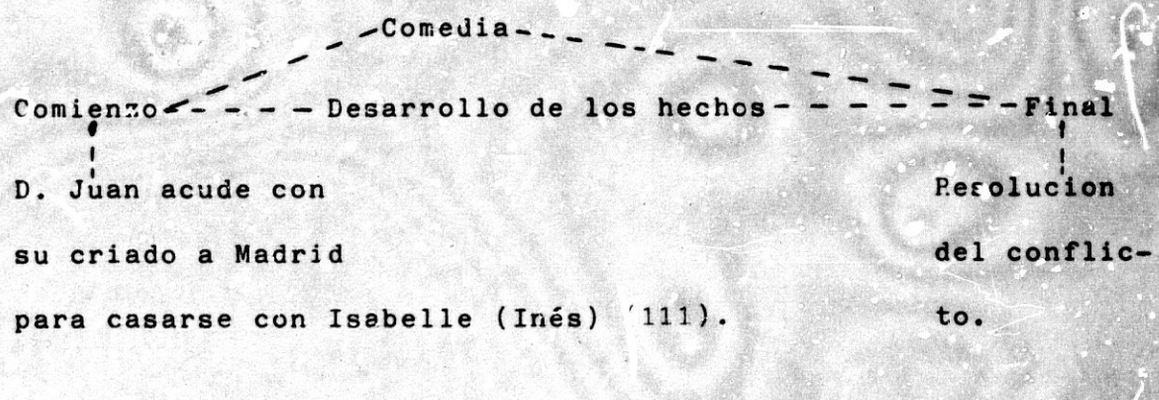
Si la comedia se atuviera a la estricta representación

de su tiempo de realización tendríamos un relato lineal:

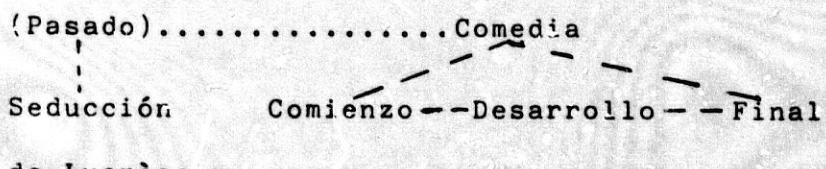


Pero dado que los hechos que la han producido tienen como punto de partida un momento precedente a este inicio y para no romper la unidad de tiempo, exigida por las reglas clásicas, el autor se ve obligado, sirviéndose de sus actores, a hacer uso del pasado, a través del recuerdo de éstos y de los diálogos de unos y otros.

Trasladando estas cuestiones de orden teórico a la práctica de nuestra comedia y su modelo tendremos:



Un incidente ocurrido con anterioridad a la llegada de d. Juan a Madrid complica enormemente la acción y el desarrollo de sus intrigas: Lucrèce, su hermana, ha huido de la casa paterna, donde ha sido seducida por un caballero que ha dado muerte a otro de los hermanos y se ha dado a la fuga.



El relato de la acción al completo quedaría de este modo:

"D. Louis llega a Burgos y seduce a Lucrèce en el transcurso de una fiesta. Se ven en la casa de la joven y son interrumpidos por uno de sus hermanos, amigo íntimo de d. Louis y quien lo había traído a Burgos. En la obscuridad no se reconocen y se baten. D. Louis da muerte al hermano de Lucrèce y huye del lugar como homicida y perjuro por abandonar a la dama" (112).

(A partir de aquí se inicia la acción representada).

"D. Juan, hermano de Lucrèce, llega a Madrid para casarse con Isabelle y advierte a un caballero que desciende del balcón de su novia. Los celos lo hacen concebir una idea extravagante: hacer pasar a su criado por él y convertirse él en criado para averiguar las relaciones de este caballero con su dama. Al enredo que este disfraz ocasiona hay que unir la presencia de d. Louis y de Lucrèce en el mismo sitio: él porque era el caballero que había saltado del balcón y ella porque viene a pedir auxilio a d. Fernard, padre de Isabelle. El desenlace de la comedia resuelve el conflicto y pone término a la acción".

2. La intriga.

Sobre este punto parece que no hay una opinión unánime. Algunos críticos, como MORILLOT, hablan de una sola intriga y se limitan a hacer un breve paralelismo con la de su modelo español (113). Otros, como es el caso de KRAMER, hablan de dos, sin que con ello se perjudique la unidad de acción (114).

Nuestra opinión va más en este sentido, reconociendo una doble intriga o una intriga mixta, compuesta por dos episodios, de igual trascendencia, que se ven íntimamente relacionados por poseer un núcleo común. En principio podríamos decir, pues, que existen dos intrigas:

1ª Relación Lucrèce/D. Louis y su continuación.

2ª Relación d. Juan/Isabelle y su continuación.

El nexo que uniría a ambas estaría encarnado en la persona de d. Louis, actor que participa en las dos y que protagoniza los graves incidentes que originan todos los hechos.

En la primera, su identidad parece más visible y su localización en el tiempo se refiere al pasado; en la segunda, aparece oculto y se inicia con el nacimiento de la comedia. A partir de este momento, las dos intrigas se interrelacionan hasta el punto de convertirse en una sola:

Nacimiento 1ª intriga Nacimiento 2ª intriga

x.....x————————————x

Hechos anteriores al inicio de la comedia.

Inicio de la comedia y punto de intersección de las dos intrigas.

Acción de la comedia.

Desenlace

3. Análisis de las situaciones. (115).

PRIMER SEGMENTO

- Primera situación: (Rojas, Jornada 1ª; Scarron, I,1ª)

"D. Juan llega a Madrid con su criado en busca de su prometida Isabelle. Jodelet se queja del mal viaje que han hecho, de la prisa de su amo y de lo intempestivo de la hora. Discuten. D. Juan se justifica en favor del amor que siente por su dama, pero el criado le reprocha su poco juicio, ya que sólo la ha visto a través de un retrato. El caballero espera haber causado en ella el mismo efecto, pues también envió el suyo. Jodelet, en medio de una gran confusión y mucha palabrería, le confiesa su error de haber enviado uno de él en su lugar. D. Juan se enfada. Finalmente deciden buscar el domicilio del padre de la joven".

- Segunda situación: (Scarron, I,2ª)

"Encuentran a Etienne a la puerta de una casa y le preguntan si vive allí d. Fernand. Etienne responde afirmativamente, pero se arrepiente porque pone en peligro a su amo, que ha entrado a escondidas

en dicha vivienda, buscando el amor de una dama. Para alejar a los dos intrusos argumenta que ya es tarde y que el dueño de la casa está enfermo. Como sus palabras no tienen éxito porque Jodelet pretende hacerse pasar por extranjero junto con su amo, fingiendo no conocer esas costumbres, Etienne los provoca y huye con el deseo de que lo persigan. Pero ellos, aunque molestos, deciden cumplir antes con el cometido que los ha llevado hasta allí".

- Tercera situación: (Scarron, I,3ª)

"D. Louis baja por el balcón llamando a su criado. Jodelet y D. Juan pretenden detenerlo y averiguar el motivo de su visita. D. Louis duda por un momento entre quedarse por honor o marcharse para no comprometer a la dama. Opta por esta última solución. D. Juan, sin embargo, cree haberlo atrapado, pero en realidad a quien amenaza es a Jodelet. Deshecho el error y, viendo que D. Louis se ha fugado, nacen en D. Juan unas sospechas y quiere averiguar si su dama es fiel. Propone a Jodelet un cambio de papeles y para convencerlo le enumera las ventajas que obtendrá haciéndose pasar por su señor".

SEGUNDO SEGMENTO

- Primera situación: (Scarron, II,1ª)

"Isabelle y Béatrix aparecen en escena discutiendo. La dueña quiere despedir a su criada por haber dejado entrar a D. Louis en su casa a escondidas. Béatrix aduce malas razones y trata de ocultar su responsabilidad. A continuación, le advierte de la llegada de su prometido D. Juan, lo que provoca aún más cólera en Isabelle".

- Segunda situación: (Scarron, II,2ª)

"D. Fernand encuentra a Béatrix llorosa por haber sido despedida y, cuando él le pregunta la causa atribuyéndolo a una de las frecuentes disputas con su hija por razones de poco peso, ella le responde que ha sido por alabar a D. Juan porque así lo merece y porque él, su padre, lo desea".

- Tercera situación:

"D. Fernand trata de convencer a su hija de que ha elegido para ella un buen partido. Pero ella, haciendo alusión al retrato que ha recibido, se mofa, lo que permite que ambos rían. No obstante, el padre le advierte que el valor y el mérito no se hallan únicamente en los rasgos corporales y le asegura estar dispuesto a cambiar de parecer si D. Juan se comporta tan malamente como ha sido retratado. Una dama tapada lo interrumpe y pide a D. Fernand que la escuche a solas".

- Cuarta situación: (Scarron, II,3ª)

"La dama que aparece es Lucrèce d´Alvarade, que solicita de d= Fernand protección y le expone en un párrafo extenso los motivos: la muerte de su padre y de su hermano por haberse entregado ella a un caballero que la engañó y que vive en Madrid".

- Quinta situación: (Scarron, II,4ª)

"Irrumpe Béatrix para anunciar la visita de D. Louis. D. Fernand encomienda Lucrèce a Béatrix y se queda reflexionando sobre la conveniencia de buscar al amante que la ha ultrajado y de ocultarla a la vista de su hermano D. Juan d´Alvarade mientras tanto".

- Sexta situación: (Scarron, II,5ª)

"D. Louis se entrevista con D. Fernand para pedirle consejo. Ha recibido una carta de un amigo que le advierte que el hermano menor del hombre a quien dio muerte en Burgos se ha desplazado a Madrid en su búsqueda. A continuación D. Louis expone con todo detalle a D. Fernand lo que le ocurrió en Burgos, donde acudió invitado por un amigo. Por éste sabemos que allí se enamoró de Lucrèce y que al ir a visitarla a su casa dio muerte a un caballero que se presentó en la obscuridad y que resultó ser hermano de Lucrèce y el propio amigo que lo había invitado".

- Séptima situación: (Scarron, II,6ª)

"Béatrix los interrumpe para informarles de la llegada de D. Juan y se marcha en busca de Isabelle".

- Octava situación:

"En unos apartes se quejan tanto D. Louis como D. Fernand, el primero por no haber sido informado del matrimonio de su prima y el segundo por conocer en su sobrino al agresor y en su yerno al ultrajado".

- Novena situación: (Scarron, II,7ª)

"Aparecen todos en escena excepto Lucrèce y el criado de D. Louis. Jodelet hace reir a todos por sus groserías y sus rudos modales al hacerse pasar por su amo. Entre sus comentarios cita su apellido y D. Louis lo toma por el hermano de su amigo, a quien dio muerte. D. Juan, disfrazado de criado, se exalta ante las preguntas de D. Louis e interviene sorprendiendo por su ardor y osadía, poco comunes en un criado."

- Décima situación: (Scarron, II,8ª)

"En un monólogo D. Juan se queja y piensa en su venganza. De modo confuso dice haber sabido por Etienne (que no aparece) que D. Louis es el hombre del balcón y quiere saber su relación con su prometida".

TERCER SEGMENTO

- Primera situación: (Rojas, 2ª Jornada; Scarron, III,1ª)

"Etienne y D. Louis mantienen un breve diálogo en el que el criado acusa a su amo de maltratar a D. Juan por haber matado a su hermano, haber abusado de su hermana y pretender a la que ha de ser su mujer".

- Segunda situación: (Scarron, III,2ª)

"Béatrix se une a ellos y les relata el episodio ridículo que ha protagonizado Jodelet (disfrazado de D. Juan) y el mal humor que ha despertado su conducta en los demás. Béatrix está de parte de D. Louis, pero se muestra interesada".

- Tercera situación: (Scarron, III,3ª)

"D. Fernand y su hija aparecen en escena. El primero se niega a incumplir su palabra y le cuenta a su hija el dilema en que se halla por ser su sobrino D. Louis quien dio muerte al hermano de D. Juan".

- Cuarta situación: (Scarron, III,4ª)

"Monólogo de Isabelle que se lamenta de su mala suerte al estar destinada a D. Juan (Jodelet) y haberse enamorado del criado (D. Juan). También rechaza a D. Louis".

- Quinta situación: (Scarron, III,5ª)

"D. Louis, que parece estar escuchando, sale a escena y se ofrece a Isabelle para calmar sus enojos. Pero su oferta consiste en emplear la espada contra la integridad de D. Juan. Isabelle lo rechaza enérgicamente y hace alusiones a la trágica historia que protagonizó en Burgos".

- Sexta situación: (Scarron, III,6ª)

"Béatrix los interrumpe apurada ante la presencia inminente de D. Fernand y D. Juan. D. Louis ha de esconderse".

- Séptima situación: (Scarron: III,7ª)

"Béatrix y su ama finjen discutir a propósito de D. Juan cuando se presenta éste acompañado por D. Fernand y por Jodelet. El falso D. Juan se enoja e insulta con su lenguaje soez a la criada que lo ha perjudicado ostensiblemente, mientras D. Fernand, amedrentado por este brote de mal humor, los abandona para asegurarse de que no encuentre a Lucrèce".

- Octava situación:

"Jodelet, siempre disfrazado, le pide a Isabelle que le responda a su amor. Ella se vale de un juego de palabras para decir que ama a D. Juan, refiriéndose al criado (el verdadero D. Juan). Jodelet no la comprende y, aturdido, le sugiere a D. Juan que le hable de amor en su nombre, pero finalmente le pide que los deje solos. Este se siente molesto, aunque acepta".

- Novena situación:

"Jodelet se muestra insolente con Isabelle hasta el punto de tratar de besarle la mano. La dama se siente ofendida por ello".

- Décima situación:

"Aprovechando que Isabelle se ha retirado de la escena, D. Juan amenaza a su criado por haberse propasado en el tono y los modales".

- Undécima situación:

"Isabelle vuelve y los obliga con su regreso inesperado a cambiar de nuevo los papeles. Jodelet golpea a su amo para que ella lo advierta y lo acusa de haber dudado de la belleza y el mérito de ella".

- Duodécima situación:

"Isabelle y D. Juan se quedan a solas por un momento y ambos hablan veladamente de su amor recíproco".

- Decimotercera situación: (Scarron III,8ª)

"Breve diálogo de Isabelle con su criada en el que ésta le pregunta si puede hacer salir a D. Louis y se marchan".

- Decimocuarta situación: (Scarron III,9ª)

"Lucrèce aparece sola en escena con un monólogo mediante el cual explica su resolución de marcharse de la casa en que se hospeda".

- Decimoquinta situación:

"Llega D. Louis que al verla oculta en su manto la toma por Isabelle y le hace una declaración de amor, menospreciando a la dama que conoció en Burgos. Lucrèce se descubre y lo increpa duramente al tiempo que grita pidiendo socorro".

- Decimosexta situación: (Scarron, III,10ª)

"A las voces de socorro acude D. Juan. Ambos hermanos quedan horrorizados al identificarse. D. Juan quiere vengarse de ella, pero D. Louis se interpone. Los dos caballeros se retan y se hallan dispues-

tos a batirse cuando entran en escena D. Fernand e Isabelle".

- Decimoséptima situación: (Scarron, III, 1ª)

"El anciano, sin necesidad de saber lo que ocurre, queda aturdido al ver a Lucrèce descubierta, así como a su sobrino y al que cree criado de D. Juan, dirigiéndose con ira a los dos primeros. D. Juan, con una exposición locuaz, convence a ambos caballeros para que Lucrèce sea entregada a su amo (Jodelet) y que D. Louis se bata con el mismo D. Juan, porque, o bien su presencia en el lugar se justifica por una visita inoportuna a Isabelle, prometida de su amo, o bien se halla la causa en Lucrèce, y la ofensa radicaría en atentar contra el honor de un hermano".

CUARTO SEGMENTO

- Primera situación: (Rojas, 3ª Jornada; Scarron, IV,1ª)

"Lucrèce e Isabelle en escena. La primera trata de marcharse cuando la otra la detiene, diciéndole que pretende reconciliarla con su hermano. Lucrèce está a punto de desvelarle el secreto y hacerle ver quién es el verdader D. Juan, cuando aparece Jodelet".

- Segunda situación: (Scarron, IV,2ª)

"Jodelet inicia un monólogo en tono burlesco en el que expone su condición y reniega del concepto del honor".

- Tercera situación: (Scarron, IV,3ª)

"Entra Béatrix, que busca a D. Juan para darle la llave de su nueva habitación. Jodelet (en su papel de amo) le responde con requiebros a los que Béatrix hace eco".

- Cuarta situación: (Scarron IV,4ª)

"Isabelle sorprende a Jodelet coqueteando con Béatrix y lo acusa de poca seriedad. Jodelet se queja de la severidad con que lo trata".

- Quinta situación:

"Jodelet, solo, bromea sobre el carácter de las mujeres y el trato que merecen".

- Sexta situación: (Scarron, IV,5ª)

"D. Fernand busca a D. Juan en la persona de Jodelet para explicarle las razones por las que le cita a duelo con D. Louis. Jodelet reacciona cobardemente y esto irrita al anciano, que se siente humillado y lo repudia como yerno".

- Séptima situación: (Scarron, IV,6ª)

"Llega D. Juan y D. Fernand le cuenta lo ocurrido y cómo el que cree ser su amo se niega a combatir con el hombre que lo ha ultrajado dos veces".

- Octava situación: (Scarron, IV,7ª)

"D. Juan habla a solas con Jodelet y le pide que continúe fingiendo y que cite a D. Louis para el duelo. Como se queja de que éste tenga que ocurrir en la calle, Jodelet le ofrece la llave de su habitación".

QUINTO SEGMENTO

- Primera situación: (Scarron, V,1ª)

"Monólogo de Béatrix que se lamenta de que el criado no le haga ningún caso".

- Segunda situación: (Scarron, V,2ª)

"Diálogo entre Isabelle, Lucrèce y Béatrix. Lucrèce le asegura a Isabelle que su casamiento con D. Juan ha de ser ventajoso, pero Isabelle no está convencida, pues le resulta difícil comprender que todos los atributos y exaltaciones con que Lucrèce describe a su hermano puedan hallarse en Jodelet".

- Tercera situación: (Scarron, V,3ª)

"D. Juan aparece solo y se esconde para ver lo que hacen Jodelet y D. Louis. Jodelet retrasa cuanto puede la hora de batirse y cuando D. Louis lo acomete con su espada, decide que es mejor batirse a oscuras, como el día que dio muerte a su hermano".

- Cuarta situación:

"Esto permite el cambio de D. Juan en el sitio de Jodelet sin ser advertido. D. Louis lo encuentra más valiente, al tiempo que es herido en el combate".

- Quinta situación: (Scarron, V,4ª)

"Aparece en escena D. Fernand al tiempo que D. Juan se oculta de nuevo. El anciano en lugar de separar a Jodelet y a D. Louis los anima a continuar. D. Louis, encolerizado, quiere dar muerte a Jodelet".

- Sexta situación:

"D. Juan sale de su escondite y se muestra tal cual es. A ello le sigue una explicación del motivo de su disfraz. Entonces D. Louis le explica cómo mató por error a su hermano y asegura estar dispuesto a reparar el honor de Lucrèce con el matrimonio. También reconoce haber cortejado a Isabelle, sin haber obtenido de ella respuesta y con el único favor de la criada. Todos llegan entonces a un acuerdo".

- Séptima situación: (Scarron, V, 5ª).

"Escena final de contento general con la promesa de un doble matrimonio, al que se añade un tercero, el de los criados".

4. Correspondencia.

A continuación resumimos en un esquema gráfico seguido de un breve comentario las similitudes y diferencias entre la obra francesa y su modelo desde este nivel argumental.

Dentro del apartado reservado a las diferencias consideraremos aquéllas que lo son por omisión (fragmentos o partes suprimidos por Scarron) y las que lo son por invención (fragmentos o partes añadidos por Scarron).

PRIMER SEGMENTO

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
1ª sit. -Llegada D.Juan Madrid. -Jodelet confiesa error retrato. ==========	Monólogo Bernardo Omisión
2ª sit. -Conversación D.Juan/ Jodelet con Etienne.	
3ª sit. -D.Juan encuentra D.Louis en casa de su dama. -D.Juan propone Jodelet se disfrace de amo.	

Existe un estrecho paralelismo entre el primer segmento de la obra de Scarron y su modelo. Podría decirse sin temor a caer en una opinión exagerada y subjetiva, que el escritor francés se ha limitado a trasladar a su lengua las mismas situaciones que aparecen en el texto español. Sus únicas variantes dignas de mención se resumen en pequeños detalles que no afectan al argumento realmente y que enumeramos a continuación:

- En la primera situación, el criado Jodelet (Sancho), aunque se demora en comunicar a su amo la confusión en el envío de los retratos, no lo hace tanto como su par español. Por el contrario, más adelante, una vez que D. Juan sabe el error, se entretiene en explicarle el criado los pormenores de su equivocación, hasta el punto de llegar a enojarlo. Sancho resulta más comedido.

Por otro lado, en el texto español existe una alusión de D. Juan a su hermano muerto, llamándolo por su nombre (D. Diego), y a su hermana Dª Ana, que Scarron ha imitado sin preocuparse de citar los nombres de ambos.

- En la segunda situación, el texto de Rojas empieza con un parlamento en solitario de Bernardo, criado de D. Lope, que teme por su amo. Scarron lo ha suprimido.

- En cuanto a la tercera situación, lo que realmente diferencia a las dos comedias son las réplicas del final

de escena. Una vez que D. Juan ha convencido a su criado para invertir los papeles, Jodelet se fija en los placeres que puede obtener con este cambio. En el modelo hispano, amo y criado mantienen un rápido diálogo, con tono más serio, en el que el joven se asegura del buen cumplimiento que hará el criado de su papel.

SEGUNDO SEGMENTO

SIMILITUDES		DIFERENCIAS
1ª sit.	-Discusión Isabelle/criada.	
2ª sit.	-Béatrix miente a D.Fernand.	
3ª sit.	-Discusión Isabelle/padre.	
4ª sit.	-Lucrèce busca protección de D. Fernand.	========== Alusiones literarias de D. Fernand Invención.
6ª sit.	-D.Louis revela su falta a D. Fernand.	
9ª sit.	-Jodelet aparece disfrazado.	
10ª " .	-D. Juan planea venganza contra D. Louis.	

Sobre el segundo segmento hay que señalar que la obra de Scarron es un fiel reflejo de la de Rojas. Los cambios que ha insertado el autor francés están encaminados frecuentemente a abreviar los largos párrafos (próximos a monólogos) con el fin de hacer el diálogo más fluido, sin afectar con ello al argumento (116).

Las primeras modificaciones se producen en la entrevista que mantienen D. Fernand y su hija Isabelle (Inés). Cuando el anciano quiere convencer a la muchacha de que a un hombre no se lo mide por sus apariencias sino por su valor, Rojas emplea un mayor número de intervenciones por parte de ambos, que en Scarron quedan muy reducidas.

En otro momento más avanzado, cuando tiene lugar en escena el encuentro entre Lucrèce (Ana) y D. Fernand, Scarron hace alusiones literarias, puestas en boca del anciano caballero, al Amadis y a Mairet, que son de su invención.

TERCER SEGMENTO

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
1ª sit. -Reproches Etienne/amo.	
2ª sit. -Béatrix cuenta episodio Jodelet a D.Louis.	
3ª sit. -D.Fernand mantiene promesa matrimonio.	
4ª sit. -Isabelle se enamora de D.Juan y rechaza Jodelet.	
5ª sit. -D.Louis quiere batirse con Jodelet y librar a Isabelle.	
8ª sit. -Jodelet corteja Isabelle;	
9ª sit. reproches amo.	
10ª " .	========== Preocupación Béatrix sacar D.Louis casa. Invención.

15ª sit. -Encuentro D.Louis/Lucrèce: disputa.

16ª sit. -D.Juan los descubre y reta a D. Louis.

17ª sit. -D.Fernand admite petición duelo de D. Juan.

El argumento apenas se ve alterado en la comedia de Scarron con respecto a su modelo. Sigue el autor francés acortando sensiblemente los diálogos. En la primera situación, por ejemplo, Rojas hace mantener a D. Lope y su criado una extensa conversación, mientras D. Louis y Etienne sólo efectúan dos y una intervenciones respectivamente.

El mismo procedimiento para la siguiente situación en la que Scarron ha suprimido un breve diálogo mediante el cual Rojas hacía que D. Lope pidiera a su criado que lo dejara solo ante Inés. Idéntico efecto de acortamiento para el resto de las entrevistas. El texto español, además, está salpicado de numerosos apartes, como ocurre, por ejemplo, a lo largo del episodio en que el criado disfrazado de amo corteja a la dama.

Scarron ha inventado una situación que presenta a Isabelle y Béatrix hablando sobre la conveniencia de hacer salir de la casa furtivamente a D. Louis.

CUARTO SEGMENTO

SIMILITUDES		DIFERENCIAS
1ª sit. -Isabelle pretende reconciliar Lucrèce con su hermano.	======	Ana se muestra celosa de Inés.
		Omisión.
3ª sit. -Jodelet requiebra Béatrix	======	Jodelet reniega del honor.
4ª " y es sorprendido por Isabelle.		Invención.
6ª sit. -D.Fernand repudia Jodelet por yerno al no aceptar duelo.	======	La criada española se justifica ante su ama.
		Omisión.

La primera situación está muy reducida en la comedia francesa y se limita a dos intervenciones por parte de Isabelle y otras dos por Lucrèce. En la española, además, Ana dice estar celosa de Inés.

Scarron, por su parte, ha inventado un monólogo de Jodelet en el que reniega del concepto del honor y en el que hace reflexiones acerca de las mujeres.

Ha omitido, por el contrario, una breve intervención de la criada de Inés, justificándose al verse descubierta por su ama coqueteando con Jodelet (Sancho).

Continúa el autor francés en su afán por reducir los diálogos para hacerlos más vivos y obtener de este modo un ritmo más rápido y alegre, sin dejar de respetar la trama del original español (117).

QUINTO SEGMENTO

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
1ª sit. -Béatrix lamenta que el criado no le haga caso.	
2ª sit. -Lucrèce asegura Isabelle que su casamiento será ventajoso.	
3ª sit. -D.Juan ataca D. Louis	
4ª " en la obscuridad.	
5ª sit. -D.Fernand los anima a batirse.	
6ª sit. -D.Juan explica motivo disfraz; D. Louis se justifica.	
7ª sit. -Acuerdo entre todas las partes.	

En el quinto segmento hay nuevamente un estrecho paralelismo en el contenido de todas las situaciones, salvo en la segunda, que es más profunda en Scarron, mientras que para Rojas sirve de transición entre la precedente y la que la sigue.

En cuanto al final de ambas comedias, resulta en uno y otro caso difícil de explicar, sobre todo si nos atenemos a sus títulos (más el español) y compobamos la rapidez con la que se concluye el conflicto (118).

3.1.b. NIVEL ACTANCIAL.

Los actantes que intervienen en la comedia de Scarron son los mismos que los de su modelo. Lo único que los diferencia (y no a todos), cuando se encarnan en seres individuales, es el nombre.

Los criterios que vamos a seleccionar para abordar cada categoría de actantes operan en base a su descripción y a su función. Desde el punto de vista de la descripción, hablaremos de carácter, refiriéndonos a las semejanzas con ciertas tipologías clásicas establecidas en el teatro de la época.

Al analizar la función, entraremos en lo que podríamos llamar, empleando términos estructuralistas, "sintaxis actancial".

A estos dos elementos, añadiremos un tercero que designaremos con el nombre de correspondencia, que permita establecer las oportunas comparaciones entre los actantes de una y otra obra.

1. Carácter.

Desde el punto de vista de las tipologías clásicas a las que los actantes de esta comedia pueden hacer referencia, habremos de hablar en primer lugar de varias categorías existentes dentro de ellos y que se verán representadas

en la obra, así como en las que se vayan analizando en lo sucesivo.

En primer término, hablaremos de actantes-actores (119) entendiendo por ellos todos los que se encarnan en seres individuales, y de actantes-símbolos (120), que contribuyen con su fuerza a propulsar la dinámica del texto.

Dentro de los primeros, haremos mención de las cuatro subclases en que pueden incluirse más frecuentemente los actores de una comedia y que son:

- Los jóvenes (caballeros y damas).
- La autoridad (padre, hermano o tío).
- Los criados.
- Otros.

Veamos cuál es el valor de esta división aplicada a Jodelet ou le maître valet.

LOS JOVENES

1) D. Juan es el caballero galán.

La primera cualidad con que puede ser definido este actor, dentro de la categoría actancial que representa, es la de ser enamoradizo y apasionado. Su pasión por la dama de la que está enamorado lo lleva a concebir

los planes más inusitados y a elegir para su cumplimiento la inmediatez como única vía posible.

Por este motivo, D. Juan se presenta comc inconsciente y poco comedido, contrastando la actitud de su criado Jodelet, que reflexiona con una mayor lógica sobre la situación en que ambos se encuentran.

Esta dualidad dueño idealista / criado realista inicia la comedia (121):

"JODELET.

O le plus fou des hommes!
Et qu´y voulez-vous faire après minuit sonné?
Aller voir dom Fernand?

D. JUAN.

Oui, tu l´as deviné,
Je veux dès cette nuit aller voir Isabelle.

(I, 1ª, p.315)

Su ardor lo lleva hasta una conducta exagerada, que exige de su criado un seguimiento fiel, difícil de lograr:

"D. JUAN.

Si faut-il, Jodelet, te résoudre à veiller.
Quelque las que tu sois, quelque faim qui te tue,
Je ne suis pas d´avis de sortir de la rue
Sans avoir vu de près l´objet de mon amour,
Le dussé-je chercher jusques au point du jour".

(I, 1ª, p.316)

Pero el detalle más significativo que sirve para mostrar la desmesura con que estos jóvenes suelen amar a sus damas la tenemos de forma muy gráfica en el hecho de que D. Juan aún no conoce a Isabelle, su prometida, y que esta pasión ardiente que experimenta por ella es el fruto de haber visto su retrato, lo que le vale una lógica réplica por parte de Jodelet:

"D. JUAN.
Moi, que j´aime Isabelle, et que son seul portrait
Me perce jusqu´au coeur d´un redoutable trait!

JODELET.

Vous êtes donc de ceux qu´une seule peinture
Remplit de feu grégeois et met à la torture.
Et si monsieur le peintre a bien fait un museau,
(...)
L´original peut-être une fort belle folle,(...)".

(I, 1ª, p.316-17)

El mismo fuego con que D. Juan anima su pasión amorosa lo hace comportarse de forma atrevida con respecto al punto del honor:

"D. JUAN.
Si dom Juan savoit quel est cet assassin,
Il iroit lui manger le coeur dedans le sein.
S´il faut qu´entre mes mains ce détestable tombe,
Le moindre de ses maux est celui de la tombe.
Je le déchirerois, le traître, à belles dents,
(...) ".

(I1, 7ª, p.343)

Este elevado concepto del honor, que le exige la venganza cuando hay un ultraje hacia su persona o contra su buen nombre, (como es el caso de la muerte de su hermano o de la fuga de Lucrèce) le produce igualmente unos celos incontenibles. En un monólogo tenemos condensada esta mezcla de sentimientos que ponen en tela de juicio la pureza y el honor que un joven caballero debe poseer en todo momento:

"D. JUAN.
Enfin, dans mes soupçons je vois quelque lumiére,
Je n´ai plus qu´à trouver l´assassin de mon frére,
Je n´ai plus qu´à trouver mon imprudente soeur,
Je n´ai plus qu`à trouver son lâche ravisseur,
(...)".

(II, 8ª, p.345)

Cuando este joven no encuentra la respuesta adecuada para recobrar su honor manchado, recurre a la única solución que le queda, por muy dramática que ésta resulte: el duelo contra el agresor o agresores. Este es el caso que encarna D. Juan, quien dudando de la honestidad de D. Louis, le pide que acepte su reto:

"D. JUAN.
Je ne suis pas au bout, il faut assurément,
Mon maître étant époux de madame Isabelle,
Qu´il se trouve offensé pour Lucréce, ou pour elle.
Il pourroit bien encor l´être pour toutes deux:
Je ne puis donc manquer en un cas si douteux,

Puisqu´en toutes les deux il peut aller du nôtre,
D´achever dom Louis, ou pour l´un, ou pour l´autre".

(III, 11ª, p.365)

Ante una cuestión de honor y otra de amor, el caballero se debate, pero se inclina hacia la primera, ya que los sentimientos aparecen condicionados a la razón:

"D. JUAN.
J´ai bientôt préféré, pour vous priver du jour,
Les soins de mon honneur à ceux de mon amour;
Quand on souffre en l´honneur, l´amour ne touche (guére".

(V, 4ª, p.388-89)

La palabra dada por él o por su enemigo posee un valor inestimable, siendo por sí sola suficiente para dejar zanjado cualquier asunto de cualuier índole. Esto lo hace ser generoso cuando, capaz de creer en el discurso de su adversario, olvida con cierta facilidad sus ofensas y le ofrece su amistad sin reservas:

"D. JUAN.
Outre qu´un généreux faciliment pardonne,
Cette seule raison sans-doute est assez bonne".

(V, 4ª, p.389)

(...)
Vous que je haïssois tantôt de tout mon coeur,
Sachez que je suis vôtre aussi-bien que ma sceur".

(V, 5ª, p.391)

El joven galán y caballero, definido por estos rasgos, suele aparecer frecuentemente en escena y, como es el caso de D. Juan, desde el inicio de la comedia. Cuando no interviene directamente, se halla oculto y sigue de cerca el devenir de los acontecimientos.

2) El seductor.

Una alternativa opuesta al caballero galán, propia también de los jóvenes de la época, es la que encarna en la comedia D. Louis (Lope). Su tipología hay que describirla en parte en relación con lo que Lerat llama "le grand seigneur méchant-homme", emparentada con el mito clásico de "don Juan" (LERAT,1975, 337-43).

Algunos de sus atributos más destacados les son comunes, sin que con ello pretendamos decir que Scarron haya caracterizado con profundidad el prototipo del joven libertino, sino que su aportación se limita a un esbozo y que su descripción hay que considerarla únicamente dentro del otro tipo que figura en la categoría actancial de los jóvenes, previamente señalado.

Así pues, D. Louis antepone las cuestiones de amor a las del honor:

"D. LOUIS.
Ou je me trompe fort, ou je suis épié;
Mais la rumeur ici troubleroit Isabelle,

Et je dois mépriser l´honneur pour l´amour d´elle.
Fuyons, puisqu´il le faut".

(I, 3ª, p.323)

Otro aspecto de su conducta por el que se define es su criterio acerca del amor, que se traduce en una falta de respeto a la palabra dada a una dama y, por lo tanto, en la facilidad para enamorarse de otra mujer. De ahí que cuando encuentre a Lucrèce, tomándola por Isabelle, no vacile en menospreciar su relación con ella en Burgos:

"D. LOUIS.
Vous m´avez reproché ma flamme criminelle,
Comme si je trouvois quelqu´autre fille belle
Après vouz avoir vue, pu celle que j´y vi,
Dont pour passer le tems je me feignis ravi,
Ne posséda jamais que des appas vulgaires,
Qu´elle estimoit charmans, et qui ne l´étoient
(guéres".

(III, 9ª, p.361)

Sin embargo, posee algunos brotes de caballero y restablece en cierto modo el desequilibrio inicial entre honor y amor. Uno de estos momentos es aquél en el que a pesar de los insultos de Lucrèce, se ofrece para salvarla de su hermano:

"D. LOUIS.
J´entreprends sa querelle,
Encore qu´elle cherche à se venger de moi.

Mais quél droit prétends-tu sur elle?".

(III, 10ª, p.362)

Por otra parte, no se muestra en ningún momento esquivo a batirse con quien él cree que es D. Juan y que no es otro en realidad que Jodelet. Se manifiesta sorprendido y enojado al mismo tiempo cuando su rival se resiste a combatir cara a cara:

"D. LOUIS.
Que différez-vous donc à venger votre outrage?
Je crains votre raison moins que votre courage;
Vous ne me dites mot? hé bien! qu´attendons-nous?
Hà! vraiment si j´étois offensé comme vous,
Je vous montrerois bien une autre impatience".

(V, 2ª, p.383)

Finalmente, observamos en él algo que lo separa radicalmente del "don Juan" clásico y es su arrepentimiento, próximo al desenlace de la comedia. En efecto, sabedor de sus errores y una vez que conoce al verdadero D. Juan, explica en un párrafo de reconocimiento de sus culpas su proceder y ofrece reparación para restaurar el honor de éste y de su hermana:

"D. LOUIS.
Je pourrois bien encor, éposant votre soeur,
Et vous rendre content, et vous rendre l´honneur".

(V, 4ª, p.389)

3) La joven honesta.

En el sexo opuesto se hallan las jóvenes que responden a varios caracteres dentro de la misma categoría actancial a la que pertenecen. Uno de estos caracteres define a la mujer que lo posee como la joven "honesta", para distinguirlo de la joven "apasionada".

El primer tipo está encarnado en la comedia por Isabelle (Inés). Su virtud más sobresaliente y acusada consiste en su honradez, que la sitúa en una postura de recato y desconfianza frente al sexo masculino. Por ello, responde a su criada en tono de reproche, cuando advierte en ella unos manejos extraños a sus espaldas para proporcionarle a D. Louis la entrada en su casa:

"ISABELLE.
Vous ne le savez pas?
(...)
Oui, dame Béatrix, vous êtes innocente,
Il n´est point dans Madrid de meilleure servante;
Vous n´avez point ouvert mon balcon cette nuit?
Vous n´alliez pas nuds pieds pour faire moins de
(bruit?".

(II, 1ª, p.327-28)

Otra de sus cualidades más relevantes la hallamos en la sinceridad con que se manifiesta. Una sinceridad que la lleva a veces incluso a discutir la autoridad paterna. Es algo que sucede cuando, después de haber visto a Jodelet retratado (y creyendo que es D. Juan),

pretende hacer cambiar de idea a su padre para que no la case con un ser "tan horrible":

"ISABELLE.

Je confesse, mon pére,
Que vous avez raison de vous mettre en colére;
Mais confessez aussi, regardant ce tableau,
Affreux au dernier point, bien loin de sembler (beau,
Que ma douleur est juste alors qu´elle est extrême,
Et qu´il faut bien qu´il soit la brutalité même,
Le brutal sur lequel ce marmouset est fait".

(II, 2ª, p.332)

Pero ante todo, Isabelle se muestra como una joven para quien el amor es su único ideal. En él, sin embargo, encuentra el mayor de los pesares, pues siente que su amor es culpable ya que desprecia a quien su padre le ha ofrecido y ama a un simple criado(122). Por esta razón, observamos que sus intervenciones rozan a menudo el drama:

"ISABELLE.
Et moi, je vais pleurer ma triste destinée.
O ciel! à quel brutal m´avez-vous condamnée?
(...)
Oui, ciel! c´étoit assez pour être malheureuse,
Mais voulez-vous encor que je soïs amoureuse?
Hà! c´est trop me haïr, que de me faire aimer
Un que je n´oserois à moi-même nommer".

(III, 4ª, p.349)

A pesar de sus sufrimientos y sus contradicciones, rechaza enérgicamente la ayuda que le ofrece su primo

D. Louis para librarla de D. Juan:

"ISABELLE.
O dieu! me proposer des crimes de la sorte!
Sors d'ici, malheureux! sors avant que je sorte
D'une indigne pitié que presque malgré moi,
Même nom, même sang me font avoir pour toi".

(III, 5ª, p.350)

Con la misma firmeza se queja de la insolencia con que Jodelet (en su papel de prometido) la trata y mezcla varios tonos en su discurso, cuando se halla a solas con él: uno para declarar veladamente su amor por el verdadero D. Juan:

"ISABELLE.
Bien qu'à vous et chez vous soit tout ce que j'ado-
(re,
Sachez pourtant qu'en vous est tout ce que
(j'abhorre".

(III, 7ª, p.353)

Y otro para apartarse violentamente del criado que trata de abusar de su honestidad:

"ISABELLE.
O le dernier des hommes!
Sache, si ce n'étoit les termes où nous sommes,
Que je t'arracherois et le coeur et les yeux,
(...)
Hà! je suis enragée;
Quoi! je n'étois donc pas déjà trop outragée?
Laissons là ce brutal".

(III, 7ª, p.356-57)

Ante el ser amado no puede ocultar su pasión y se arriesga a ser malinterpretada, como si hablara realmente a un criado:

"ISABELLE.
Je rougis, et ne sais que lui dire.
Je vous nommois tantôt l´auteur de mon martyre,
Et j´avois de l´amour pour vous: n´en croyez (rien,
Ce n´est qu´à dom Juan que je voulois du (bien,
Vous étiez dom Juan alors, mis à cette (heure
Vous êtes Jodelet".

(III, 7ª, p.359)

Su lema, en definitiva, es siempre ofrecer la verdad aun a riesgo de desagradar o de llegar a ofender a quien se la dice, como ocurre cuando cree hablarle a Lucrèce de su hermano y de sus faltas:

"ISABELLE.
Et moi je vous assure,
Lorsque si richement vous faites sa peinture,
Qu´il faut que de nous deux quelqu´une rêve bien,
Vous de le croire tel, moi de n´en croire rien.
Hélas! à vous, sa soeur, l´oserois-je bien dire?
Il semble qu´il ne songe à rien qu´à faire rire,
(...)

(V, 2ª, p.382)

4) La joven apasionada.

Paralelamente a este tipo de joven honesta, la comedia imitada del español ofrece otro que atiende

a una descripción diferente, basada en su ligereza de carácter y en una actitud menos firme y reservada.

Es el tipo de la joven apasionada que asume Lucrèce (Ana) en Jodelet ou le maître valet. Su actuación está centrada en la falta que ha cometido contra el honor de su familia, al dejarse perder por un caballero (D.Louis), que la ha abandonado. Esto la obliga a lo largo de toda la obra a mantener un mismo tono de culpabilidad que se traduce en un incesante lamento, iniciado ya en el momento de su primera intervención ante D. Fernand (123):

"LUCRECE.
Fais si bien, ma douleur,
Que l´ on puisse trouver quelqu´excuse à mes fau-
(tes;
Non, je ne me plains point du repos que tu
(m´ôtes.
Si je puis faire voir, par mes pleurs in-
(finis,
Que mes yeux, ont été de mon crime punis.
Mes yeux, mes traîtres yeux qui reçurent la flâmme
Qui noircit mon honneur et me couvre de blâme;
Mes traîtres yeux de qui les criminels plaisirs
Me feront à la fin exhaler en soupirs.
Pleurez donc, ô mes yeux, soupirez, ma poitrine".

(II, 3ª, p.333)

Sin embargo, este sentimiento de culpabilidad le hace perder todo pudor y confiesa más adelante que, atraída por su galán, cedió al amor que sentía por él, sin que mediara reflexión alguna que pudiera dar tiempo al honor para salvarla de cometer su falta:

"LUCRECE.

Puisque mon crime, hélas! un frére me ravit,
Et que d'affliction mon pére le suivit.
Moi, sans pleurer leur mort, sans rougir de ma (flâme,
L'amour avoit banni la raison de mon ame;
J'adorois en esprit mon infidéle amant,
Que j'attendis deux ans à Burgos vainement".

(II, 3ª, p.335)

Traicionada en su amor, necesita vengarse para aliviar su descuido, lo que propicia en la comedia el equívoco comportamiento de D. Louis, que la ha humillado, cuando, confundiéndola con Isabelle, le declara su amor. Este error provoca en la joven una ira incontenible que manifiesta en unas frases en las que destaca el tono dramático intenso al que hemos aludido:

"LUCRECE.

Hà! je veux t'en apprendre, infame, la voici,
Celle qui n'eut jamais que des appas vulgaires,
Celle qui t'aimoit tant et que tu n'aimois guéres,
Qui te hait maintenant et qui te haïra,
Qui morte ou vive, aimée ou méprisée, ira
Te reprocher par-tout, amant impitoyable,
(...)

(III, 9ª, p.361)

Tras el encuentro en escena con su hermano aumentan sus temores y ve más comprometida su situación, así como su deseo de venganza contra D. Louis. Su patetismo contrasta con la opinión ingenua de Isabelle, que cree que su mal es fácil de curar:

"ISABELLE.

Eh quoi! vous pensez donc ainsi nous échapper?
Le bon-homme n´est pas si facile à tromper,
Il s´en est bien douté; mais tantôt il espére
De vous raccommoder avecque votre frére%
C´est une affaire aisée, ou je me trompe fort.

LUCRECE.

Monfrére ne se peut fléchir que par sa mort;
Délivrez-vous plutôt de cette infortunée,
Ses pleurs s´accordent mal avec votre hyménée:
Car, vous dirai-je enfin la chose comme elle est?
Dom Juan n´est rien moins que ce qu´il vous pa-
(roît".

(IV, 1ª, p.367)

Sin embargo, esto no le impide tener cierta lealtad hacia el hermano ofendido y hacerle ver su mérito ante su escéptica amiga:

"LUCRECE.

Madame, je vous dis pour la seconde fois,
Quand on auroit remis la chose à votre choix,
Vous ne pouviez choisir en toute la Castille
Un plus digne mari d´une excellente fille;
Si-tôt que dom Juan vous sera mieux connu,
Vous me confesserez que je vous ai tenu
Un discours véritable".

(V, 2ª, p.382)

Por todo lo expuesto, podemos observar que Lucrèce se separa de Isabelle en algunos puntos, en especial en aquéllos que afectan al honor, pero que no dista tanto de ella en lo relativo a su pasión y amor por su caballero.

En este último extremo, lo que las diferencia se halla en un carácter más reflexivo por parte de Isabelle y una conducta más ligera por Lucrèce.

Si tratamos de establecer un conjunto de relaciones entre estos cuatro actores (D. Juan, D. Louis, Isabelle y Lucrèce), que encarnan la categoría actancial d los jóvenes de la época, tendremos que la primera característica que los define a todos es la de ser presentados como parejas unidas por el amor:

Juan / Isabelle y Louis / Lucrèce.

Constituyen por separado dos tipos de parejas que se corresponden entre sí por la similitud de sus caracteres:

Juan = Isabelle;

Louis = Lucrèce.

Entre D. Juan e Isabelle se establece un sentimiento común: el amor. Pero este amor se ve frenado por criterios de honor. Para D. Juan existe la duda de si Isabelle es honrada o no, pues a su llegada a la ciudad ha visto un desconocido salir oculto de su casa. Para Isabelle, se interpone la condición social de su enamorado, al que estima como criado, debido a su disfraz.

En el caso de las relaciones entre D. Louis y Lucrèce

también hay unas pautas de conducta similares: D. Louis galantea sin conceder importancia a la palabra dada, mientras que Lucrèce se abandona irreflexiva a la voluptuosidad y al amor. En ambos actúa el instinto y no la razón.

Por lo tanto, se puede considerar que los dos últimos (Louis y Lucrèce) son la réplica opuesta de los primeros (Juan e Isabelle):

Juan ≠ Louis

= =

Isabelle ≠ Lucrèce

LA AUTORIDAD

Frecuentemente aparece en escena un actor de edad más avanzada, unido a los jóvenes por su rango familiar y cuyas atribuciones le confieren un carácter muy especial dentro de la comedia de ámbito hispano. Es un actante-tipo que representa la autoridad y tutela de los jóvenes a su cargo.

La mayor parte de las veces es un papel asumido por el padre y, rara vez es sustituido por otro familiar o tutor.

En líneas generales, destaca por la concepción de unos principios rígidos, intransigentes en ocasiones, aunque esto sólo sea un disimulo, no siempre bien expresado, ya que la mayoría de ellos son compasivos a última hora

y olvidan con cierta facilidad el mal que ha causado su cólera.

En esta primera comedia de Paul Scarron aparece D. Fernand, dentro de esta categoría actancial, como actante-individual.

La primera vez que D. Fernand se muestra en escena lo hace junto a Isabelle y expresa su tolerancia a pesar de la aparente seriedad de su discurso. Ante las quejas que le interpone su hija por la elección de marido, él apenas se irrita y se contenta con protestar, para terminar cediendo ante ella y dejando escapar una sonrisa:

"D. FERNAND.
Vraiment, notre Isabeau, vous nous la donnez belle.
Hà! que si je croyeis mon esprit irrité,
Votre jeune museau se verroit souffleté;
(...)
La coquine s´en rit, et je veux qu´elle en pleure;
Et moi, j´en ris aussi, peu s´en faut, ou je meure:
Quand quelqu´un pleure ou rit, j´en use tout ainsi,
Et parce qu´elle rit, je m´en vais rire aussi:
Peste, que je suis sot!
(II, 2ª, p.331-32)

Primero trata de convencerla, argumentando que las cualidades de un hombre no hay que buscarlas en su físico, sino en su valor y talento. Reconoce la fealdad del retrato, pero recordando el prestigio de D. Juan en la corte, se reafirma en sus ideas y ofrece a Isabelle la posibilidad de cambiar de opinión si su yerno no se comporta dignamente:

"D. FERNAND.
Vous jugez donc d´un homme, en voyant son portrait?
Souvent un vilain corps loge un noble courage.
(...)
Or bien, promettez-moi, sans faire de boutade,
Que vous le traiterez par-tout civilement;
Et moi, je vous promets, foi d´homme qui ne ment,
S´il se trouve aussi sot que sa peinture est laide,
A tous ces embarras, de donner bon reméde".

(II, 2ª, p.332)

Por otra parte, D. Fernand es un hombre que sorprende por lo inusitado de sus intervenciones. Cuando recibe a Lucrèce, que le expone su caso con tono amargo, él se permite hacer unas digresiones que vienen a mostrar su afición por la literatura y que poseen un carácter burlón (124):

"D. FERNAND.
Ce style est de roman, et je vous en révére.
Ma sotte d´Isabeau n´a jamais lu roman;
Quant est de moi j´estime Amadis grandement.
(...)
Ces vers sont de Mairet, je les sais bien par coeur,
Ils sont très-à-propos, et d´un très-bon auteur.
Toujpurs d´un bon auteur la lecture profite,
Et savoir bien des vers est chose de mérite".

(II, 3ª, p.333-34)

En el terreno del honor se manifiesta enérgico e inflexible a lo largo de toda la comedia. Primero con Lucrèce, de cuya custodia se hace cargo por el simple hecho de que ésta se lo solicite y en memoria de una

vieja amistad que lo unía a su padre:

"D. FERNAND.
Pour faire court, je suis votre humble serviteur,
Et l´ai toujours été de monsieur votre pére,
Il me faisoit l´honneur de m´appeller son frére:
Quant à vous, disposez de tout ce que je puis;
Ma fille tâchera d´adoucir vos ennuis".

(II, 3ª, p.335)

En la misma línea se comporta con su sobrino D. Louis, que también le pide ayuda:

"D. LOUIS.
Je sais bien pour chercher un conseiller fidelle,
Puisqu´il est question d´honneur et de combats,
Que m´adressant à vous, je ne me trompe pas.

D. FERNAND.
Au moins ne pouvez-vous en employer un autre,
Qui vous chérisse plus, et qui soit autant vôtre;
Jusques au dégaîner je vous le montrerai".

(II, 5ª, p.336)

Al hallarse en la encrucijada de defender a D. Louis por los lazos familiares que lo unen a él o de inclinarse en favor de su yerno por la ofensa que éste ha recibido de manos del primero, y salvaguardar al mismo tiempo el honor de lucrèce, D. Fernand sufre su destino de ser árbitro con dignidad y sólo se lamenta de verse en una situación tan delicada:

"D. FERNAND.
Oui, ce fut dom Louis; et ce qui désespére,
La soeur de dom Juan m´implore contre lui,
(...)
Et cet homme est mon gendre, et moi pauvre insensé,
Tantôt à mon neveu, tantôt à ce beau gendre,
Je ne sais quel parti je dois laisser ou prendre:".

(III, 3ª, p.349)

Sin embargo, hay algo que sorprende verdaderamente en su conducta y es que aconseje a los dos caballeros que se batan en duelo y en su presencia:

"D. FERNAND.
Allons, mes chers amis, battez-vous hardiment,
Je ne parois ici pour la paix nullement.
L´un de qui l´honneur souffre est pour être mon (gendre,
Et l´autre est mon parent qui voit son sang (répandre:
Battez-vous donc, amis, et bien fort, vous (serez
Bien plutôt animés par moi que séparez".

(V, 4ª, p.386)

Esta severidad y esta rigidez de principios (llevada al extremo hasta el punto de convertirlo en un ser belicoso que antepone las cuestiones de honor a cualquier otra) contrastan sensiblemente con su paciencia para soportar las impertinencias de Jodelet, por el simple hecho de haberlo tomado por yerno.

No obstante, es preciso reconocer que incluso este alarde alarde de prudencia es el fruto de una palabra dada y a la que un hombre de honor no puede faltar:

"D. FERNAND.
Plutôt mourir cent fois que fausser ma parole!".

(III, 3ª, p.348)

Unicamente cuando Jodelet muestra su cobardía y se niega a combatir expresa su cólera y su desprecio:

"D. FERNAND.
N'attendez plus de moi que mépris et que haine,
O le plus grand poltron qui jamais ait été!".

(IV, 5ª, p. 375).

LOS CRIADOS

El último componente de la estructura actancial cuya morfología vamos a analizar es el de los criados que aparecen en la comedia. Como actante, el criado presenta varias modalidades de comportamiento que se complementan y se contraponen a la vez. La cualidad común es la de aparecer unidos indisociablemente a su amo. Como contrapartida y a partir de su relación con él precisamente se define en dos bloques diferentes: por un lado, aquél que se mantiene fiel, que respeta a su señor y que le sirve en lealtad; por otro, el criado bromista, poco respetuoso e interesado.

1) El criado fiel.

En Jodelet ou le maître-valet aparece reflejado

en Etienne (Bernardo). Este actor se describe única y exclusivamente en relación con su amo, ya que no suele aparecer sin él y, cuando lo hace, su intervención está condicionada a algo relativo a D. Louis.

Ndada más iniciarse la comedia aparece en escena. D. Juan y Jodelet lo encuentran y le preguntan por el domicilio de D. Fernand, El responde, pero al percatarse de que con ello pone en peligro la vida de su amo, que se halla dentro de la casa, trata por todos los medios a su alcance de distraer su atención:

"ETIENNE.
Si faut-il ténébreux, que je vous dépayse;
A deux cent pas d´ici, quoique vous soyez deux;
Si vous osez me suivre, on s´y battra bien mieux".

(I, 2ª, p.322)

Con respecto a su amo se muestra prudente y sólo le hace ver, sin faltarle, que su conducta no ha sido ejemplar y que es lógico que suscite querella:

"D. LOUIS.
Ne m´importune plus, le sort en est jetté.

ETIENNE.
Vraiment ce dom Juan est par vous bien traité;
Vous avez abusé sa soeur, tué son frére,
Vous prétendez encor à sa femme?".

(III, 1ª, p.346)

Pero en general su participación es muy limitada

y su caracterización muy escasa, por lo que resulta difícil ir más allá en su descripción.

2) El gracioso.

La importancia de toda la estructura actancial a nivel de caracterización se centra fundamentalmente en las comedias de Paul Scarron en la figura del "gracioso", que traduce el comportamiento de uno de los tipos literarios más explotados por la comedia española (125).

En Jodelet ou le maître valet está encarnado en la persona de Jodelet, que adquiere a su vez una relevancia peculiar, ya que su nombre inaugura una línea de comportamiento que identificará al criado de la comedia a partir de este empleo (126).

Todos los críticos coinciden en definirlo en contraposición con su amo, resaltando aquellos rasgos que le son propios y que componen su caricaturización:

> "Jodelet (...) apparaissait comme l´inévitable revanche de l´égoïsme sur la générosité, des plus vulgaires intérêts sur les plus extraordinaires héroïsmes. Insolent et brutal, jouisseur et poltron, il était la bête humaine dans sa naturelle grossiéreté". (MARTINENCHE,1900, 376-77).

U optando por acentuar sus defectos como únicos rasgos definitorios:

"Son Jodelet est insolent, lubrique, gourmand, hâbleur et par-dessus tout poltron; il est le type de la couardise" (MORILLOT, 1888, 272).

Así descrito, se muestra como el heredero legítimo del criado español, aunque más exagerado por la afición a lo burlesco de Scarron, lo que a su vez lo aleja del "zanno" italiano, más atrevido y hábil que él o del "parásito" de la comedia del arte, siempre hambriento y burlándose de su amo, el capitán, pero a un nivel más superficial (127).

Es un tipo literario al que hay que describir atendiendo al carácter negativo de sus cualidades como "valet couard et fanfaron,goulu,ergoteur,fainéant,hâbleur,goguenard,épillard..." (FOURNEL, 1968, 40); cualidades todas ellas que encontramos en él si observamos paso a paso las pautas que marcan sus intervenciones a lo largo de la comedia (128).

Desde el comienzo,sus palabras de censura al amo nos informan de su conducta insolente y de la falta de respeto con que se expresa para su condición de criado:

"Oui, je n'en doute plus, ou bien vous êtes fou,
Ou le diable d'enfer, qui vous casse le cou,
A depuis peu chez vous élu son domicile:
Arriver à telle heure en une telle ville,
Courrir toute la nuit sans boire ni manger,
Menacer son valet et le faire enrager!" (I, 1ª, p. 315).

Este defecto se hace más pronunciado al dirigirse a D. Fernand, una persona de edad:

"JODELET.
Quoi, toujours ce vieillard, ô le mauvais augure!
(...)
Vous servez donc toujours d´écran à votre fille?

(II, 7ª, p.340-41)

Je suis, ô dom Fernand, de votre cruauté,
Malgré vos noires dents, serviteur très-fidelle,".

(IV, 5ª, p.375)

Otra de sus faltas es la der ser torpe y atolondrado, lo que perjudica sensiblemente a su amo, que ha confiado en él el envío de su retrato a Isabelle:

"JODELET.
Je la mis aussi-tôt vis-à-vis de la vôtre,
Pour voir si l´une étoit aussi belle que l´autre:
Lors je ne sais comment le diable s´en mêla,
Ni ne puis vous conter comment se fit cela,
La mienne prit la poste, et la vôtre restée,
Fit que j´eus quelques jours la tête inquiétée:".

(I, 1ª, p.320)

Es charlatán y fanfarrón cuando está cerca de su amo, lo que demuestra ante Etienne:

"JODELET.
Homme un peu bien coléré et bien fou, ce me semble:
Sachez si nous l´étions la moitié tant que vous,

Que de ma blanche main vous auriez mille coups,
Et si vous ne fuyez, que cette mienne lame
N´aura plus de fourreau que celui de votre ame.
Mon maître, avancez-vous, je commence à mollir,
Et sans l´obscurité vous me verriez pâlir".

(I, 2ª, p.322)

O en un momento más trascendental para la obra, cuando se bate con D. Louis:

"JODELET.
Pour vous témoigner que je ne vous crains guére,
Je ne veux point avoir d´avantage sur vous,
Je veux sans voir, vous battre et vous rouer de
(coups".

(V, 3ª, p.384)

Pero la tónica general es mostrarse cobarde hasta el extremo, cobardía que llega a producir un efecto cómico por la insistencia con que se produce:

- Ante D. Fernand que le aconseja el duelo con D. Louis para lavar su afrenta:

"JODELET.
Quand d´un glaive tranchant je serai découpé,
Qu´en sera mieux ma soeur? qu´en sera mieux mon
(frére?
Laissez-moi donc en paix, homme, singe
(ou beau-pére".

(IV, 5ª, p.375)

-Ante D. Juan, que le pide que continúe fingiendo en su papel hasta un momento más propicio:

"D. JUAN.
Fais-lui signe de loin, il ne manquera pas
De te venir trouver; et toi d´un même pas
Tu me l´améneras en cette chambre basse.

JODELET.
Autre difficulté mon esprit embarrasse.
S´il est court de visiére?".

(IV, 7ª, p.379)

- Ante D. Louis, en el lance que precede al duelo:

"D. LOUIS.
Nous pouvons de la sorte
Nous battre tout le soul, si le coeur vous en dit.

JODELET.
Vous me pardonnerez, je n´ai point d´appétit".

(V, 3ª, p.383)

Pero quizá la nota más destacada de su comportamiento sea la bajeza de su vocabulario. Jodelet se muestra a menudo soez y grosero. Desde que hace su entrada como amo para conocer a su prometida resulta poco caballeroso y vulgar:

"JODELET.
Ne puis-je point de face ou du moins de profil,
Vous guigner un moment, ô charmante Isabelle?
De grace, dom Ferand, que l´on m´approche d´elle;
Ca du moins qu´on m´en montre ou jambe, ou bras,
(ou main".

(II, 7ª, p.341)

Es poco elegante en público:

"JODELET.
N´avez-vous point sur vous quelque bon cure-orei-
(lle?
Je ne puis dire quoi me chatouille dedans,
Hier je rompis le mien en m´écurant les dents;".

(II, 7ª, p.342)

Y también en privado porque tiene complejos (129):

"JODELET.
Soyez nettes,mes dents,l´honneur vous le commande,
Perdre les dents est tout le mal que j´appréhende.
L´ail,ma foi,vaut mieux qu´un oignon.
Quand je trouve quelque mignon,
Si-tôt qu´il sent l´ail que je mange,
Il fait une grimace étrange,
Et dit, la main sur le rognon,
Fi, cela néest point honorable.
Que béni soyez-vous, seigneur,
Qui m´avez fait un misérable,
Qui préfére l´ail à l´honneur.

(IV, 2ª, p.368)

En otro momento de la acción, cuando su amo le propone el cambio de trajes y de personalidad, se deja convencer imaginando cuánto saldrá ganando con este nuevo oficio, con lo que pone de manifiesto su carácter glotón y goloso:

"JODELET.
Potages mitonnés, savoureux entremets,
Bisques, pâtés, ragoûts, enfin dans mes entrailles

Vous serez digérés ; (...)".

(I, 3ª, p.327)

El propio D. Juan alude a él más adelante, considerando su afición por la bebida:

"D. JUAN.
J´ai bien peur que nous le trouvions ivre".

(III, 11ª, p.367)

El, por su parte, abusando de la posición que le otorga el disfraz, expresa su interés por lo material cuando pregunta por la dote que le correspondería al tomar a Isabelle por esposa:

"JODELET.
Chacun en dit autant.
Mais les vingt mille écus est-ce en argent comp-
(tant?
Eclaircissez-nous-en, et vuidons cette
(affaire.".

(II, 7ª, p.343)

En sus declaraciones de amor demuestra su insolencia y su torpeza a un mismo tiempo. Una insolencia que se traduce en el empleo de palabras inadecuadas y comparaciones ridículas:

"JODELET.
Ne pourrai-je savoir, ô beauté succulente,
Que j´aime autant qu´un oncle, et bien plus qu´une
(tante,,
Comment dans votre coeur dom Juan est
(logé?

Je n´ai pu le savoir, et j´en suis enragé".

(III, 7ª, p.353)

Y una torpeza que lo hace incapaz de comprender el discurso de Isabelle, por lo que se ve obligado a acudir a D. Juan, actitud que pone de manifiesto una vez más su aspecto ridículo:

"JODELET.
J´entends encore moins ce discours-ci que l´autre,
Je connois seulement que l´amour la rend nôtre,
Que la pauvrette brûle à motre intention,
Car elle me lorgnoit avec attention.
Depuis que je vous vis, bel ange tutélaire....
Parbleu! pour achever je ne sais comment faire.
Approchez, mon valet, faites pour moi l´amour,
Puis après je viendrai la reprendre à mon tour".

(III, 7ª, p.354)

En definitiva y, a modo de resumen, diremos que su descripción se corresponde con la del criado interesado, fanfarrón y cobarde, insolente y soez, así como goloso y bebedor, aspectos todos ellos que lo oponen al tipo descrito precedentemente.

3) La criada casamentera.

Por último, nos acercamos con nuestro estudio a otro de los tipos de la comedia "a la española": el de la sirvienta o criada casamentera. En líneas generales

se pued decir que toma parte activa en las relaciones amorosas de su ama, con la única preocupación de llevarla al matrimonio del modo más directo y se muestra para conseguirlo interesada y experta.

En esta descripción encaja la criada de Isabelle, Béatrix (130). Cuando su dueña la reprende ofendida por haber introducido a D. Louis en la casa sin su consentimiento, ella finge ignorar la causa que empuja a su ama a tomar una decisión tan drástica:

"BEATRIX.
Et du moins que je sache
Pour quel mal contre moi ma maîtresse se fâche?

ISABELLE.
Oui, dame Béatrix, vous êtes innocente,
Il n´est point dans Madrid de meilleure servante;
Vous n´avez point ouvert mon balcon cette nuit?
Vous n´allez pas (...)".

(II, 1ª, p.327-28)

A veces su ironía se oculta bajo la apariencia de una falsa ingenuidad:

"ISABELLE.
Vous ne parlâtes point?

BEATRIX.
C´est que je priois dieu.

ISABELLE.
Quoi! si haut....

BEATRIX.

Je le fais,afin que dieu m´entende,
Et lasdévotion n est beaucoup plus grande.
(...)
Ne puissiez-vous jamais souffrir que je vous voie,
Si je ne vous dis vrai! Ce fut donc hier au soir
Que le bon dom Louis vint ici pour vous voir.
A cause qu´il pleuvoit je le mis dans la salle,
Ce fut bien malgré moi, car je crains le scandale;".

(II, 1ª, p.328-29)

Cuando se ve apurada no tiene pudor ninguno en mentir, cosa que hace cuando D. Fernand la sorprende discutiendo con Isabelle y quiere saber la causa:

"BEATRIX.
Votre fille me chasse, et si je n´ai rien fait
Que lui représenter qu´elle doit en effet
Agréer dom Juan, parce qu´il le mérite,
Et que vous le voulez".

(II, 2ª, p.331)

Aunque lo disimula, insinúa a D. Louis la conveniencia de que le pague sus favores:

"BEATRIX.
Toute la vitre en tremble et les verres s´en cas-
(sent.
Mais si je vous disois les choses qui se
(passent.
(...)
J´en dis autant de vous, mais ce n´est qu´en pro-
(messe;
N´importe, ce n´est pas le gain qui m´in-
(téresse."

(III, 2ª, p.347)

En todas las ocasiones en que se halla presente y cuando surge un imprevisto es ella quien lo soluciona, si bien de modo transitorio:

"BEATRIX.
Par ma foi, je tremble en chaque membre.
Si vous voulez pourtant le mettre en votre chambre.

ISABELLE.
Où tu voudras, pourvu qu´il soit loin de mes yeux.

BEATRIX.
Mettez-vous donc un peu dessus le sérieux,
Et m´appellez bien haut effrontée, impudente."

(III, 6ª, p.351)

Un detalle curioso que contrasta en su comportamiento es la opinión que guarda de Jodelet. Cuando tiene que informar a d. Louis del estado en que se encuentra el fingido d. Juan enumera todo aquello que contribuye a resaltar la fealdad de su persona:

"BEATRIX.
Ce beau jeune signeur, tantôt qu´il a dîné,
A mangé comme un diable, et s´est déboutonné:
Puis dans un cabinet qui joint la vieille salle,
S´est couché de son long sur une natte sale,
Où peu de tems après il s´est mis à ronfler,
Je n´ai jamais oui cheval mieux renifler."

(III, 2ª, p.347)

Sin embargo, cuando se halla a solas con él se muestra sensible a sus galanterías:

"JODELET.

De tout temps je me trouve enclin aux Béatrisses,
Pour toi je couve un feu plus chaud que des épices.

BEATRIX.

Moi, j´aime de tout tems les seigneurs dom Juans,
Et je sentis mon mal quand vous vintes céans."

(IV, 3ª, p.370).

En otro pasaje, como resultado de un añadido cómico al carácter de Béatrix, Scarron le presta un monólogo imitando los lamentos trágicos de los jóvenes que se hallan desesperados por cuestiones de amor, lo que constituye una parodia (131):

"BEATRIX.

Pleurez, pleurez,mes yeux,l´honneur vous le commande,
S´il vous reste des pleurs,donnez-m´en,j´en demande,
(...)
Si vous en aimiez comme moi,
Toutes célestes que vous êtes,
Vous enrageriez, sur ma foi.
(...)
Comme du feu qui me dévore
Je lui contois ma cruauté,
(...)
Encore aurois-je quelque joie; (...)."

(V, 1ª, p.380-81).

Sólo el final de la obra,una vez resuelto el conflicto, ofrece su consuelo a las penas de Béatrix gracias a la intervención de Jodelet, que la solicita en matrimonio:

"JODELET.
Il me faut un portrait que retient Isabelle,
(...)
Je veux qu'on me le rende, ou bien la comédie
Par moi, dom Jodelet, deviendra tragédie?
Oui, je la veux avoir, cette idole de prix,
Pour en favoriser ma chére Béatrix".

(V, 5ª, p.392)

ACTANTES - SIMBOLOS

Al margen de los seres individuales que, correspondiéndose con algunas tipologías, se encuadran dentro de la estructura actancial, conviene hablar de aquellos otros que intervienen como fuerzas actanciales para impulsar el desarrollo de la acción y cuya presencia justifica el planteamiento de las intrigas.

1) El amor.

Como fuerza actancial, el amor es un móvil poderoso con el que se inicia la acción. Es el vínculo de acercamiento entre los jóvenes, pero a la vez lo que provoca el incidente que desencadena el conflicto.

En Jodelet ou le maître valet se da una relación amorosa entre D. Juan e Isabelle, pero ninguno de los dos puede comunicar su sentimiento al otro. En ello interviene otro actante a nivel simbólico: el honor.

2) El honor.

Este hace que D. Juan sospeche al ver a un desconocido en casa de su prometida, de que ésta no le es fiel. Este mismo concepto se interpone a su vez en la mente de la joven, que por su condición no debe amar a un criado.

Por otra parte, aunque ligado también al tema del amor, el honor exige una venganza cuando un tercero influye negativamente en la virtud de un ser querido. Por esta cuestión, D. Juan debe batirse con D. Louis para salvar la honra de Lucrèce y castigarla a ella al mismo tiempo por su conducta ligera.

El honor, una vez más, se halla presente en la conciencia de D. Fernand, que se mantiene firme en su decisión de que ambos jóvenes resuelvan su querella por medio de las armas.

En definitiva, el honor y el amor, unidos indisociablemente, impulsan a todos los actoresen sus movimientos fundamentales:

- Suscitan los celos de D. Juan.
- Remordimientos en Isabelle.
- Empujan a Lucrèce a cometer una falta y a huir tras su caballero.
- Provocan en D. Louis una conducta equívoca.
- Acentúan la severidad de D. Fernand.

Todo ello contribuye a crear una atmósfera de pesimismo

que se acerca a la tragedia, próxima a desencadenarse a través de los numerosos conatos de violencia y de los frecuentes lamentos de quienes se pronuncian.

3) Lo cómico.

Paralelamente surge lo cómico como tercer actante a nivel simbólico, necesario en toda comedia para contrarrestar el efecto serio (132).

La presencia de los criados garantiza la utilización de este recurso que equilibra tragedia y comedia, para sensibilizar al público de la época.

Frente a la gravedad que toman los acontecimientos y a la rigidez de conciencia con que actúan los actores "serios", aparece en compensación el elemento cómico, encarnado en la falta de escrúpulos morales de los criados y en su realismo.

Béatrix y en especial Jodelet sostienen el peso cómico de la obra.

2. Función.

Una vez descrita en su totalidad la categoría actancial, conviene adentrarse en el análisis funcional de cada uno de los elementos que la componen, aplicándoles las reglas sintácticas oportunas y haciendo hincapié

en la función específica que le corresponde a cada uno de ellos y en su relación sintáctica con los demás. Así pues, siguiendo la distribución propuesta por GREIMAS (1966,176-78), hablaremos de actante-sujeto, actante-objeto, actante-adyuvante y actante-oponente.

- El actante-sujeto y el actante-objeto.

La función del primero consiste en ejecutar la acción, una acción que se basa en un predicado "amar o desear" y que implica la existencia de un objeto: el ser amado o actante-objeto.

En Jodelet ou le maître valet son actantes-sujeto D. Juan y D. Louis y actante-objeto Isabelle. En el caso de D. Juan el predicado que expresa su relación con el objeto es "amar", lo que da lugar a la siguiente proposición:

Juan ama a Isabelle.

Para D. Louis, es difícil, sin entrar en consideraciones subjetivas, emitir un juicio acerca de sus sentimientos hacia Isabelle. Pero por su conducta anterior con Lucrèce, cabe pensar que su móvil se halla más relacionado con el "deseo" que con un verdadero amor. De admitir esto, tendríamos:

Louis deses a Isabelle.

También se puede observar que existe una relación de reciprocidad entre el sujeto y el objeto de la primera

proposición, con lo que se cumple la regla sintáctica de la transitividad:

Sujeto vs Objeto (amar)

Juan vs Isabelle

Isabelle vs Juan

No ocurre, sin embargo, lo mismo con la segunda de las proposiciones:

Sujeto vs Objeto (desear)

Louis vs Isabelle

*Isabelle vs Louis

Una tercera proposición, igual a la primera, con el predicado "amar", podría establecerse:

Sujeto vs Objeto (amar)

Lucrèce vs Louis

*Louis vs Lucrèce.

- El actante-destinador y el actante-destinatario.

Lo más frecuente en el teatro de esta época y, en particular, en las comedias de intriga resulta ser que el destinador es siempre el mismo: el amor. Esto redunda de forma inmediata en el hecho de que el destinatario sea también idéntico: uno mismo, puesto que el beneficio de obtener ese objeto codiciado va dirigido al que lo procura:

Destinador Destinatario

Sujeto

Objeto

Sustituyendo este esquema abstracto por sus posibles realizaciones en Jodelet ou le maître-valet tendríamos:

1) Destinador Destinatario

Amor D. Juan

Sujeto

D. Juan

Objeto

Isabelle

2) Destinador Destinatario

Deseo D. Louis

Sujeto

D. Louis

Objeto

Isabelle

3) Destinador Destinatario

Amor Lucrèce

Sujeto

Iucrèce

Objeto

D. Louis

- Actante-adyuvante / actante-oponente (u obstáculo).

Ambos son absolutamente necesarios en las comedias de esta época. La presencia de uno y otro resulta imprescindible para que se desarrolle la acción y para que, dentro de ella, se produca la intriga que la compone (o intrigas).

Por orden de aparición en el ámbito de las relaciones entre actantes surgen el amor y el deseo como motores que impulsan y generan la acción. Inmediatamente después hace su aparición el obstáculo, o impedimento, es decir, una traba para que la relación de amor o deseo entre sujeto y objeto se cumpla sin dificultades. Es lo que se llama oponente.

Si tomamos como ejemplo las proposiciones representadas anteriormente, observamos que existe este actante-oponente que se plasma en cada caso en un actor distinto:

a) Juan ama a Isabelle.

(Obstáculo para ese amor)

Oponente: Louis.

b) Louis desea a Isabelle.

Oponentes: Lucrèce / Juan.

c) Lucrèce ama a Louis.

Oponente: Isabelle.

- D. Louis con su aparición en casa de Isabelle levanta las sospechas de d. Juan y se convierte en un obstáculo para su amor. Esto obliga al caballero a concebir con su criado la estrategia del disfraz y lo que ello desencadena.

- Lucrèce, que ama a d. Louis, va en su búsqueda y recibe de él mismo una declaración de amor errónea dirigida a Isabelle. Lucrèce, con su presencia inoportuna, impide la libertad de movimientos que d. Louis necesita. Otro foco de atención para distraer sus intereses de conquistar a Isabelle se halla en d. Juan, que ha de vengar sus múltiples ofensas.

- Isabelle, por último, es un impedimento para Lucrèce que advierte en ella las causas que justifican el desinterés que le manifiesta d. Louis.

Para contrarrestar el efecto de esta oposición y restablecer el equilibrio de esfuerzos necesario para el mantenimiento de la trama, surge desde el punto de vista funcional el actante que ofrece su ayuda y que recibe el nombre de adyuvante. Para cada una de las proposiciones existe un adyuvante que trata de beneficiar al

actante-sujeto para llevar a cabo su objetivo.

- Jodelet ayuda a d. Juan para conseguir el amor de Isabelle. La manera en que éste se comporta al aceptar el cambio de ropa, de personalidad, está al margen de la función que en principio ejecuta: ayudar a su amo.

- Béatrix ayuda a d. Louis.

El interés de la criada, que recibe a cambio compensaciones económicas está centrado en proporcionarle al caballero las entrevistas oportunas para llegar hasta su ama.

- D. Fernand ayuda a Lucrèce.

D. Fernand asume la función de adyuvante no sin ciertos contratiempos, pues su misión es doble: preservar a Lucrèce de la cólera de su hermano y conseguir a la vez que d. Louis repare en ella su afrenta.

Existen a veces, además de estos actantes, otros cuya función en la comedia se limita a completar el carácter de otro de los actantes. En Jodelet ou le maître-valet es una función desempeñada por Etienne, que figura siempre junto a su amo y que limita sus intervenciones a las suyas (133).

3. Correspondencia.

A primera vista, se observa que Scarron no ha modificado el número de los actores que intervienen

en su comedia con respecto a los de su modelo español. Lo único que ha hecho en realidad ha sido cambiar el nombre de alguno de ellos (134).

La originalidad del comediógrafo francés en el tratamiento de los actantes y actores no hay que buscarla en su conjunto, pues en ello sigue más o menos las líneas generales trazadas por Rojas (135).

Por lo tanto, si se pretende llevar a cabo un estudio comparativo de la estructura actancial en uno y otro texto, es necesario acudir a los detalles de la personalidad de cada actor y al seguimiento minucioso de sus pautas de comportamiento.

El primer dato a tener en cuenta a la hora de establecer una correspondencia entre un actor francés y su modelo será el del número de intervenciones que tiene en la comedia:

Donde hay agravios...(1ª Jornada) Jodelet ou...(Act.I y II) (136)

Actor	Nº Intervenciones	Actor	Nº Intervenciones
Sancho	[illegible]	Jodelet	72
D. Juan	92	D. Juan	59
Bernardo	21	Etienne	6
D. Lope	32	D. Louis	26
Beatriz	26	Isabelle	[illegible]
Inés	41	Béatrix	16

D. Fernando	67	D. Fernand	32
Ana	15	Lucrèce	5

El primer dato importante que se aprecia al revisar este cuadro que contiene el número de intervenciones de todos los actores de la comedia está expresado en la diferencia cuantitativa entre los del modelo español (mayor número de intervenciones) y los de Scarron.

El sentido que esto posee, tomándolo de un modo general, es como ya dijimos al referirnos a las situaciones el deseo del comediógrafo francés por acortar el texto y despojarlo de todos aquellos párrafos que, sin perjudicar a la acción y al buen entendimiento de los acontecimeintos, resulten superfluos.

Así pues, todos los actores de Jodelet ou le maître valet participan en un número inferior de veces a los del original, de modo que el número global de sus intervenciones sobrepasa ligeramente la mitad de los del modelo español.

Esta referencia a las veces que un actor toma la palabra está ligada al número de versos que le corresponden. Citamos a modo de ejemplo uno de ellos: Sancho, que interviene 108 veces, emplea 301 versos, mientras que su par francés, que lo hace en 72 ocasiones, utiliza para ello

235..

Por otro lado, Scarron ha mantenido casi siempre la proporcionalidad entre unos actores y otros con respecto a su modelo. Es decir, que quien más interviene en ambos casos es el criado "gracioso" Sancho/Jodelet y después su amo D. Juan y quien menos, Ana/Lucrèce.

También el orden de aparición en escena está respetado casi íntegramente. La única excepción la constituye el diálogo que inicia Isabelle con su criada, que en Donde hay agravios no hay celos lo empieza Beatriz, pero sin que ello afecte en modo alguno al desarrollo de la intriga.

Entrando en otro tipo de consideraciones, pensamos que la explicación de que en la comedia española se superen las cuatrocientas intervenciones en una sola jornada es debido al uso frecuente por Rojas del aparte (137). Dicho aparte imprime a su obra mayor movilidad por la rapidez que le otorga al diálogo, aunque lo prolonga al mismo tiempo. Scarron ha creído oportuno prescindir de ellos, ya que su valor es mayormente de carácter reflexivo (138).

Además, Scarron ha suprimido gran parte de las intervenciones de Bernardo ' Etienne, que apenas sale (139). Asimismo, ha suprimido un diálogo muy breve que tiene lugar entre D. Juan y Sancho en el texto español, lo

que redunda en un acortamiento sensible de sus actuaciones (140). El momento tiene su importancia para los actores, ya que se trata de la decisión de cambiar sus papeles y que Rojas estructura en una especie de monólogos superpuestos.

Falta igualmente un diálogo de carácter filosófico entre Inés y su padre que define y caracteriza más a sus protagonistas a lo largo de veintiún versos.(141).

Al final de la primera jornada, hay una breve intervención de Bernardo, que inicia los apartes con que ésta concluye y que ocupa diecisiete intervenciones de los demás, suprimido en su totalidad por Scarron (142).

Con ello se prescinde del carácter reflexivo al que se entregan frecuentemente los actores españoles, mientras en Scarron las intervenciones no son presentadas en apartes y, sólo D. Juan, reflexiona para concluir el acto en un monólogo.

A través del aparte, Rojas permite a sus protagonistas que expresen su pesar y expliquen cuál es su posición en la trama (143).

Donde hay agravios...(2ª Jornada) Jodelet ou...(Act.3).

Actor	Nº Intervenc.	Actor	Nº Intervenc.
D. Lope	65	D. Louis	24
Bernardo	9	Etienne	2

Beatriz	22	Béatrix	14
Inés	61	D. Fernand	14
Sancho	33	Isabelle	30
D. Fernando	19	Jodelet	24
D. Juan	91	D. Juan	38
Ana	19	Lucrèce	12

En el orden de las intervenciones se advierte una pequeña modificación. La entrada en escena de D. Fernand se produce antes en Scarron que en Rojas. Por lo demás hay poco que reseñar, ya que se mantiene el índice de participación superior en los actores españoles, que duplica en varias ocasiones al francés.

También en ambos casos el mismo actor D. Juan es quien toma la palabra el mayor número de veces y Etienne/Bernardo el que menos.

Rojas continúa en la misma línea de utilizar el diálogo breve, a base de respuestas concisas (en ocasiones monosílabos (144) y de prolongar a un tiempo la conversación entre sus actores.

Scarron ha suprimido un breve diálogo entre D. Lope y Bernardo que no perjudica a la acción y que apenas caracteriza a quienes lo llevan a cabo (145).

También ha prescindido de unos apartes en los que

interviene Sancho, Beatriz, D. Juan e Ines, así como un diálogo entre ellos que constituye, como en los casos precedentes, una contribución para resaltar el carácter de cada uno a través de sus propias reflexiones (146).

Al final de la jornada hay otra serie de apartes en los que intervienen D. Fernando, Ana, Inés y D. Juan, que Scarron ha reducido a una intervención de Isabelle (147). El sentido de los mismos es el de expresar un lamento y explicar la intriga, situando a cada actor desde su perspectiva con respecto a los acontecimientos que se han producido.

Donde hay agravios...(3ª Jornada) Jodelet ou...(Act.IV,V).

Actor	Nº Intervenc.	Actor	Nº Intervenc.
Ana	28	Lucrèce	4
Inés	39	Isabelle	10
Sancho	100	Jodelet	59
Beatriz	18	Béatrix	9
D. Fernando	45	D. Fernand	34
D. Juan	53	D. Juan	28
D. Lope	36	D. Louis	20

La última parte de ambas comedias presenta a los actores participantes en el mismo orden de intervención y conservan prácticamente todos el número aproximado

y proporcional a las intervenciones de uno y otro con respecto a su modelo. Quien más veces actúa es Sancho (Jodelet), sobre quien se centra la acción.

Donde se aprecia un mayor contraste es en la participación de Lucrèce que resulta sensiblemente inferior a la de su modelo. Ana conversa más extensamente con Inés y le dice estar celosa de ella, lo que Scarron ha suprimido en su comedia, impidiendo una mayor caracterización del actor que se nuestra en Rojas más apasionado (148).

Por otro lado, y para concluir, diremos que en el texto español no está presente Bernardo; tampoco lo está en el francés Etienne, lo que viene a demostrar una vez más su escasa entidad como tipo literario y su inapreciable función en el desarrollo de la trama.

Otro criterio para establecer la correspondencia entre actores se desprende de la propia naturaleza de cada individuo, tomando como base su comportamiento en la comedia.

- D. Juan es quizá el actor que más se identifica con su par español. En ambos casos su tipología y su función se ajustan a los parámetros descritos anteriormente. Sus intervenciones, por otro lado, ceden en virtud de su transformación en criado en favor de Jodelet (Sancho),

que actúa en su lugar. Se comporta de un modo idéntico, siguiendo sus sentimientos y su honor, según se lo exijan uno u otro.

- D.Louis, sin embargo, se presenta de un modo distinto en Scarron. Su actitud frente a Lucrèce resulta más humillante que la que adopta D.Lope ante Ana. Es más crítico y censura a la dama, menospreciando sus rasgos físicos (140):

"D.LOPE. En Búrgos la hablé y la ví,
Y aún la llegué à merecer;
¿Mas cómo puedo querer
A quien el nombre fingí?"
(Jornada II, p.159).

D.LOUIS.
Après vous avoir vue, ou celle (que j'y vi,
Dont pour passer le tems je me (feignis ravi,
Ne posséda jamais que des appas (vulgaires,
Qu'elle estimoit charmans, et qui (ne l'étoient guéres".
(III, 9ª, p.361.

En cuanto a su decisión final de aceptar a Lucrèce por esposa, se halla igualmente confusa en uno y otro texto. En ninguno de los dos convence su cambio de actitud.

- Isabelle es, según LANCASTER (1929-45, II, 2, 456), más divertida que su par Inés. Esa impresión, al menos, deja traslucir a lo largo del diálogo que mantiene con su padre acerca de su prometido. Mientras Isabelle resalta el aspecto grotesco del retrato, Inés se entrega a un diálogo más serio y razonador y se opone de una manera más viva a su boda con D.Juan:

"DOÑA INES.
Que no es posible,
Aunque tú me lo encarezcas,
Que sea hombre principal
Un hombre de esta manera.
¿Esta es cara de hombre noble?
(...)
Suspende la lengua,
Porque mi albedrío es mío,
Y no es justicia que quieras
Sujetarme, por ser padre,
Lo que áun Dios no sujeta."
(Rojas, I, p.151).

"ISABELLE.
Je confesse, mon pére,
Que vous avez raison de vous mettre en (colére;
Mais confesses aussi, regardant (ce tableau,
Affreux au dernier point, bien loin de (sembler beau,
Que ma douleur est juste alors qu'elle (est extrême,
Et qu'il faut bien qu'il soit la brута- (lité même,
Le brutal sur lequel ce marmouset est (fait."

(II, 2ª, p.332).

Con respecto al trato que manifiesta a su criada, estimamos que hay un paralelismo en su proceder, en el sentido de que en ambos casos se muestra enérgica en su voluntad de impedir que ésta actúe de casamentera:

"DOÑA INES.
Beatriz, no repliques mas.
(...)
Antes que mi voluntad,
Tiene su lugar ni honor."
(Rojas, I, p.150).

"ISABELLE.
Croyez-moi, Béatrix, faites votre paquet,
Sans penser m'éblouir avec votre caquet.
Je ne veux plus de vous.
(...)
N'importe, je vous chasse."

(II, 1ª, p.327-28).

Ante su prometido se siente igualmente temerosa y molesta:

"DOÑA INES.
Cómo, villano, atrevido,

"ISABELLE.
O dieu! quel insolent

Te atreves a profanar
En el templo de mí fama
El honor, que es su deidad?"

(Rojas, II, p.158)

Quoi! me tirer ainsi d'un affort violent!
Et je puis vivre encor! ô fortune cruel-
(le!
Faut-il que ce brutal trouve que je
(suis belle,
Et que poue éviter le péril que je
(cours,
Le trépas soit le seul qui m'offre son
(secours?"

(III, 7ª, p.356).

- Lucrèce mantiene el mismo tono de tragedia que Ana. pero se aprecia más irónica que en Scarron. Su ironía no depende tanto de ella misma, sino de la función que le atribuye el autor a través de sus intervenciones. Así por ejemplo, algunos de sus lamentos parodian Le Cid de Corneille y, en concreto, a Chimène, lo que la convierte en una figura de la tragedia, a pesar del contraste violento entre la imagen que representa y la situación en que ésta se da:

"LUCRECE.

Fais si bien,ma douleur,
Que l'on puisse trouver quelqu'excuse à mes fautes;
Non, je ne me plains point du repos que tu m'ôtes.
Si je puis faire voir.par mes pleurs infinis,
Que mes yeux,ont été de mon crime punis."

(II, 3ª, p.233).

Rojas se limita a presentarla bajo el síntoma de su drama personal,pero no añade a su discurso ningún aspecto burlón.

- D.Fernand ha conservado gran parte de las característi-

cas de su homólogo,como son las del honor por encima de cualquier cosa y una cierta indulgencia para con su hija,que en Scarron se ve más acentuada por dejarse llevar por la risa:

"D.FERNAND.
Peste, que je suis sot!
Il rit, voyant rire sa fille."
(II, 2ª, p.332).

En ambas comedias se deja engañar por Béatrix:

"DON FERNANDO.
Qué es?
BEAT. En que no ha de casarse
Con Don Juan,aunque tu quieras;
Y porque la dixe aora
Solo que te obedeciera.
(...)
D.FER. Quitate el manto.
(...)
Aora me llego à hablarla."

(Rojas, I, p.151).

"D. FERNAND.
La cause est bien petite
Pour vous mettre dehors,et ma fille a (grand tort;
Mais pour vous rajuster je ferai mon (effort."

(II, 2ª, p.331).

En los dos casos también su empeño en que se celebre el duelo entre su sobrino y su yerno resulta exagerado:

"DON FERNANDO.
Uno airado,otro ofendido;
Volved nobles à arrojaros,
Que mucho más que à aplacaros
A irritaros he venido."

(Rojas, III, p.167).

"D. FERNAND.
Battez-vous donc,amis,et bien fort,vous (serez
Bien plutôt animés par moi que (séparés."

(V, 4ª, p.386).

Sin embargo,D.Fernand esmás cómico,cuando tras haber oído las declaraciones desesperadas de Lucrèce,reconoce

en ellas una clara alusión a la literatura:

"Ce style est de roman, (...)
Ces vers sont de Mairet, (...)"
(II, 3ª, p.333-34).

Su apariencia física, por otro lado, al presentarlo con gafas ofrece un contraste entre la seriedad intelectual que pretende sugerir y su imagen burlona (150).

- Béatrix imita mucho más de cerca a su modelo. Igual de ocurrente, está dispuesta a entregar a su ama a un galán poco delicado, que le paga por sus servicios. Sin embargo, Scarron le añade una nota particular: también ella parodia el género trágico, imitando nuevamente a Chimène, como lo hiciera Lucrèce:

"BEATRIX.
Pleurez,pleurez,mes yeux,l´honneur vous le commande,
S´il vous reste des pleurs,donnez-m´en,j´en demande".
(V, 1ª,p380)

- Etienne es una copia exacta de Bernardo y su papel en la obra resulta escuálido. Es el que está peor caracterizado, aunque no por ello deja de formar parte de estos actantes-tipo a los que hemos hecho alusión en el apartado precedente.

- Sin lugar a dudas, el actor más interesante de la obra es Jodelet, que adopta como su par Sancho todos los atributos del "gracioso", aunque como señala KRAMER (1976,44), en el de Scarron aparecen más acusados.

Según MORILLOT (1888,275), él y Béatrix son dos auténticas caricaturas, cuya misión radica en una crítica hacia lo heroico y lo trágico. En el modelo español, sin dejar de ser cómico, no se encuentran estas alusiones a otros géneros en forma de parodia.

Por otro lado, y según la opinión de KRAMER (1976,45) otra de las misiones encomendadas a Jodelet es la de criticar algunas costumbres de su tiempo, sin que ellos constituya un objetivo propiamente satírico.

Su importancia en la acción, tanto para una como para otra comedia, es capital, pues en él reside el peso de lo cómico como protagonista fundamental de la obra.

El actor de Scarron es más desenfadado que el de Rojas y lleva su conducta hasta el límite de lo tolerable. Los añadidos que Scarron presta a Jodelet acentúan su glotonería:

"JODELET.
Courir toute la nuit sans boire ni manger,
(...)
Potages mitonnés (...)
Vous serez digérés (...)

BEATRIX.
Ce beau jeune seigneur, tantôt qu´on a dîné,
A mangé comme un diable, et s´est déboutonné.".

(I, 1ª, p.315;
I, 3ª, p.327 y
III, 2ª, p.347)

Así como su interés por los asuntos económicos:

"JODELET.
Mais les vingt mille écus est-ce en argent comp-
(tant?

(II, 7ª, p.343)

Otras características que le son propias y que lo diferencian de su modelo emanan de sus ocurrencias, si bien éstas la mayoría de las veces son pequeños añadidos a lo que ya Rojas ha iniciado (151).

Sí es cierto que Jodelet es más grosero en el lenguaje que Sancho y prueba de ello es alguno de los fragmentos en los que, airado, replica a Béatrix:

"JODELET.
Hà louve! hà porque! hà chienne! hà braque! hà loup-
(garou!
Puisses-tu te briser bras,main,pied,chef,
Que toujours quelque chien contre ta (cul,cou,
(jupe pisse,".

(III, 7ª, p.352)

Para finalizar haremos una mención a su aparición con el palillo de dientes, considerada como algo grotesco

y que contribuye a resaltar sus modales rudos:

"JODELET, seul, en se curant les dents.
Soyez nettes, mes dents, l'honneur vous le commande,
Perdre les dents est tout le mal que j'appréhende."

(IV, 2ª, p.368)

3.1.c. TOPICA DE LA COMEDIA.

Con este apartado entramos en nuestro último nivel de análisis, con el que daremos por concluido el estudio de Jodelet ou le maître valet en relación con su modelo español Donde hay agravios no hay celos y amo criado. Haremos una distinción entre los elementos que dependen de las situaciones creadas en la comedia -aspectos de contenido fundamentalmente- y aquéllos que derivan del lenguaje -recursos formales-.

1. Recursos derivados de las situaciones de la comedia.

- El principio de la comedia.

El primer recurso que utilizan frecuentemente los autores de comedias de esta época y que Scarron traslada a su obra es el de iniciarla con una escena que podríamos llamar típica de apertura, en la que concurren un joven galán y su criado, que aparecen en la calle en busca de una dama (I, 1ª, p.315)

El tono con que mantienen su diálogo se halla próximo al de la riña y su función es la de informar acerca de los hechos que originan la acción (152).

- El equívoco.

Varias son las formas en que puede presentarse

este equívoco, que sin lugar a dudas constituye uno de los recursos más empleados por los comediógrafos de esta etapa del siglo para presentar una contrariedad a sus héroes. Dos de ellos cobran forma en Jodelet ou le maître valet. La primera vez es la que GUICHEMERRE (1972, 31) llama "déconvenue du galant" y que consiste en que, habiendo llegado improvisadamente el joven ante la casa de la que ha de ser su mujer,sorprende en ella a otro caballero y lo toma por rival,dando lugar a unos celos que sitúan a la joven en una posición difícil de explicar.

En efecto, D.Juan, que ha llegado como hemos dicho acompañado por Jodelet a Madrid y que se halla frente a la casa de su prometida, ve bajar de uno de los balcones y en mitad de la noche a D.Louis y sospecha de Isabelle, al tiempo que considera al caballero oculto su oponente (I, 3ª, p.323).

Otra forma de presentar el equívoco, también recogida por Scarron en su comedia, es aquélla en que el galán toma a otra persona por la mujer amada (153). Este hecho se produce cuando D. Louis cree hablar con Isabelle y le declara su amor despreciando a Lucrèce, con la que está hablando en realidad (III, 9ª, p.360-61).

- El disfraz.

A continuación y como consecuencia del primer equívoco, surge el disfraz: Jodelet se hace pasar por

su amo y toma sus ropas. Paralelamente D.Juan finge ser su criado.

Según KRAMER (154), es la primera vez que se representa a un criado disfrazado de amo. La finalidad que este empleo produce en Jodelet ou le maître valet es la de permitir al joven observar de cerca el comportamiento de su prometida sin que ello lo comprometa. Pero, como consecuencia de este intercambio de papeles, resulta que "les extravagances du 'gracioso" envahissent la scène et amenuisent l'intérêt des autres intentions" (CIORANESCU, 1983,309).

Pero las consecuencias, que contienen elementos cómicos de cara al espectador, sitúan a D.Juan en una postura desfavorable y lo someten, en público, a escenas difíciles de soportar, como cuando ha de permanecer callado ante todos a pesar de las impertinencias de Jodelet (II, 7ª, p.341), o cuando se deja golpear por el criado para evitar ser sorprendido por Isabelle (III, 7ª, p.357-58).

Por lo tanto, el disfraz sirve al autor para jugar con los elementos cómicos o serios, según quiera hacer recaer la atención del público en la perspectiva que ofrece el criado grotesco o la del amo educado y valiente, respectivamente.

- Esconderse.

Otra manera de ocultarse menos artificiosa que la de acudir a un disfraz es la de esconderse, algo

a lo que los actores se ven conducidos con cierta asiduidad, debido frecuentemente a la necesidad de escuchar lo que ocurre, sin que su presencia modifique el encuentro y el diálogo de los demás o, simplemente, para no ser visto en falta, como le sucede a d. Louis. Este trata de cortejar a Isabelle cuando se ve obligado a ocultarse en una habitación próxima para no ser sorprendido por d. Fernand y Jodelet (III, 6ª, p.351).

La misma decisión toma d. Juan, que quiere estar próximo al lugar en que Jodelet debe enfrentarse a d. Louis (V, 3ª, p.383).

También Isabelle y Lucrèce, en un momento importante de la acción, han de interrumpir su charla en el instante en que Lucrèce se halla dispuesta a confesar el origen de sus males, debido a la llegada de Jodelet (IV, 1ª, p.367).

- Las presencias inoportunas.

A menudo sucede que una persona no puede comunicar libremente con su interlocutor por hallarse ante ellos un tercero que debe permanecer al margen de la situación o a quien no conviene aportar datos de interés personal.

La primera vez que ocurre esto en Jodelet ou le maître-valet es cuando llega Lucrèce ante d. Fernand para pedir su auxilio. Con ellos está Isabelle, delante de la cual no quiere sincerarse (II, 3ª, p.333).

Otra presencia inoportuna, la más importante de la obra por su interés para la intriga, es la de Jodelet, que impide a d. Juan y a Isabelle que se declaren su amor con libertad, lo que obliga a ambos en varias ocasiones a recurrir a la astucia de una declaración velada (III, 7ª, p.353-59).

- Encuentros inesperados.

Es un recurso que tiene como misión fundamental la de avivar la intriga a través de la sorpresa, produciendo una mayor dinamicidad a la acción. Estos encuentros inesperados, por lo general, provocan situaciones que ponen en escena a varios actores sin que éstos lo hayan pretendido, causándoles sorpresa o confusión.

La utilización de este efecto permite aumentar la tensión y complicar la trama. En Jodelet ou le maître-valet Scarron lo emplea en una ocasión y hace coincidir en ella los focos principales de las dos intrigas. Aparecen en escena simultáneamente Lucrèce y d. Juan, produciéndose un clima de máxima tensión. Por un lado, d. Juan se ve ante los dos seres que lo han ofendido, d. Louis y su hermana; por otro, Lucrèce es descubierta en su deseo de hallar a d. Louis, pero ambos deben callar su identidad y su relación por intereses distintos (III, 10ª, p.362-63).

A partir de este encuentro, d. Juan posee una mayor

justificación para batirse con su rival, lo que produce de inmediato una ansiedad por su parte, traducida en un deseo irrefrenable de venganza.

El mismo valor de encuentro inesperado posee la entrevista entre Lucrèce y D. Louis, que nace, como ya hemos indicado, de un equívoco. Cuando ambos se dan cuenta de que están frente a frente, estalla la ira de Lucrèce mientras d. Louis queda aturdido (III, 9ª, p.361).

- Elementos de la farsa.

Junto a estos motivos serios que abundan en la comedia y que le transfieren a veces un carácter próximo al drama, el autor francés gusta de mezclar escenas propias de la farsa, aportando a la escena un matiz burlón que raya en lo irrisorio cuando es el tipo serio quien se ve dañado (155).

Una de estas escenas se produce cuando d. Louis baja del balcón de Isabelle y, en medio de una oscuridad profunda, D. Juan arremete contra el criado, confundiéndolo con el otro, que aprovecha para huir (I, 3ª, p.323-24).

Esta escena de confusión seguida de palos se repite cuando de forma inesperada Isabelle aparece ante Jodelet y su amo, que lo está increpando por su audacia y su abuso de la situación (III, 7ª, p.357).

En otros dos momentos interpretados por los criados Béatrix y Jodelet se utilizan procedimientos de la farsa

que contienen un doble valor: cómico por un lado y de complicidad con el público por otro (156). Uno de ellos corresponde al monólogo con que Béatrix inicia el acto V (V, 1ª, p.381). El otro supone el final de la comedia, en el que Jodelet pone su rúbrica bufona, que contrasta con el estilo de los demás protagonistas (V, 5ª, p.392).

- Desenlace de la comedia.

Previamente al desenlace propiamente dicho, pero encaminándose hacia él, se producen unos acontecimientos que preceden a la resolución del conflicto y que son de suma importancia para que éste se produzca. En Jodelet ou le maître-valet estos hechos que dan paso al final feliz, necesarios en toda comedia, se circunscriben a dos aspectos primordiales:

1) Revelación de la identidad de D. Juan.

2) Cambios de actitud en éste, D. Fernand y D. Louis.

Efectivamente, lo primero que debe de ocurrir para que pueda concluir la comedia es que se sepa la naturaleza del verdadero D. Juan. En una aparición un tanto espectacular d. Juan se muestra tal cual es, ante la gran sorpresa de todos (V, 4ª, p.386).

A partir de este momento y como consecuencia del mismo, D. Louis cambia de actitud, se deshace en explicaciones para justificar su conducta y termina ofreciéndose para casarse con Lucrèce (V, 4ª, p.389).

la idea agrada a d. Fernand, que también modifica su postura enérgica y cede ante este nuevo giro de los acontecimientos (V, 4ª, p.390).

Con todo ello, se ha allanado el camino que debe conducir necesariamente a un final feliz y que aparece sellado frecuentemente con varias propuestas matrimoniales que en este caso se refieren a tres enlaces: d. Juan e Isabelle, d. Louis y Lucrèce y Jodelet con Béatrix (157).

También se produce un reagrupamiento en escena de todos los actores que han intervenido en la obra o al menos de aquéllos que han impulsado con su comportamiento la dinámica de la acción.

2. Recursos derivados del lenguaje.

Como ya hemos esbozado previamente, la comedia que tiene sus fuentes en el teatro español se mantiene entre dos fuerzas antagónicas, muy marcadas ambas, pero capaces de coexistir en perfecto equilibrio. Una y otra van unidas entre sí y constituyen la esencia que caracterizó en su tiempo a la comedia española. Nos referimos a la frecuente tendencia que manifiestan estas obras hacia el drama y a su superación por medio de rápidas intervenciones cómicas protagonizadas por el "gracioso" español y su par francés.

Por este motivo, la mayor parte de las intervenciones cómicas relacionadas con el lenguaje, entendiendo por éste expresiones verbales y otras que posean significación, se las debemos a este tipo de criado y, algunas veces, aunque en menor número, a la criada.

A continuación, pasamos a estudiar todos aquellos elementos cómicos expresados a través del lenguaje, que constituyen un tópico de la comedia en Jodelet ou le maître valet.

- La parodia.

P. Scarron, al igual que otros autores burlescos y satíricos, ha parodiado los géneros considerados nobles, como la tragedia, con el fin de ridiculizar esta manera de expresarse mediante la contraposición del estilo y el tono y de la bajeza de los sentimientos o la vulgaridad del lenguaje.

Las dos formas en las que se materializa dicha parodia en esta comedia son el relato y el monólogo.

Scarron pone en entredicho la utilidad del relato en dos ocasiones y su manera común de hacerlo se centra en alargarlo desmesuradamente.

La primera vez es el mismo Jodelet quien se demora en su explicación de cómo envió a Isabelle su retrato por error(158) (I, 1ª, v.318-20).

Del mismo modo, Béatrix se extiende en gran medida para tratar de convencer a su dueña de su inocencia mediante el relato que se refiere a la entrada de D.Louis en la casa y a su salida precipitada (II, 1ª, p.329-30).

En cuanto a la utilización del monólogo y más concretamente a su parodia o empleo cómico, Scarron lo pone en boca de sus criados en varias ocasiones. En una de ellas, Jodelet hace un elogio del ajo y se reafirma después en su idea de que es mejor la cobardía que el honor con riesgo, encabezando cada estrofa con un estribillo burlesco:

"JODELET, seul, en se curant les dents.
Soyez nettes,mes dents,l'honneur vous le commande,
Perdre les dents est tout le mal que j'appréhende.
L'ail,ma foi,vaut mieux qu'un oignon,
Quand je trouve quelque mignon.
Si-tôt qu'il sent l'ail que je mange,
Il fait une grimace étrange,
Et dit,la main sur le rognon.
Fi,cela n'est point honorable.
Que béni soyez-vous,seigneur,
Qui m'avez fait un misérable,
Qui préfére l'ail à l'honneur.
Soyez nettes,mes dents, (...)

(IV, 2ª, p.368-69).

Más adelante, le corresponde el turno a Béatrix, que emplea la misma forma para obtener idénticos efectos, es decir, hace preceder sus versos de un estribillo que imita los lamentos líricos de la tragedia para proseguir

con unos versos que se caracterizan por la vulgaridad de su vocabulario:

"BEATRIX entre par une petite porte,une chandelle à la main.
Pleurez,pleurez,mes yeux,l'honneur vous le commande,
S'il vous reste des pleurs,donnez-m'en,j'en demande.
D'écus une assez bonne somme
Devant lui je faisois sonner,
Et lui faisois assez voir comme
Moi qui prends, je lui veux donner.
Aussi-tôt son ame rebourse
M'a donné de ma même bourse
Un si grand coup dessus le cou,
Que je m'en sens toute échinée:
Oh! que pour aimer un tel fou
Il faut que je sois forcenée!
Pleurez,pleurez, (...)

(V, 1ª, p.380-81).

Los actores serios se expresan en ocasiones imitando a otros de la tragedia.

D.Fernand, por su parte, también menciona en tono paródico las novelas y tragedias de su época en lo que constituye para Scarron una burla acentuada de estos géneros, cuando replica a Lucrèce:

"D.FERNAND.
Ce style est de roman (...)

(II, 3ª, p.333-34).

- El contraste.

Otro de los procedimientos más requeridos para provocar la risa es aquél que se produce a través del contraste entre las palabras pronunciadas o la actitud en general y la situación.

Una vez más, Jodelet se convierte en portador del elemento cómico, materializado a lo largo de sus diversas intervenciones. Cuando pretende imitar a su amo haciéndose pasar por un caballero galante, tropieza con el obstáculo de no saber expresarse y sus palabras, así como sus gestos, resultan inconvenientes:

"JODELET.
Otez-vous vîtement, je tiens une pensée
Suivant son pesant d´or. Si mon ame insensée,
Tout ainsi que la mer a son flux et reflux,
Pouvoit s´émanciper... Hà! je ne la tiens plus,
Elle m´est échappée (...)".

(III, 7ª, p. 355-56).

Igual le ocurre en el transcurso de su aparición en público disfrazado de amo. En ella contrasta su intención de llevar a cabo bien el papel que se le ha encomendado y sus múltiples desaciertos, al dirigirse a D. Fernando a Isabelle:

"JODELET.
De grace, dom Fernand, que l´on m´approche d´elle;

Ca du moins qu´on m´en montre ou jambe, ou bras
(ou main.

(...)

Je vous pousse à regret;
Mais je suis amoureux, équitable beau-pére.
Je vous vois donc enfin, ô beauté que j´espére.
Vous me voyez aussi; mais pourrai-je savoir
Si vous prenez grand goût en l´honneur de me voir?".

(II, 7ª, p. 341)

- El lenguaje burlesco.

Dentro de la comedia del siglo XVII existe una corriente burlesca que centra a menudo su búsqueda de efectos que muevan a la risa a través de la creación de un lenguaje artificial. Scarron ha utilizado frecuentemente este procedimiento, de manera especial a través de sus criados bufones capitaneados por Jodelet.

En esta comedia que nos ocupa podemos encontrar fácilmente palabras utilizadas por este criado, tomadas de varios registros y mezcladas inadecuadamente dentro de un mismo contexto.

Se puede establecer, para facilitar su estudio e identificación, una lista de ellas, mencionado el registro al que pertenecen (159):

* Palabras bajas y malsonantes, introducidas en la conversación, como "trognes", que pertenece a un registro

popular (I, 1ª, p.316).

Otras palabras como "cure-oreille" (II, 7ª, p.342); "cure-dents" (IV, 2ª, p.368); "noires dents" (IV, 5ª, p.375) y "de petits os pourris" (I, 1ª, p.317).

* Palabras nobles que aparecen en un contexto que no les pertenece, como "mortel", que posee un tono serio propio de la tragedia y que Jodelet emplea irónicamente:

"JODELET.
Ressouviens-toi, mortel, qu'il est tantôt une heure,
(...)
Ressouviens-toi, mortel, que n'aimer que sa gueule..."
(I, 1ª, p.316)

* Uso de proverbios y dichos populares, como el de "à bon chat bon rat", incluido por Jodelet también, mientras explica a su amo el origen de su error al enviar el retrato, y que forma parte de los numerosos rodeos que éste da para explicarse, y de du talante proclive a la charlatanería:

"JODELET.
A peine fûmes-nous de retour en Castille,
Que Fernand de Roch:s vous propos. sa fille.
Là-dessus, son portrait qui vous fut apporté,
Vous rendit plus brulant que le soleil d'été;
Vingt mille écus étoient offerts avec la belle,
Et vous pour la charmer, comme vous l'étiez d'elle,

Vous voulûtes aussi qu´elle eût votre portrait,
Ainsi vous la frappiez avec son même trait:
Lors à bon chat bon rat, (...)".

(I, 1ª, p.319)

° Palabras de origen latino, contrastando con otras y entrando en contacto con ellas, esta vez en boca de Béatrix: "Je dis nescio vos, et lui chantai goguette" (II, 1ª, p.330).

* Frases grandilocuentes, impropias en labios de un criado, sobre todo después de haberse expresado en un tono vulgar, como hace, por ejemplo, la misma Béatrix, poniendo el punto final a su explicación ante Isabelle de que D. Louis se hallara en la casa: "Voilà ce grand sujet de mon exclusion" (II, 1ª, p.330).

En la misma línea de contraste y de lenguaje ridículo Jodelet añade al sustantivo "beauté" el adjetivo "succulente", propio de otro campo semántico y por lo tanto malsonante:

"JODELET.
Ne pourrai-je savoir, ô beauté succulente,
Que j´aime autant qu´un oncle, et bien plus qu´une (tante,
Comment dans votre coeur dom Juan est logé?".

(III,, 7ª, p.353)

° Arcaísmos.

Aunque menos frecuentes, también aparecen en el texto, produciendo un efecto cómico por la situación en que son pronunciados. Jodelet los emplea mientras persigue a Béatrix: "Las, faut-il donc pour vous que notre poitrine arde?" (IV, 3ª, p.370).

* Derivación inusitada y cómica.

Costumbre a la que acude Scarron en su afán de crear palabras ridículas. Por ejemplo, "gendricide", utilizada por el criado, que acusa al suegro de D. Juan de poner en peligro su vida (IV, 5ª, p.374).

* Términos familiares.

Son palabras que emplean también los criados y sirvientes de la comedia y que se oponen, como en los casos precedentes, a un lenguaje más refinado por parte de sus amos.

La mayor parte de ellos se refieren al vocabulario gastronómico, al que Jodelet acude frecuentemente para expresar su gula: "potages mitonnés, savoureux entremets", "bisques", "pâtés", "ragoûts", (I, 3ª, p. 327); "ail", "oignon", etc., (IV, 2ª, p.368); y otras palabras de otros campos semánticos pero dentro del mismo registro: "museau" (I, 1ª, p.316), "driller" (I, 2ª, p.323), "charpenter" (I, 3ª, p.327), "crever comme un boudin" (II, 1ª, p.328), "cul" y "pisse" (III, 7ª, p.352) y, por último,

"rognon" (IV, 2ª, p.368).

- La repetición.

Es un fenómeno empleado para contrarrestar mediante su efecto cómico los momentos que pueden resultar demasiado serios (160). La repetición más simple posee ya resultados cómicos y consiste en reiterar una o más palabras.

Jodelet y D. Juan intercambian unas réplicas en las que se expresan mutuamente su enfado, que se ve atenuado por la repetición al comienzo de cada verso de las mismas palabras "Ressouviens-toi, mortel" y "que je haïs..." (I, 1ª, p.316).

Más adelante y siguiendo con la misma pareja de actores, los encontramos enfrascados en una reflexión. Mientras D. Juan trata de razonar seriamente sobre lo que ha ocurrido a su llegada a Madrid, el criado se limita a responder irónicamente, jugando con la palabra "mal", a la que añade pequeñas modificaciones: "fort mal", "pas trop mal", "fort mal, fort mal, fort mal et quatre fois fort mal" etc... (I, 3ª, p.325-26).

Citaremos un caso más en que Jodelet, nuevamente, resta dramatismo a la escena en que D. Fernand le exige que cumpla con su honor de caballero y se bata en duelo con su ofensor: "beau-pére trop hargneux, beau-pére trop farouche..." (IV, 5ª, p.374).

- El doble sentido.

El último procedimiento que abordaremos, empleado como tópico de la comedia y cuya función consiste en producir un efecto cómico, es el más ingenioso de cuantos venimos enumerando. La risa no resulta de lo que se dice sino de cómo se dice y en qué situación. Normalmente lo utilizan aqyuellos individuos que, no pudiendo expresar con claridad sus deseos o sentimientos por comparecer ante ellos un tercero enojoso, se ven obligados a dar un giro a sus frases o a velar sus declaraciones. La consecuencia que se deriva de este rodeo actúa de forma cómica en este tercero, cuya presencia resulta inoportuna, que reacciona torpemente ante tal actitud.

En Jodelet ou le maître valet hay una escena que contiene estos ingredientes. En ella comparecen D. Juan, Jodelet e Isabelle. Los dos jóvenes quieren expresarse sus sentimientos, pero la presencia de jodelet se lo impide. Lo cómico resulta del contraste entre el talento y el ingenio que despliegan los enamorados y el aturdimiento de Jodelt, incapaz de averiguar el verdadero sentido de las palabras que escucha:

"ISABELLE.
Bien qu´à vous et chez vous soit tout ce que j´ado-
(re,
Sachez pourtant qu´en vous est tout ce que j´
(abhorre"

JODELET.
Ma foi, j´entends bien peu ce discours raffiné,

Je connois seulement qu'il est passionné.
Où diable prenez-vous tant de philoscphie?".

(III, 7ª, p.353)

3. Correspondencia.

La mayor parte de los elementos derivados de la situación dentro de la tópica de la comedia se los debe Scarron a su modelo español. Idéntico principio de la comedia con la escena de información y riña en la que aparecen amo y criado. También conserva los equívocos que se producen en la obra española, el motivo del disfraz que da origen al desarrollo de la trama, las sucesivas acciones de esconderse a que se ven sometidos los actores. Las mismas presencias inoportunas vienen a obstaculizar la libre expresión de unos y otros en los momentos trascendentales. Igualmente reflejados están aquellos encuentros fortuitos.

En cuanto a los elementos de la farsa, Scarron recoge los que le proporciona Rojas, aunque aquí empiezan a establecerse algunas ligeras diferencias.

Por un lado, si en Rojas hay una alusión más velada a los golpes que recibió Sancho en la escena de confusión en que D. Juan lo tomó por D. Lope (I, p.149) más adelante es en el mismo Rojas precisamente donde este elemento aparece de un modo más reiterativo, cuando d. Juan sorprende

a su criado cortejando a su prometida:

"DON JUAN.
Pícaro, viven los cielos,
Que ahora me has de pagar (Dale).
Lo que has hecho.
(...)
De este modo pagarás (Dale
Tu deslealtad.
(...)
Vive Dios... (Dale)".

(II, p.158-59).

En cuanto al desenlace, diremos solamente que la referencia al matrimonio de los criados está formulada de un modo más directo por el autor español, pero que Scarron la ha dejado entrever igualmente:

"SANCHO.
Pues vuélvame mi retrato
Y tenga fin la comedia;
Y acabarla presto es
Porque un vítor alcancemos,
Que Beatriz y yo podemos
Irnos a casar después".

(III, p.166).

"JODELET.
Il me faut un portrait que retient Isabelle,
Qui pend à deux rubans au fond de sa ruelle.
Moi qui ne sais si c'est ou pour bien ou (pour mal,
Qu'elle garde un portrait,perdant (l'original,
Je veux qu'on me le rende,ou bien (la comédie
Par moi,dom Jodelet,deviendra (tragédie?
Oui,je la veux avoir,cette idole de prix,
Pour en favoriser ma chére Béatrix".

(V, 5ª, p.392).

En lo relativo a las situaciones derivadas del lenguaje y valorando los recursos empleados, se puede anticipar que P. Scarron despliega su mayor originalidad con respecto

a su modelo.

Ambos autores coinciden en la manera de abordar el relato y su longitud manifiesta en boca de los criados, pero es en el monólogo donde se pueden precisar algunos puntos dispares.

Por ejemplo,Scarron aprovecha el lamento de la Beatriz de Rojas para añadirle un estribillo imitando el tono de la tragedia:

"BEATRIZ.
Este criado, este hombron
De linda presencia y talle,
Me aficiona por lo tosco
Y pica por lo arrogante {...}".

(III, p.165-66).

El mismo procedimiento le ha aplicado a la intervención de Jodelet que, si bien critica como Sancho la costumbre del duelo y las razones de honor, repite en cada estrofa un estribillo burlesco de su propia invención:

"SANCHO.
Despues de Dios, bodegon.
Luégo dirán, que es deshonra
Comerlo allí sin sabor;
¡Bendito seais, vos, Señor,
Que no me habeis dado gonra!".

(III, p.162-63).

En cuanto al interés del contraste, diremos que Scarron ha conservado los mismos esquemas que Rojas, es decir, no ha variado el sentido que reflejan las diversas actitudes de sus protagonistas, la torpeza del criado frente a la sorpresa de sus interlocutores. La nota diferenciadora hay que buscarla en los símiles y expresiones que han utilizado uno y otro autor y que en el caso del comediógrafo francés producen una impresión más chocante por su tono más grosero, mientras que en el español se centra más en el detalle cómico:

"SANCHO (Ap.).
¡Que tenga yo dama honrada,
Ave de gusto y primor,
Y me parezca mejor
La vaca de la criada."
(I, p.154).

Las palabras latinas salpican el texto de Rojas imitado por Scarron: "verbum caro factum est" (I, p.149), al igual que las expresiones de tipo familiar, con la única diferencia de haber elegido otros términos que se acoplaran a las necesidades de cada público y al estilo de cada autor: "pringamos", "si tiene dientes delante, si guarda corcova atrás" (I, p.147).

Lo que realmente no se da en Rojas es todo ese vocabulario malsonante que hemos apuntado en Scarron, así como

aquello que se relaciona con feas costumbres (el uso del mondadientes), que crea una atmósfera de lo grotesco tan querida al autor francés.

Rojas ha servido de modelo a Scarron en el tema de las repeticiones, aunque es éste un recurso menos empleado por el escritor español. Aparece el mismo juego sobre la palabra "mal" como respuesta del criado a los razonamientos de su amo (I, p.149). La misma insistencia en la palabra "suegro" (III, p.164), traducida posteriormente por Scarron. Pero en líneas generales el procedimiento es más requerido por el comediógrafo francés.

El uso del doble sentido -aplicado también por Scarron- se produce cuando Inés y D.Juan tienen necesidad de comunicarse sus sentimientos y se ven cohibidos por la presencia de Sancho.

La diferencia se halla en la reacción del criado. Mientras en Scarron manifiesta no haber entendido nada de cuanto ha dicho la joven, Sancho no se preocupa realmente de esto y continúa como si tal cosa en sus planteamientos sospechando algo:

"SANCHO.
(Ap.). O mal me anda el discursillo,
O soy diez tontos, y aun más,
O Inés me ha dicho su amor
En cabeza de don Juan;

Si ella piensa que es criado
Y yo el dueño, claro está
Que por mí lo ha dicho; el.o es,
Este huevo quiere sal!"

(II, p.158).

Para terminar, si consideramos los dos textos desde el punto de vista del estilo, partiendo de unos ejemplos españoles y observando su versión al francés, completaremos el capítulo de similitudes y diferencias dentro de este estudio comparativo (161).

Si consideramos ambas comedias en su conjunto, nos damos cuenta de que Scarron emplea a menudo los recursos técnicos de la traducción. Es decir, que su posición como escritor se desvía hacia el oficio de traductor en relación con un modelo preexistente.

En efecto, en Jodelet ou le maître valet hay pasajes que se corresponden casi literalmente con los de Rojas en Donde hay agravios no hay celos. Un ejemplo lo hallamos en el momento en que D.Lope lee a D.Fernando la carta que ha recibido:

"El hermano del caballero que disteis muerte en esta ciudad, ha partido hoy a esa villa: yo no sé lo que en ella intente, sólo sé, que á mi me toca dar este aviso, y á vos el cuidado

de tan grande enemigo". (I, p.152).

"Le jeune frére de celui
Que vous avez tué pour quelques amourettes,
Part de ce pays aujourd'hui
Pour aller en cour où vous êtes;
Je ne sais pas pour quel sujet;
Mais je sais bien que vous l'écrire,
Pour éviter pareil accident, ou bien pire,
Est à moi fort bien fait." (II, 5ª, p.337).

La traducción exacta de algunas palabras, como "mortel" (hombre mortal, I, p.147), y de los nombres propios, como "Dom Juan d'Alvarade" por Don Juan de Alvarado, prueba la intención de Scarron de respetar con fidelidad no sólo ya el texto escogido sino su sabor hispano. Fidelidad que se extiende para conservarlo a los topónimos: "Burgos" (I, 1ª, p.318) y "Castille" (Idem., p.319), por ejemplo.

En otros casos, lo que también es frecuente, Scarron traduce la idea de Rojas, pero no con las mismas palabras sino añadiéndole su propio estilo, más burlesco y más desenfadado, y respetando al mismo tiempo el mensaje encerrado en otros términos. Es lo que ocurre en el pasaje en el que el criado cuenta a su amo cómo envió por error su retrato:

"DON JUAN.
¿Qué dirá mi Inés, repara,
Con tu cara?
SABCHO.
No te asombres;
Dirá que todos los hombres
No han de tener buena cara."

(I, p.148).

"D. JUAN.
Et qu'aura-t-elle dit de ta face cornue?
Chien! qu'aura-t-elle dit de ton nez de (bléreau?
Infame!
JODELET.
Elle aura dit que vous n'êtes pas beau..."

(I, 1ª, p.320).

Caso parecido es el de la transposición que sustituye una parte del discurso por otra sin cambiar el sentido del mensaje (VINAY y DARBELNET, 1977, 50). Veamos el episodio correspondiente al monólogo de Sancho y Jodelet:

"SANCHO.
Si hay barbero que me pone,
Cuando afeitarme dispone,
Como á un san Bartolomé,
Y llega con su navaja
Que sabe Dios donde ha andado,
Y, en fin, despues de afeitado
Me toma el rostro v me encaja
Cuatro o cinco bofetones,
¿Porque en otras ocasiones
Hay duelo é indignación?".

(III, p.163).

"JODELET.
Un barbier y met bien la main,
Qui bien souvent n'est pas un vilain,
Et dans son métier un grand ase;
Alors que tel barbier vous rase,
Il vous gâte un visage humain;
Pourquoi ne t'en veux-tu pas battre,
Toi qu'un soufflet choque si fort,
Que tu t'en fais tenir à quatre?
Un souffleté vaut bien un mort."

(IV, 2ª, p.369).

Todos estos ejemplos citados prueban el acercamiento (o fidelidad) del texto francés al español, hecho que es más asiduo que aquél en que los textos difieren completa-

mente y que, por lo tanto, no hay equivalencia ni entre los mensajes ni entre las formas de expresión. Citamos a modo de ejemplo un diálogo entre D.Lope y Bernardo (162):

"DON LOPE.
En fin, ¿no quieres dejarme?
BERNARDO.
Contradecirte me pesa;
Pero en los juegos de amor,
Para que mejor lo sepas,
Aciertan más los que miran
Que aquellos propios que juegan".

(II, p.155).

"D. LOUIS.
Ne m´importune plus, le sort em est jetté.
ETIENNE.
Vraiment ce dom Juan est pour vous bien (traité;
Vous avez abusé sa soeur, tué son (frére,
Vous prétendez encor à sa femme?".

(III, 1ª, p.346).

3.2. JODELET DUELLISTE.

La segunda obra de Scarron es el resultado de haber manejado tres modelos españoles: La traición busca el castigo y No hay amigo para amigo de Rojas Zorrilla y No hay peor sordo... de Tirso de Molina (163).

La elección del título de la comedia por parte de Scarron es un claro indicio de la intencionalidad del autor. Si en un principio se llamó Les trois Dorothées ou Le Jodelet souffleté y posteriormente tomó el actual es porque Scarron era consciente del éxito de su personaje, Jodelet, que ya había aparecido en la comedia anterior (164).

3.2.a. NIVEL ARGUMENTAL.

1. La acción.

Es difícil delimitar la acción de esta comedia, teniendo en cuenta que su trazado obedece a una refundición de tres obras. Ello redunda en serias dificultades para seguir el hilo argumental.

En un afán por resumir y dar luz a los hechos que originan dicha acción, trataremos de condensarla en unas breves líneas:

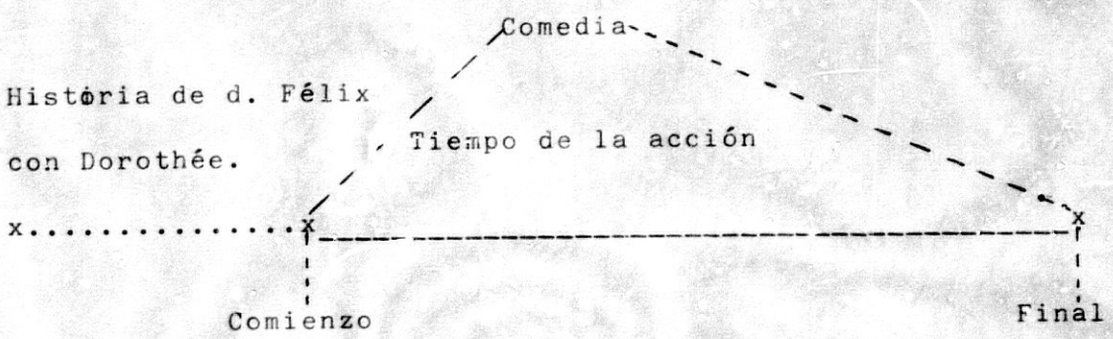
"La comedia se inicia poniendo en escena a d. Félix y a su criado

Jodelet. D. Félix se muestra desde el principio como un don Juan incorregible, lo que provoca las iras de las personas involucradas por su carácter, como d. Gaspard y d. Sanche. Casi simultáneamente llegan d. Diègue y su criado Alphonse. El primero ha de casarse con Hélène, hija de d. Pédro. Sin embargo, conoce a la hermana. Lucie, que está prometida a d. Félix y ambos se enamoran. A partir de aquí la acción se nutre de múltiples peripecias protagonizadas por la pareja de enamorados para conseguir su unión, salpicadas por las riñas que tienen lugar entre Jodelet y Alphonse. Todo ello, como es de rigor, se resolverá al final de la comedia".

Al igual que en Jodelet ou le maître-valet existen dos tiempos:

1) El tiempo de la acción propiamente dicho.
2) El tiempo completo de la historia.

Este segundo tiempo está aludido en el texto por la presencia de d. Sanche, tío de Dorothée, que viene a exponer un problema ocurrido con anterioridad: las relaciones de d. Félix con la joven:



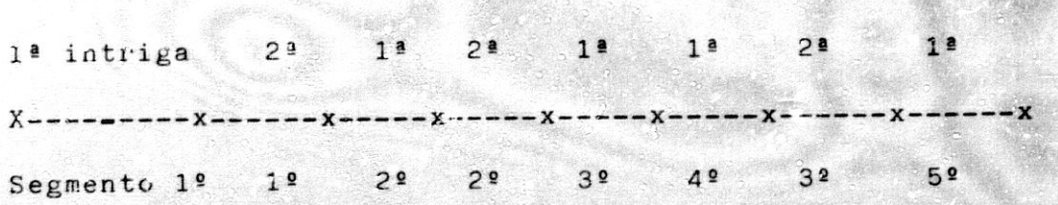
2. La intriga.

Dos son las intrigas que incluye Scarron dentro de la acción de su comedia. La primera de ellas y la más importante tiene como centro de atención a D. Diègue y Lucie. La segunda es conducida por Jodelet. Ambas son independientes y suponen una ruptura de la unidad de acción, por lo que no se respetan las reglas clásicas (165).

La primera intriga es una transformación de La traición busca el castigo de Rojas y de No hay peor sordo... de Tirso. Tomada en un sentido global posee un tono más serio que la otra, puesto que sus protagonistas son los jóvenes y su tema fundamental el amor.

La segunda intriga, de la mano de Jodelet, es secundaria y constituye un episodio independiente. Scarron se ha basado para su concepción en No hay amigo para amigo de Rojas (166).

Ambas intrigas permanecen aisladas en todo momento, paralelas, pero se intercalan en la línea cronológica que marcan los acontecimientos:



Su coexistencia sólo se explica por un deseo expreso

del comediógrafo francés de insistir en los aspectos cómicos, que debían agradar de modo especial al público de la época (167).

3. Análisis de las situacicnes. (168).

PRIMERA INTRIGA: Primer segmento.

-Primera situación:

"Aparecen en escena D. Félix y su criado Jodelet discutiendo. El criado con tono insolente pretende dar consejos a su amo. A pesar de que éste se siente molesto, permite que Jodelet critiqur su afición indiscriminada a las mujeres para que él pueda explicar que se trata sólo de un juego del que él es el único que posee las reglas, y que no está dispuesto a encadenarse a ninguna pasión, ni a batirse en duelo por ninguna mujer".

- Segunda situación:

"D. Gaspard lo interrumpe y dice que viene buscando a D. Félix. Se queja de que éste ha tomado por objeto de su amor a la mujer que él ama y que lo imita paso a paso en su comportamiento. Le pide que cambie de actitud, porque de lo contrario habrán de medir sus fuerzas".

- Tercera situación:

"D. Félix se muestra ofendido y quiere correr tras él, pero su criado lo detiene recordándole sus propias palabras acerca de los duelos y de batirse por una mujer. En esto llaman a la puerta".

- Cuarta situación:

"Entra D. Sanche, tío de una dama cortejada por D. Félix y le pide que para acallar rumores se case con su sobrina. D. Félix se burla de él y no le hace caso. El criado participa de la burla".

- Quinta situación:

"D. Félix se queda a solas nuevamente con su criado y a través del diálogo que mantiene con él, sabemos que la dama de la que habla D. Sanche se llama Dorothée y que tiene dos hijos de D. Félix, que éste le dio su palabra en otro tiempo y que ahora está interesado por otra joven, Lucie, que tiene a su vez una hermana prometida a un caballero cuya llegada está próxima".

SEGUNDA INTRIGA: Primer segmento.

- Primera situación:

"D. Diègue y su criado Alphonse salen de un hotel protestando por las incomodidades del lugar. El amo le pide al criado que se informe del domicilio de D. Félix y le advierte que no se detenga para comer o beber".

- Segunda situación:

"Escena de coqueteo entre Béatrix y Jodelet propia de criados".

- Tercera situación:

"Aparece Alphonse que le pregunta a Jodelet por D. Félix. El otro le responde con evasivas y provocándolo. Alphonse, enojado, le da una bofetada".

- Cuarta situación:

"Jodelet se queda solo reflexionando sobre el incidente que ha tenido con Alphonse".

- Quinta situación:

"Entra de nuevo Béatrix y se ríe de Jodelet porque ha visto a escondidas el episodio que ha protagonizado con Alphonse".

PRIMERA INTRIGA: Segundo segmento.

- Primera situación:

"Escena de reconocimiento entre D. Diègue y D. Félix en presencia de Jodelet".

- Segunda situación:

"Jodelet se ha retirado de la escena mientras aparecen Alphonse y Béatrix junto a los dos caballeros. Cada uno por separado habla con uno y otro joven. Mientras Alphonse le cuenta a su amo su disputa con Jodelet, Béatrix conversa con D. Félix, primero para quejarse de Jodelet que la asedia con propósitos deshonestos y luego pidiéndole que sea puntual a la cita que su ama le propone".

- Tercera situación:

"D. Diègue se queda a solas con su criado. Nos informa del objeto de su visita a la ciudad y sabemos así que viene a casarse con una joven a la que no conoce y ha sido prometido. Manifiesta a Alphonse su incertidumbre y no estar dispuesto a casarse si no es un buen partido".

- Cuarta situación:

"Llega a ellos D. Gaspard, primo de D. Diègue. Se saludan sorpren-

didos de verso y D. Gaspard cuenta que está enamorado de dos hermanas a un tiempo, pero que posee rivales que le hacen sombra y a los que quiere enfrentarse. D. Diègue le pide que se calme y que modere su carácter".

- Quinta situación:

"Se marcha D. Gaspard y se quedan en escena D. Diègue y Alphonse reflexionando sobre él. El criado piensa que está loco, mientras que D. Diègue le reconoce un valor singular".

- Sexta situación:

"Aparece Lucie acompañada por un hombre y por su criada Béatrix. Se quejan de que el cochero que esperaban no se ha presentado en el lugar. D. Diègue, sorprendido por la belleza de la joven, se acerca para cortejarla al tiempo que le pide a su criado que se informe sobre quién es ella".

- Séptima situación:

"Se quedan solos D. Diègue y Alphonse. D. Diègue dice que sería feliz si fuera esta dama a quien estuviera prometido. El criado le informa de que el padre de la joven es su futuro suegro, D. Pédro d´Avila. Esto, en lugar de alegrarlo, da rienda suelta a un gran pesimismo, porque D. Diègue piensa que puede ser la hermana de su novia. Por su parte, Alphonse se ríe de su rápido enamoramiento".

SEGUNDA INTRIGA: Segundo segmento.

- Primera situación:

"Jodelet aparece solo reflexionando sobre su incidente con Alphon-

se. Se hace el bravucón y parece estar dispuesto a desafiarlo, cuando irrumpe su enemigo".

- Segunda situación:

"Jodelet se desdice ante Alphonse y pretende tratarlo como amigo".

- Tercera situación:

"Jodelet, una vez solo, recobra su valor y se propone enviarle un cartel citándolo a duelo".

PRIMERA INTRIGA: Tercer segmento.

- Primera situación:

"En una sola intervención D. Dièguе nos pone al corriente de que ha sido destinado a Hélène, hermana mayor de Lucie. Obedeciendo a sus sentimientos, expone a su criado un plan en el que ha de intervenir su primo D. Gaspard para librarlo de su amigo D. Félix, a quien está prometida Lucie, y de Hélène. Alphonse le aconseja que por pudor al menos abandone la casa de D. Félix".

- Segunda situación:

"Entrevista de D. Félix y de D. Dièguе en presencia de Alphonse. Ambos jóvenes conocen ya con quién han de casarse. D. Félix se confía a su amigo y le relata , a su manera, el episodio de Dorothée, a la vez que hace una alabanza de Hélène. También se lamenta de que Lucie haya tenido noticia de su lance amoroso y se muestre esquiva con él. Solicita la ayuda de D. Dièguе, que hace seña a su criado para que ponga en funcionamiento su plan preconcebido".

- Tercera situación:

"Aparecen junto a ellos D. Pédro y sus dos hijas. El anciano tiene el propósito de esclarecer los hechos en torno a Dorothée y dispone el medio en que cada uno ha de dirigirse a casa de ésta".

- Cuarta situación:

"D. Dièguе quiere hablar a Lucie a solas, simulando que se lo ha pedido D. Félix. Hélène, celosa, inicia una disputa con su hermana, pues no le agrada la idea".

- Quinta situación:

"Monólogo de Lucie en el que expresa su amor por D. Dièguе y el alcance de su pasión".

- Sexta situación:

"Lucie concierta un plan con su criada para tratar de ganarse a D. Dièguе".

PRIMERA INTRIGA: Cuarto segmento.

- Primera situación:

"Lucie relata a su criada el episodio en que ha engañado a su padre para que éste tome precauciones antes de casarla con D. Félix".

- Segunda situación:

"D. Pédro, solo, primero ofendido y luego aliviado, celebra no haber cometido un error irreparable, entregando su hija a D. Félix".

- Tercera situación:

"D. Pédro relata a su hija Lucie su encuentro con una dama desconocida. Esta se hace de nuevas y escucha de labios de su padre todo

lo que ya sabe".

- Cuarta situación:

"Irrumpe Alphonse, que finge equivocarse entregando unas cartas a D. Pédro, sin que vayan destinadas a él".

- Quinta situación:

"D. Pédro lee en voz alta la carta que va dirigida a D. Dièguе. La firma también Dorothée, que reclama a quien dice ser su marido y que menciona a un hijo de ambos. Su lectura crea un desconcierto en el padre y la hija".

- Sexta situación:

"Aparecen D. Dièguе y D. Félix y D. Pédro encuentra la ocasión oportuna para decirles que rompe su palabra de matrimonio, habida cuenta de los engaños con que lo han tratado".

- Séptima situación:

"Los dos jóvenes se quedan solos y muestran su asombro por esta decisión".

- Octava situación:

"Sale Béatrix que les entrega de mal modo dos cartas y no atiende a sus preguntas".

- Novena situación:

"Los dos caballeros leen sus respectivas cartas y D. Félix dice reconocer su letra y habérsela enviado a Lucie en otro tiempo".

- Décima situación:

"Vuelve a aparecer Béatrix que se encara con ellos. D. Félix logra entrar en la casa".

- Undécima situación:

"Alphonse y D. Diègue comentan el resultado de su estrategia. Para continuar la farsa y hacerla más verosímil, el amo lo golpea y el criado grita para llamar la atención de los demás".

- Duodécima situación:

"Se reúnen en escena el amo y el criado con D. Pédro, D. Félix y Lucie. El anciano trata de poner orden. D. Diègue se queja del mal servicio que le ha prestado Alphonse y se va".

- Decimotercera situación:

"Alphonse critica a su amo y se queja de no haber recibido ningún dinero por sus servicios. D. Pédro se lo ofrece y lo deja marchar".

- Decimocuarta situación:

"Al haber quedado d. Diègue en mal lugar, Lucie se decide a confesar su engaño, lo que redunda en una postura ventajosa para d. Féiix".

SEGUNDA INTRIGA: Tercer segmento.

- Primera situación:

"Monólogo de Jodelet, que se prepara para batirse en duelo con Alphonse".

- Segunda situación:

"D. Félix aparece y pregunta a su criado si es verdad cuanto se dice de él y de Alphonse. El criado le responde que sí y le muestra de un modo gráfico el motivo de su querella. Riñen y terminan ambos enojados contra Alphonse y d. Diègue respectivamente".

SEGUNDA INTRIGA: Cuarto segmento.

- Primera situación:

"Nuevo monólogo de Jodelet, que finge batirse con Alphonse".

- Segunda situación:

"Alphonse sorprende a Jodelet y le muestra el papel que él ha escrito retándolo. Jodelet se acobarda y trata de negar su autoría. Alphonse vuelve a golpearlo y se va".

- Tercera situación:

"Confusión en Jodelet una vez solo, cobarde y fanfarrón a un tiempo".

PRIMERA INTRIGA: Quinto segmento.

- Primera situación:

"D. Pédro asegura a d. Félix que la boda se llevará a cabo".

- Segunda situación:

"Aparece Alphonse, que le entrega una nueva carta a d. Pédro".

- Tercera situación:

"D. Pédro lee la carta firmada por Dorothée y dirigida una vez más a d. Diègue en la que dice que sabiendo que d. Félix es su amigo lo prevenga de que lo busca la justicia por un delito de falsa moneda".

- Cuarta situación:

"Aparece d. Gaspard haciéndose pasar por alguacil con el objeto de detener a d. Félix".

- Quinta situación:

"Aparece Hélène junto a Béatrix queriendo saber lo que ocurre. Todos se marchan".

- Sexta situación:

"Aparecen d. Diègue y Alphonse. El amo se muestra temeroso de que su estrategia surta el efecto deseado. Alphonse es más optimista".

- Séptima situación:

"Breve monòlogo de d. Diègue, que sirve para informarnos del deseo que tiene de hablar a Lucie y recuperar su amor".

- Octava situación:

"Alphonse pone al corriente a Lucie de toda la estrategia que ha servido para descartar a d. Félix".

- Novena situación:

"Es una larga escena de enamorados en la que Lucie cuenta a d. Diègue que ha tenido que fingir sordera para demorar su matrimonio con d. Félix y está dispuesta a huir con él si su padre no consiente en que se case".

- Décima situación:

"D. Diègue, junto a d. Pédro, sus dos hijas y la criada. El anciano informa detalladamente de los motivos y el desenlace de la riña de d. Félix con d. Gaspard. D. Félix ha de casarse con la verdadera Dorothée".

- Undécima situación:

"El conflicto se resuelve con tres matrimonios: al de d. Félix hay que añadir el de d. Diègue con Lucie y el de d. Gaspard con Hélène. A todo ello accede d. Pédro, una vez descubierto el enredo y como

única alternativa, pues Lucie amenaza con continuar sorda".

4. Correspondencia. (169).

PRIMERA INTRIGA
PRIMER SEGMENTO

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
1ª sit. -Discusión D.Félix/criado.	
2ª sit. -Llegada de D.Gaspard.	
3ª sit. -D.Félix se muestra ofendido.	
4ª sit. -Petición de D.Sanche a D. Félix y burla de éste en presencia del criado.	======== Criado ausente Invención
5ª sit. -D.Félix cuenta a su criado su relación con Dorothée.	======== Scarron añade dos hijos a D.Félix y reparación con dinero. Invención.

El primer acto de Scarron está basado en la jornada primera de La traición busca el castigo de Rojas Zorrilla. A primera vista se aprecia una sensible reducción en los diálogos por parte de Scarron. Así pues, aunque conserva desde el punto de vista del argumento la mayor parte de su modelo, reduce el discurso de D.Gaspard, potenciando los efectos cómicos y suprimiendo los tonos poéticos del D.García de Rojas, que se detiene en pormenorizar las reacciones de la dama y de su padre con respecto

a su pobreza.

Cuando aparece D.Sanche (D.Félix en Rojas) para tratar con D.Félix (D.Andrés) un asunto de honor, Scarron conserva en escena al criado, mientras en Rojas el anciano había solicitado quedarse a solas con el joven y había utilizado un extenso párrafo con el objeto de sesibilizarlo.

Por otra parte, la relación padre e hija entre D.Félix y la joven ha sido modificada por Scarron en favor de tío y sobrina. Ha suprimido, además, los apartes de su modelo y se ha recreado, aprovechando la presencia del criado, en una escena de burla contra D.Sanche, que se inicia cuando D.Félix le ofrece dinero en lugar de matrimonio como él solicitaba.

Una vez que el anciano se ha retirado, Jodelet y su amo mantienen un breve diálogo en el que se menciona por primera vez a Dorothée y a los dos hijos que D.Félix ha tenido con ella. Los actores de la comedia francesa insisten en que el dinero es un buen medio para curar las heridas causadas por el honor. Rojas no contempla ninguna de estas referencias (dinero e hijos de D.Félix) y se contenta con las advertencias del criado al amo, que también incluye Scarron (170).

SEGUNDA INTRIGA
PRIMER SEGMENTO

SIMILITUDES		DIFERENCIAS
1ª sit.	==========	D.Dièguе y Alphonse se quejan de las posadas Invención
2ª sit.	========== =====	Coqueteo de Jodelet y Béatrix. Invención
3ª sit. -Disputa Alphonse/Jodelet.		
4ª sit.	==========	Monólogo de Jodelet Invención
5ª sit.	==========	Burla de Béatrix Invención

El principio del acto segundo de Scarron no tiene correspondencia con ninguno de los tres modelos. Ha puesto en escena a D.Dièguе y a su criado para hacer una crítica de las posadas de su época.

La segunda situación se corresponde, si no en su totalidad sí al menos en parte, con un episodio de la comedia española No hay amigo para amigo de Rojas Zorrilla (II, p.92 y ss.).

En ambas obras se trata de una riña entre criados. Rojas es más detallista que Scarron. Sus criados Otáñez y Moscón mantienen un diálogo más elaborado. En éste, Moscón se resiste a contar a Otáñez lo que ocurre, pero termina relatándole todo.

A continuación, aparece igualmente el criado de D.Dièguе,

Alphonse (Fernando en el español) y tiene lugar entre ellos la misma disputa.

Las situaciones cuarta y quinta no tienen correspondencia en el modelo de Rojas.

PRIMERA INTRIGA
SEGUNDO SEGMENTO (171).

Jodelet duelliste. (Scarron) /	No hay peor sordo...(Tirso).
1ª s.Encuentro D.Diègue/D.Félix.	Encuentro D.Fadrique/D.Diego.
2ª s.Alphonse cuenta amo incidente Jodelet;Béatrix cita D.Félix ama y se queja de Jodelet.	Ordóñez cita D.Fadrique con ama.
3ª s.D.Diègue habla con Alphonse de su futuro matrimonio.	Despedida D.Fadrique/D.Diego.
4ª s.Encuentro D.Diègue/D.Gaspard.	Crítida Cristal a la iglesia ante la que se halla con su amo, mientras D.Diego le habla de su futuro matrimonio.
5ª s.Reflexión D.Diègue/Alphonse acerca de D.Gaspard.	D.Diego corteja Dª Lucía y Quesada habla con Cristal.
6ª s.D.Diègue corteja Lucie.	Cristal comunica D.Diego que el padre de la dama es su futuro suegro.
7ª s.Alphonse comunica amo que el padre de la dama es su futuro suegro; D.Diègue teme que ella sea la hermana de su prometida.	

La primera situación es utilizada por Scarron para enlazar sus dos intrigas y está basada en parte de la primera escena de la comedia de Tirso (172).

En la segunda situación, Scarron ha añadido dos detalles con respecto al original: el primero, relativo al incidente de Alphonse con Jodelet (que pertenece a otra comedia) y el segundo, emanando del mismo, las quejas de Béatrix por el asedio que sufre a manos de Jodelet.

A continuación, el autor francés ha suprimido la situación tercera de Tirso en que hablan D.Fadrique y D.Diego intercambiando unas palabras de despedida. Sin embargo, ha añadido el encuentro con D.Gaspard y las alusiones al mismo, hecho que Tirso no puede recoger, naturalmente, ya que el actor pertenece a La traición... de Rojas. Por el contrario, ha conservado la preocupación de D.Diègue por su futuro matrimonio. Asimismo, D.Diègue corteja a Lucie, pero su criado interviene menos (no hay crítica a la iglesia) y el escudero de Lucie sólo está presente sin intercambiar palabra en escena.

Por último, el comediógrafo francés anticipa lo que va a ocurrir y presenta a un D.Diègue mucho más pesimista que su homólogo, interpretando que Lucie puede ser la hermana de su prometida. En Tirso, D.Diego dice no conocer que su novia tenga hermana y se despreocupa del asunto.

SEGUNDA INTRIGA
SEGUNDO SEGMENTO.

SIMILITUDES DIFERENCIAS

1ª sit. -Jodelet pretende desafiar Alphonse. ======= Moscón ha citado ya por escrito a su adversario
Omisión

2ª sit. -Jodelet se desdice ante Alphonse.

3ª sit. ======= Jodelet decide enviar Alphonse cita para duelo
Invención

El acto tercero de Scarron vuelve a tomar por modelo la comedia de Rojas No hay amigo para amigo. El autor francés se sirve de la reanudación del episodio de Rojas (III, p.98). Jodelet ha retrasado el envío del papel retando a duelo a Alphonse, con lo que Scarron explota más la situación.

PRIMERA INTRIGA
TERCER SEGMENTO

Jodelet duelliste. (Scarron) /	No hay peor sordo... (Tirso).
1ª s.D.Diègue conoce verdadera prometida y quiere librarse de ella a través de D. Gaspard.	Dª Catalina advierte D.Fadrique que Dª Lucía conoce su aventura con Dorotea.
2ª s.D.Félix solicita ayuda a D.Diègue y cuenta aventura con Dorothée.	Dª Lucía cuenta a su hermana que ama otro hombre y no a D. Fadrique.
3ª s.D.Pédro se propone esclarecer hechos sobre Dorothée.	D.García comunica Dª Catalina que ya tiene marido.
4ª s.Disputa Hélène/Lucie a causa de D.Diègue.	D.Diego habla Dª Lucía tomándola por su prometida;D.García lo informa de su error.
5ª s.Monólogo de Lucie expresando amor por D.Diègue.	Disputa Dª Catalina/Dª Lucía.

6ª s.Plan de Lucie/Béatrix para lograr a D.Dièguе.

PRIMERA INTRIGA
CUARTO SEGMENTO

Jodelet duelliste. (Scarron) /	No hay peor sordo...(Tirso).
1ª s.Lucie cuenta criada ejecución plan.	D.Fadrique pide ayuda D.Diego y cuenta asunto Dorotea.
2ª s.D.Pédro cae engaño hija.	Cristal comenta D.Diego plan.
3ª s.D.Pédro cuenta hija lo ocurrido sin saber que ella es la autora.	Disputa Dª Lucía/DªCatalina en presencia del padre que pretende aclarar asunto Dorotea.
4ª s.Alphonse entrega D.Pédro unas cartas.	D.García va a ver Dorotea. Discusión entre los cuatro jóvenes por cuentas que Dª Lucía ha entregado a D.Diego.
5ª s.D.Pédro lee una darta firmada por Dorothée dirigida a D.Dièguе.	D.Fadrique habla en nombre de D.Diego a Dª Catalina,mientras D.Diego lo hace a Dª Lucía en su propio favor.
6ª s.D.Pédro rompe matrimonio con D.Dièguе y D.Félix.	Se despiden.
7ª s.Desconcierto D.Félix/D.Dièguе.	Dª Lucía pide Ordóñez se disfrace con ella para ejecutar su plan.
8ª s.Béatrix les entrega las cartas.	Entrevista D.García/D.Luis. D.García averigua que todo ha sido una treta.
9ª s.D.Félix reconoce su letra y haber enviado la carta a Lucie en otro tiempo.	D.García solo.
10ªs.D.Félix entra en la casa.	Dª Lucía engaña D.García y le entrega una carta de D.Félix.
11ªs.D.Dièguе golpea Alphonse,	D.García solo,aturdido,lee la

continuando la farsa.	carta.
12ªs. D.Pédro trata poner orden.	Cristal entrega carta D.García.
13ªs. Alphonse critica amo y D.Pédro le da dinero.	D.García lee carta que habla de Dorotea y va dirigida D.Diego.
14ªs. Lucie confiesa engaño.	D.García rompe compromiso matrimonio con yernos.
15ªs.	D.Fadrique/D.Diego se muestran aturdidos.
16ªs.	D.Diego agradece Cristal estrategia.
17ªs.	Disputa hermanas ante padre, discutiendo agravio mutuo.
18ªs.	D.Fadrique entra casa para esclarecer situación, increpando Dª Lucía.
19ªs.	Ordóñez apoya a su ama.
20ªs.	D.Diego golpea Cristal ante todos, fingiendo, y Dª Lucía confiesa engaño. Todos acusan D.Diego y se van.
21ªs.	D.Diego satisfecho de librarse de Dª Catalina.

El tercer y cuarto segmento están mezclados por Scarron para ordenar a su medida el hilo argumental. Apenas puede hablarse, sin embargo, de invención. Más bien se trata de algunas simplificaciones, supresiones o cambios en el orden de las situaciones que componen la comedia de Tirso.

Así pues, diremos que el plan de Cristal para librar a su amo de su prometida (Segm. 4º, sit. 2ª) está trasladado

al inicio del segmento tercero.

Scarron respeta además:

- Petición de ayuda de D.Fadrique a D.Diego.
- Intención de D.García de esclarecer hechos sobre Dorotea.
- Las disputas entre las dos hermanas a causa de D.Diego, aunque bastante más reducidas.
- El plan de Dª Lucía para engañar a su padre (representado enTirso, contado en Scarron).
- La entrega de cartas de Cristal a D.García con el nombre de Dorotea.
- La ruptura de compromiso matrimonial con sus dos yernos.
- La respuesta aturdida de los dos jóvenes al verse repudiados.
- La farsa de D.Diego golpeando a Cristal.

Más que añadir habría que hablar de acumulación de detalles o de haber explotado más algunos lances de la comedia española. Por ejemplo, mientras Tirso condensa en una sola situación la farsa de D.Diego y Cristal y la confesión de Dª Lucía, Scarron emplea cuatro, inistiendo en la burla de Alphonse que critica a su amo y obtiene así dinero de D.Pédro.

Por otra parte, las supresiones de que ha sido objeto

el texto español son las siguientes:

- Las escenas previas al encuentro entre D. Diego y su prometida.
- El encuentro entre los cuatro jóvenes.
- La discusión de D. Fadrique con Lucía y Ordóñez para aclarar su mutuo engaño.

SEGUNDA INTRIGA
TERCER SEGMENTO

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
1ª sit. ----------	Monólogo de Jodelet, preparándose para batirse con Alphonse. Invención
2ª sit. -D. Félix pregunta criado motivo duelo.	

Scarron ha tomado nuevamente la idea del duelo que ha de enfrentar a Jodelet con su rival, sirviéndose así de la idea de Rojas en No hay amigo... y explotándola más en consecuencia.

En cuanto a similitudes, ha tomado el diálogo del amo y el criado (III, p.95) en el que aquél se interesa por el motivo que lo conduce a una situación semejante.

SEGUNDA INTRIGA
CUARTO SEGMENTO

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
1ª sit. -Jodelet finge batirse	

con Alphonse.

2ª sit. - Alphonse aparece y lo reta.

3ª sit. - Confusión de Jodelet.

En esta ocasión, ha imitado de la misma comedia enteriormente citada el duelo fingido de Moscón contra su adversario y las súplicas de éste. Asimismo, la entrada de Fernando y la reclamación sobre el papel que ha recibido, retándolo, y también la escena final que muestra la confusión del criado cuando se queda solo (173).

PRIMERA INTRIGA
QUINTO SEGMENTO

Jodelet duelliste. (Scarron) /	No hay peor sordo... (Tirso).
1ª s.D. Pédro asegura D. Félix que la boda se llevará a cabo.	Dª Lucía se finge sorda para rechazar a D. Fadrique.
2ª s.Alphonse entrega D. Pédro otra carta.	Disputa de celos entre las dos hermanas.
3ª s.D. Félix es acusado en la carta de delito de moneda.	Lamento a solas de Dª Lucía.
4º s.D.Gaspard haciéndose pasar por alguacil detiene D.Félix.	Cristal pone a Dª Lucía al corriente de la verdad y escribe ante ella otra carta como prueba
5ª s.Hélène pretende averiguar lo que ocurre.	D.García iniste es casar Dª Lucía.
6ª s.D.Diègue y Alphonse comentan su estrategia.	Breve diálogo entre las dos hermanas.
7ª s.Mcnólogo de D.Diègue.	Diálogo entre D.Juan y D.Diego sobre temas históricos.
8ª s.Alphonse pone a Lucie en	Cristal advierte a su amo que

	conocimeinto de la verdad.	van a casar a Dª Lucía.
9ª s.	Lucie cuenta D.Diègue que sedha fingido sorda ante su padre y que está dispuesta a huir con él.	Quejas de D.Fadrique al saber que Dª Lucía se halla enferma.
10ªs.	D.Pédro informa a todos de que D.Félix ha de casarse con la verdadera Dorothée.	Quesada asegura haber comprobado sordera de su ama;Dª Catalina lo niega y D.García quiere saber la verdad.
11ªs.	Matrimonios D.Diègue/Lucie y D.Gaspard/Hélène.	Dª Lucía se hace pasar por sorda. Los primos de D.Fadrique (D.Antonio y D.Pedro) quieren persuadirlo de tal matrimonio.
12ªs.		Cristal entrega a D.García carta.
13ªs.		La carta habla de robo de D. Fadrique en Madrid.
14ªs.		D.Juan viene a prender a D. Fadrique.
15ªs.		Conversación amorosa D.Diego/Dª Lucía: ambos cuentan sus estrategias para librarse del enemigo común.
16ªs.		Dª Lucía se hace sorda ante Dª Catalina de nuevo.
17ªs.		D.García cuenta que D.Fadrique ha de casarse con Dorotea.
18ªs.		D.Juan esclarece hechos a D. García, que quiere casarlo con Dª Lucía. Esta asegura que si noi la casan con D. Diego continuará sorda. D. García accede y también a que D.Juan lo haga con Dª Catalina.

En el último segmento de su comedia, Scarron ha vuelto a tomar por modelo a Tirso, viéndose obligado a resumir y trasladar algunas de las escenas españolas para mantener con claridad su intriga.

Las ideas principales expresadas por Scarron en las sucesivas situaciones que componen este final de comedia están basadas en estas otras de Tirso:

- Insistencia del anciano en casar a Dª Lucía tras conocer su engaño.
- La nueva carta que Cristal entrega a D.García.
- La acusación que recae sobre D.Fadrique.
- El arresto de D.Fadrique por el primo de D.Diego.
- La intención de Dª Catalina por descubrir los manejos de su hermana.
- Los intentos de Cristal para informar de la verdad a Dª Lucía.
- El desenlace de D.Fadrique.
- Las bodas de las dos hermanas con D.Diego y D.Juan.

Lo que Scarron ha modificado o suprimido con respecto a su modelo puede resumirse en los siguientes puntos:

- Reducción sensible de la fingida sordera de Dª Lucía, que en la comedia española adquiere una mayor trascendencia, hasta el límite de darle título.

- Los diálogos de disputa entre las dos hermanas están igualmente acortados en función del tema precedente.
- Supresión por parte de Scarron de un monólogo de Dª Lucía, quejándose del engaño de D.Diego.
- Supresión igualmente de los esfuerzos de Cristal por convencer a Dª Lucía de que fue él quien inventó la estrategia, que quedan reducidos por Scarron al relato de los hechos.
- También ha prescindido Scarron de un diálogo sobre temas históricos entre D.Juan y D.Diego, que ha servido a Tirso para presentar al primero y que en la comedia francesa no hubiera tenido valor alguno, puesto que D. Gaspard (su equivalente) ya había sido presentado.
- La intervención de los primos de D.Fadrique no se produce en la comedia francesa.

En cuanto a los añadidos que el autor francés ha propiciado en su comedia con respecto al modelo utilizado, pueden resumirse de este modo:

- Monólogo de D.Diègue expresando su amor por Lucie y el temor de perderla.
- La conclusión de la comedia difiere en que Scarron ha olvidado a los criados en favor de una intervención

cómica de P. Gaspard (174).

3.2.b. NIVEL ACTANCIAL.

En esta ocasión, hay que empezar por reconocer que es necesario desligar los actantes que intervienen en la comedia de P. Scarron de los de sus modelos, ya que al ser tres las obras manejadas no encajan exactamente con ninguno de ellos.

El mayor parecido se da con No hay mayor sordo de Tirso por ser la que le ha aportado mayor materia a su creación.

Entre las categorías de actantes que aparecen en Jodelet duelliste figuran, como en la obra anterior:

-Los jóvenes.

-La autoridad.

-Los criados.

-Los actantes-símbolos.

Scarron ha dado una mayor movilidad a estas categorías de actantes, incluyendo en ellas nuevos tipos encarnados por un número de actores más amplio. Esto redundará también en un análisis de sus funciones más extenso y variado, así como en un estudio más complejo de la correspondencia con los modelos.

1. Carácter.

Abordamos en primer lugar las categorías actancia-

les, representados en la comedia por actantes-actores para dar después paso a los actantes-símbolos.

LOS JOVENES.

1) El caballero galán.

Aparece encarnado en la persona de D. Diègue. Posee como todos los jóvenes ese ardor que los caracteriza y que los empuja a enamorarse con gran facilidad. Nada más ver a Lucie nace en él una pasión incontenible que comunica a su criado:

"D. DIEGUE.
O dieu, qu'elle est aimable!
Et que je suis, Alphonse, un amant misérable,
Si celle que je viens en ces lieux épouser,
N'est pas cette beauté qui vient de m'embraser!".
(II, 7ª, p.261)

Como consecuencia de la fuerza misma de este amor, surge la infelicidad, el temor a no poder compartirlo. D. Diègue, a pesar de que su criado le haya dicho que es hija de D. Pédro, su futuro suegro, sospecha que no ha de ser la dama destinada a él. Su pesimismo es, pues, otra de las notas más destacadas de su personalidad.

Sin embargo, nos sorprende su conducta, generada por un sentimiento amoroso que se superpone a todas las demás cualidades del alma. D. Diègue renuncia a la amistad y al honor por conseguir a Lucie, lo que constituye todo

un elemento nuevo a la hora de definir este tipo literario.

Preocupado sólo por el amor, como un galán apasionado, dispone una estrategia en la que hay un desprecio absoluto de las reglas de honor:

> "D. DIEGUE.
> Tu dis vrai; Alphonse, il faut donc faire rage,
> Il faut tromper parens, beau-pére, épouse, amis,
> Aussi-bien pour régner tous crimes sont permis;
> Et moi, je me tiendrai, si j´obtiens cette fille,
> Plus grand roi que celui qui régne en la Castille".
>
> (III, 3ª, p.266)

Por último hay que hablar de lo que GUICHEMERRE (1972,131) llama, refiriéndose a D. Diègue, "quelque inconséquence dans la conduite de la pièce". En efecto, la estrategia empleada por D. Diègue para evitar su boda con Hélène no lo acerca en modo alguno a Lucie, ya que al simular estar casado no puede contraer un doble matrimonio.

2) El seductor.

Encarnado por D. Félix, supone desde el punto de vista de la crítica uno de los tipos más estudiados de esta comedia. Se define como un ser inconstante y cínico. Desde el principio de la comedia manifiesta su desprecio por el amor y su inclinación indiscriminada hacia cualquier mujer:

"D. FELIX.

A toutes quelquefois tu penses que j´en veux,
Au diable si je suis de pas une amoureux!
(...)
Enfin également de toutes je me joue;".

(I, 1ª, p.241-42)

Reconoce su crueldad y expresa el placer que siente perjudicando a los enamorados (175).

"D. FELIX.

Vois-tu, je suis ravi, si jamais je le fus,
Quand un amant par moi devient ame damnée,".

(I, 1ª, p.243)

Antoine Adam, entre otros, lo considera como una primera imagen del don Juan (176). Como él se muestra irónico con los rivales a los que ha ofendido. Primero, con D. Gaspard, limitándose a responder con monosílabos a sus preguntas y riéndose de su enojo al final:

"D. FELIX.

Dom Gaspard de Padille.

D. GASPARD.

Savez-vous que je suis d´une illustre famille?

D. FELIX.

Oui.

D. GASPARD.

Que je suis cadet, plein d´esprit et de coeur?

D. FELIX.

Fort bien.

D. GASPARD.
Pauvre de biens, mais très-riche d´honneur.

D. FELIX.
On le dit.

(...)

J´entends encor heurter;
Le brave n´as pas dit tout ce qu´il vouloit dire,
Ouvre-lui promptement, j´en veux encore rire".

(I, 2ª, p.245-47)

Pero es aún más pervertido (177) ante el tío de la dama que ha abandonado. A la seriedad del tono empleadc por el anciano, que viene a proponerle que reconsidere su postura ante su sobrina, D. Félix responde descaradamente y lo humilla ofreciéndole dinero para acallar sus quejas (178):

"D. FELIX.
Je suis trop jeune encor pour un joug si pesant;
Que votre niéce soit bien sage, et ce faisant
Quelque somme d´argent pourra la satisfaire;
Mais sur-tout prenez garde, elle et vous, à vous
(taire".

(I, 3ª, p.248)

Según LERAT (1975,341), es un monstruo de la naturaleza y de la sociedad. Primero, como ya hemos visto, con las mujeres y sus amantes, complaciéndose en abusar de ellas y en desacreditarlos a ellos; más tarde se jacta de saber mentir y de no respetar la palabra dada y concluye con la oferta de dinero (ya citada) para sufragar los da os

que sólo el amor o el honor puede reparar:

"D. FELIX.
L´argent appaise tout, et l´argent tout efface.
Je connois Dorothée, et son vieil oncle aussi,
Et sais que la rumeur qu´il vient de faire ici,
N´est que pour quelqu´argent dont la somme est (petite,
Que je lui dois donner en cas que je la (quitte."

(I, 3ª, p.249)

A medida que la acción avanza, asistimos a una transformación de D. Félix. Poco a poco va perdiendo su seguridad y sus ansias de embrollar y se siente molesto cuando ve que juegan contra él con sus mismas armas:

"D. FELIX.
Jodelet, on m´a fait une pièce fâcheuse,
Il faut assurément que quelqu´âme envieuse
Ait fait, pour me priver de l´objet de mes voeux,
Courir des bruits de moi très-désavantageux.

JODELET.
Je vous l´ai toujours dit, votre façon de vivre,
Très-bonne à detester, et très-mauvaise à suivre,
Vous doit perdre à la fin.

D. FELIX.
Hà! je le connois bien."

(IV, 8ª, p.29o-91)

Se lamenta, pues, de que D. Diègue haya obrado con él como tantas veces lo ha hecho él con otros amantes

por el simple hecho de reírse de ellos. Trata por todos los medios de recuperar su posición ante d. Pédro y Lucie:

"D. FELIX.
Hà! mon dieu, Jodelet, il n´est plus tems de rire,
Je ne veux plus songer qu´à finir ces bruits-là,
Et me justifier à Pédro d´Avila;
Je suis las d´en avoir la tête inquiétée.
Viens, je veux t´envoyer parler à Dorothée.
Dom Diègue m´a fait un tour d´homme sasns foi,
Mais il s´est fait du mal autant et plus qu´à moi;
Je l´estime perdu dans l´esprit de Lucie:
D´être mal dans le sien, fort peu je me soucie".

(IV, 8ª, p.291)

Pero al final es castigado por la acumulación de engaños y sucios manejos que ha empleado sucesivamente (179). A pesar de que d. Diègue ya no es obstáculo para él, Lucie se finge sorda y lo rechaza de este modo, por lo que él se desespera:

"D. FELIX.
Faut-il qu´un tel malheur vienne troubler ma joie!
(...)
Voyant ainsi souffrir ma déité visible,
Si je ne m´affligeois, je serois insensible.
(...)
Hélas! tout mon bonheur
Dépend de son amour, mon malheur de sa haine:
C´est m´élever au trône, au sortir de la chaîne".

(V, 3ª, p.295-96)

Después y a través de una nueva carta falsificada por d. Diègue y Alphonse, se informa a d. Pédro de que d. Félix es un estafador. Este nuevo engaño contribuye a su descrédito y lo precipita hacia su reprimenda final. Aunque los medios para censurar su actitud sean poco ortodoxos, su anterior comportamiento los justifica a ojos del lector. Ahora d. Félix reclama para sí lo que él negó a otros y alude a cuestiones de honor y a malos tratos:

"D. FELIX.
Monsieur, je veux savoir d´où cette lettre vient,
Et l´on me fait grand tort, monsieur, si l´on ne (tient
Le fourbe qui vous vient d´apporter cette (lettre.
(...)
Je veux le faire mettre
Au fond d´une prison, tant qu´il ait confessé
Qui m´a si méchamment en l´honneur offensé".

(V, 3ª, p.297)

Por último, de boca de d. Pédro asistimos al veredicto de culpabilidad que pesa sobre d. Félix y al precio de su condena:

"D. PEDRO.
Dom Félix jure, pousse, et ne lui peut rien faire,
Redouble ses efforts, dont l´autre enfin pressé,
Attaque vivement son ennemi lassé,
Le blesse dans un bras, lui fait tomber l´épée,
Et lui met à ses pieds une oreille coupée".

(...)
Un archer du prévot le regardant de près,
(...)
Le saisit du collet; c'étoit sa Dorothée,
Qu'il croyoit par argent avoir bien contentée.
Et qu'un oncle qu'elle a, jaloux de son honneur,
Avoit fait révolter contre ce suborneur."

(V, 7ª, p.303).

3) El fanfarrón.

Juanto al joven galán y al seductor aparece, aunque en menor número de veces, el joven fanfarrón. Se caracteriza por ser un bravucón que se jacta siempre que puede de sus hazañas como guerrero y su disposición para combatir, pero que no tiene, como contrapartida, éxito en el amor, porque desde el punto de vista económico no posee grandes riquezas.

En Jodelet duelliste está encarnado en D.Gaspard de Padille (180).

D. Gaspard tiene muy claro el comcepto del honor y se siente humillado por la persecución de que es objeto por parte de D. Félix. Ante esto, sólo existe ya la posibilidad de poner término a la situación de un modo violento,

pero previamente pretende impresionar a su rival exponiéndole con detalle sus heroicidades, como argumento suficiente para que éste se retracte:

"D. GASPARD.
Savez-vous ce que j'ai fait en Flandre?
(...)
Lisez donc l'histoire, et vous pourrez l'apprendre.
Savez-vous que je sais mener un homme à bout?
Quand je suis offensé, que je tue?".

(I, 2ª, p.245-46)

Con respecto a las mujeres se muestra D. Gaspard tan ambicioso como en el punto del honor. Parece como si el número de victorias en un caso, y sus sentimientos amorosos, en otro, estuvieran mejor recompensados mientras mayores fueran. Por eso D. Gaspard no se contenta con estar enamorado de una sola mujer, aunque no es en modo alguno, como es el caso de D. Félix, por infidelidad y volubilidad. Su declaración de amor por las dos hermanas resulta ridícula y a la vez ingenua, pues D. Garpard se contenta en realidad con conservar al menos una de ellas:

"D. GASPARD.
J'aime deux soeurs.
(...)
Et fort belles.
Ce doucereux mignon en aime l'une d'elles,
Je le souffrirois bien si l'autre étoit pour moi,

Il faut que chacun vive et travaille pour soi".

(II, 6ª, p.258)

La mejor definición de su persona la hallamos en un breve diálogo entre D. Diègue y su criado, que también sirve para sus respectivas descripciones:

"D. DIEGUE.
Le voilà tel qu'il étoit en Flandre,
Mais avec tout cela vaillant comme Alexandre.

ALPHONSE.
Et fou comme Roland, quand il couroit les champs.

D. DIEGUE.
Les fous pareils à lui ne sont jamais méchans;
Il est fort libéral, fort vailland, fort fidelle:
S'il avoit un peu plus de bien et de cervelle,
Comme il est mon parent...".

(II, 6ª, p.259)

Pero su afán combativo o su "esprit spadassin", como dijera D. Diègue (II, 6ª, p.259), desmesurado le hace quedar fuera de tono al final de la comedia, cuando todo ha quedado ya concluido y no hay motivo para más querella:

"D. GASPARD.
Monsieur, si vous avez quelqu'un à quereller,
Vous savez qui je suis, vous n'avez qu'à parler;
Je me bats quelquefois sans qu'il soit nécessaire",

(V, 7ª, p.310)

4) La joven apasionada.

Si tuviéramos que definir la personalidad de lucie con dos adjetivos, éstos serían "coqueta" e "ingeniosa". Efectivamente, Lucie es la encarnación de la joven apasionada, actante-tipo de la comedia de intriga "a la española". Pero su pasión, centrada desde luego en el amor, se convierte por su talante agresivo en un prototipo de mujer poco usual y muy desenfadada(181).

Lucie, que ha rechazado el amor de D. Félix conocedora de su carácter voluble, se encuentra inesperadamente con D. Diègue y se enamora de él. En lugsr de negarse a entablar diálogo con un desconocido, lo escucha halagada:

"LUCIE.
J'accepterois, monsieur, la aveur présentée,
Si je croyois l'avoir tant soit peu méritée,
Et pour cette raison j'ose vous avertir
Que vous êtes un peu trop prompt à vous offrir".

(II, 7ª, p.260)

A partir de este momento, la idea fija de conseguir a D. Diègue la hace concebir los planes más aventurados, máxime teniendo en cuenta que se trata de una dama. Primeramente, muestra una falta de respeto hacia su padre, poco común hasta entonces en una joven, con el fin de convencerlo de que D. Félix es un seductor y hacerlo cambiar de idea con respecto a su matrimonio con él. Con este motivo, Lucie engaña al viejo D. Pédro y se oculta bajo un disfraz

haciéndose pasar por la dama a la que D. Félix se supone ha engañado:

"LUCIE.
Ma chaise empêchera qu´on ne la puisse voir,
Et le bon dom Pédro, comme tu peux savoir,
Au-delà de son nez ne voit rien sans lunettes;
Il aura grand besoin d´en avoir de bien nettes,
Pour voir clair dans l´affaire où je vais le brouiller".

(III, 6ª, p.275)

Una vez consumado el plan, continúa fingiendo, satisfecha de los resultados obtenidos:

"LUCIE.
Quoi que ma soeur en die,
Je ná ai donc pas mal fait de m´être refroidie
Et d´avoir attendu la fin de ces bruits-là.
Elle dit que j´ai tort, mais c´est elle qui l´a,
D´avoir fait avec moi trop de la soeur aînée,
Et d´avoir trop pressé ce gentil hyménée".

(IV, 3ª, p.278)

Todavía al final, como consecuencia del imprevisto que pone a D. Diègue en una situación deshonrosa y lo aparta más de ella, D. Pédro pretende celebrar el matrimonio de D. Félix con su hija. Pero ésta acude a una nueva estrategia, haciéndose pasar por sorda, como si hubiera contraído esta enfermedad de repente (182):

"LUCIE, faisant semblant de ne le pas entendre.
Il n'est pas à propos de me tâter le poux;
Bon, si j'avois de la fièvre.
(...)
Je sens certaine humeur aussi froide que lourde,
Qui me tombe en l'oreille avec mille douleurs".

(V, 7ª, p.306)

Así pues, Lucie se muestra apasionada hasta el punto de emplear todo tipo de argucias en favor de su amor. No teme el juicio de los demás, aunque es consciente del rumor que provocará con sus extravagancias:

"LUCIE.
O dieu! qu'on va parler de moi d'étrange sorte!
Mais si notre dessein réussit, que m'importe?

(V, 6ª, p.300)

Y se muestra desenfadada ante su enamorado, confesándolo con absoluta sinceridad:

"LUCIE.
Car enfin, don Diegue, il est vrai, je vous aime;
(...)
Je devrois témoigner plus de confusion,
En vous faisant ici cette confession,
Que vous pouvez trouver étrange en une fille".

(V, 6ª, p.301)

Su carácter está bien definido y como mujer hay que resaltar que es ella quien realmente elige al caballero, pues rechaza a uno con decisión (D. Félix) para inclinarse

hacia otro y así manifestarlo. Del mismo modo, a ella hay que atribuirle el mérito principal de haber luchado sola para vencer el obstáculo que se oponía a su boda con D. Diègue, a través de su decisión de hacerse pasar por sorda (183).

5) La joven celosa e ingenua.

Como réplica al carácter de Lucie está el de su hermana Hélène, que aúna en ella dos cualidades contrapuestas en principio: celos e ingenuidad. La mejor manera de definirla hay que buscarla a través de la comparación con Lucie, ya que aparece siempre junto a ella. La riña es el vínculo que las une y separa al mismo tiempo. Sorprende en dos hermanas de la misma edad la desconfianza con que se tratan:

"HELENE.
Elle et vous? et pourquoi?
Je ne puis vous souffrir ainsi seul avec elle.

LUCIE.
Quoi, jalouse de moi! la faintasie est belle."

(III, 4ª, p.271)

Hélène y Lucie se describen la una a la otra:

"HELENE.
Vous ne fûtes jamais qu'indiscrète et piquante.

(...)
Nous voyons bien pourquoi, madame la jalouse,
Vous souhaitez si fort que dom Félix m'épose:".

(III, 5ª, p.271-74)

Ambas se sienten, pues, rivales, pero mientras Lucie se rebela ante su destino y lucha por conseguir a D. Diègue, Hélène, incapaz de otra cosa, sólo puede lamentarse viendo cómo su hermana finge padece, sordera:

"HELENE.
Ce qu'elle veut entendre,
Elle l'entend fort bien; et vous l'allez bien voir".

(, 7ª, p.307)

Aunque es la única que se percata del engimiento de Lucie y descubre su treta (V, 7ª, p.308-9), se contenta al final con el matrimonio que se le ofrece con d. Gaspard de un modo resignado:

"HELENE.
Devant vous ja n'ai point de choix ni de refus;
J'espère que ma soeur et son cher infidelle
Me vengeront l'un l'autre, elle de lui, lui d'elle;
Et je pense, acceptant le parti présenté,
Que je reçois bien plus qu'on ne m'avoit ôté".

(V, 7ª, p.310).

El equilibrio de la comedia se restablece entre los jóvenes al final de la misma. En principio, estalla el conflicto porque uno de ellos principalmente, d. Félix, se muestra inconsecuente y rompe la unidad de la pareja establecida; aunque en realidad ninguna relación está aún definida:

- D. Diègue, destinado a Hélène, ama a Lucie.
- D. Félix, destinado a Lucie y enamorado de ella, oculta una relación anterior.
- D. Gaspard ama a Lucie y a Hélène.

La atención de los caballeros se centra fundamentalmente en Lucie, con un evidente desprecio hacia Hélène y, sobre todo, hacia Dorothée.

El restablecimiento del orden se lleva a cabo con la resolución del conflicto y emparejando a los jóvenes protagonistas:

- D. Diègue ~ Lucie.
- D. Gaspard ~ Hélène.
- D. Félix ~ Dorothée.

Corresponde a la lógica, ya que d. Diègue y Lucie son ambos apasionados y descarados; d. Gaspard y Hélène, ingenuos. En cuanto a d. Félix, se trata de un castigo contra sus males y es el seductor atrapado por su víctima.

LA AUTORIDAD.

En esta ocasión la autoridad como actante se ve reflejada en dos actores: d. Sanche y d. Pédro.

El primero de ellos, que aparece muy poco en la comedia (sólo una vez en el primer acto), es el tío de Dorothée, la dama ultrajada por d. Félix. Su intervención en la acción, aunque muy limitada, da cuenta de sus rasgos como tipo literario. Los términos empleados por él resumen perfectamente sus precep tos: "Vous devez accomplir", "juste hyménée", "la parole ... donnée", "le noeud qui vous joint... ne se rompt point", "mépris des lois", "vous nous offensez", "noblement", "honneur", "me venger", "un tel outrage", etc. (I, 3ª, p.248).

Un honor mancillado por una relación deshonesta y una falta de palabra exigen reparación, pero ésta sólo puede venir de un matrimonio. Como d. Félix se burla de él, el anciano se irrita aún más y vuelve a utilizar su vocabulario relativo al código del honor y a sus deseos de venganza (I, 3ª, p.248-49).

D. Pédro, padre de Lucie y de Hélène, aparece bastante más en escena. Su intervención, pues, no se circunscribe a la presentación de un anciano para quien sólo el honor cuenta. Antes bien, su caracterización es más completa y pasa por diversas etapas:

- Como padre celoso del honor de sus hijas, acude

a esclarecer los hechos en torno a Dorothée:

"D. PEDRO. Il sort de sa maison avec ses filles.
Bon jour, mes chers enfans, je m´en allois chez (vous,
Voici l´heure tantôt entre nous arrêtée:
Vous plaît-il pas aller chez cette Dorothée?".

(III, 5ª, p.270)

- Después, no reconoce a su hija y se deja engañar fácilmente por ella. Su cambio de actitud es inmediato y se vuelve contra d. Félix:

"D. PEDRO, seul.
Quoi! ma fille eût passé pour la seconde femme
Du brave d. Félix? peste soit de l´infame!
(...)
Et pour remercier votre époux prétendu,
Supplier le bon dieu qu´il soit bientôt pendu".

(IV, 2ª, p.276-77)

- Se muestra frecuentemente emotivo, aunque en ello es siempre víctima de un engaño, todas las veces por parte de Lucie. La primera vez cuando se hace pasar por Dorothée y cree en su desgracia:

"D. PEDRO.
Elle a joué son jeu comme il a désiré,
Et l´as joué si bien, que même j´ai pleuré
Quand j´ai vu queques pleurs couler sur son visage".

(IV, 3ª, p.277)

En la segunda, cuando ésta se finge sorda:

"D. PEDRO.
Je suis pére, excusez si je verse des pleurs".

(V, 7ª, p.306)

- Por otra parte, admite por verdadero, aunque aturdido por los giros bruscos de los acontecimientos, cuanto se le presenta ante sus ojos, por inverosímil que esto resulte: la carta dirigida a D. Diègue, firmada por Dorothée: "Quoi! bons dieux, Dorothée à dom Diegue aussi" (IV, 3ª, p.279); la otra carta, también de Dorothée para D. Diègue, en la que acusa a D. Félix de traficar con falsa moneda: "Hé quoi! vous travaillez en moderne médaille" (V, 3ª, p.297).

Manifiesta, por otro lado, una marcada inclinación al orden y a la calma y da por bueno todo, olvidando lo pasado, cuando ve el fin del conflicto:

"D. PEDRO, en s´en allant.
Allons, allons en rire,
Le péril est passé, rentrons dans la maison.
Pour moi, j´excuse tout, hors une trahison".

(IV, 6ª,p.287)

La misma razón lo hace vacilar entre aceptar o no la boda entre D. Diègue y Lucie, porque si bien éste estaba destinado a su hija mayor, por evitar complicaciones, termina cediendo a la petición de Lucie:

"D. PEDRO.
Je passerois pourtant pour un sot bien aisé,
Si je m´adoucissois, étant si méprisé,
Dois-je donc châtier sa désobéissance?
Ou dois-je déférer à l´humaine impuissance?".

(V, 7ª, p.309)

LOS CRIADOS

1) El criado ingenioso.

Representado en la persona de Alphonse, reúne en él rasgos del "gracioso" y del criado fiel, ambos descritos en la comedia anterior. Del primero ha tomado algunas inclinaciones, por ejemplo, su afición a la comida y a la bebida:

"D. DIEGUE s´en va.
Ne pense pas tarder plus d´un demi quart-d´heure,
Toi qui fais quelquefois en un jour six repas.

ALPHONSE.
Quelque pressé qu´il soit, je ne laisserai pas
De m´humecter un peu contre la sécheresse".

(II, 1ª, p.250-51)

También se muestra contrario a algunas de las opiniones de su amo, aunque su tono es más serio y respetuoso que el de Jodelet. Mucho más realista que D. Diègue, critica su facilidad para enamorarse como lo hiciera ya antes

Jodelet con respecto al retrato de Isabelle en Jodelet ou le maître valet:

"ALPHONSE.
Je náai rien là-dessus à faire qu´à m´en rire,
Si vous le permettez; car a-t-on jamais vu
Un homme comme vous d´entendement pourvu,
Voir, parler, saluer, aimer presqu´à même heure,
(...)
Et cela sans savoir à qui vous en voulez?".

(II, 7ª, p.263)

Del mismo modo, cuando D. Diègue y él trazan su plan para desacreditar a D. Félix, se muestra consecuente y le aconseja cambiar de residencia:

"ALPHONSE.
N´êtes-vous pas d´avis de changer de maison?
Car le désobliger par une trahison,
Et demeurer chez lui, ce seroit être buse".

(III, 3ª, p.266)

Sin embargo, no desperdicia la ocasión para solicitar dinero, conservando así uno de estos rasgos definitorios del "gracioso" español:

"ALPHONSE.
Du moins si j´en avois reçu quelque salaire,
Si j´avois seulement de quoi m´en retourner".

(III, 6ª, p.286)

Como contrapartida, se aleja de este tipo de criado en dos puntos trascendentales: uno, su valentía, desafiando en todo momento a su rival Jodelet y acudiendo a sus citas y retos:

"ALPHONSE.
Hé bien! le fanfaron, qui voulez-vous qui meure?".

(V, 2ª, p.293)

Y otro expresando su fidelidad hacia su amo por medio de ideas ingeniosas, que contribuyen a ayudarlo en sus intereses. Es él, por ejemplo, quien escribe la carta y quien inventa la nueva Dorothée y el pequeño Janot:

"ALPHONSE.
Il vaudroit mieux parler du tour que j´ai joué,
Dont je devrois, me semble, être un peu plus loué.
Pouvoit-on mieux user de cette fausse lettre?
Ai-je rien oublié de ce qu´il falloit mettre?".

(IV, 5ª, p.283)

2) La criada casamentera.

Béatrix encarna este tipo de actante dentro de la categoría actancial de los criados. Sus intervenciones van encaminadas a concertar planes y citas para enamorados. Frecuentemente, tratan de socorrer a un joven y de llevarlo ante su ama.