

* * *

2.5.2.3.- Estudio comparativo

2.5.2.3.1.- De los personajes

El número de personajes que intervienen en ambas comedias no coincide. En el modelo HP se contabilizan 10, frente a 9 en GD. Corneille, como hemos indicado anteriormente, elimina a los dos pretendientes de las damas, D. Félix y Leonelo, y crea el papel sustitutivo de D. Diègue, padre de Léonor. Por este motivo, en el estudio comparativo hacemos coincidir con él a aquellos dos personajes españoles a los que viene a reemplazar.

Por otro lado, este cambio, que contribuye a una mayor concentración de la acción de GD, trae aparejado una frecuencia de aparición y un movimiento de los personajes distintos en ambas comedias, como permite comprobar el análisis pormenorizado de sus intervenciones:

<u>GD.</u> - ACTO I		<u>HP.</u> - JORN. I (p. 203-210)	
PERSONAJES	Nº INTERV.	PERSONAJES	Nº INTERV.
D. Fernand	(71)	D. Diego	(36)
Guzman	(48)	Rodrigo	(25)
Béatrix	(19)	Clara	(9)
Jacinte	(16)	Félix	(8)
D. Juan	(16)	Beatriz	(7)
Léonor	(0)	D. Juan	(5)
Isabelle	(0)	Leonelo	(5)
D. Diègue	(0)	Isabel	(2)
		Inés	(0)

Fig. 98

La primera diferencia substancial, perceptible a primera vista, es el mayor número de personajes que intervienen en el modelo español, lo que indica que el sistema de exposición empleado por los dos autores es distinto. Calderón los presenta desde el primer instante a todos, mientras que Corneille se reserva al padre, y fundamentalmente a las damas.

El único punto común entre ambos esquemas es la posición de D. Fernand - D. Diego, y de su criado Guzman - Rodrigo, quienes desde un principio atestiguan su protagonismo. Entre el resto de los personajes, los cambios son profundos, invirtiéndose por completo el orden de intervención de todos ellos. En GD, Béatrix ocupa el tercer lugar, seguida de la otra criada, Jacinte, y de D. Juan, estos dos últimos con el mismo número de intervenciones.

Ello da la medida de un tipo de exposición habitual en Corneille, en que el protagonista y su criado son secundados por el resto de los sirvientes de la comedia. En HP, las criadas de las damas carecen de relieve: Isabel ocupa el último lugar, con dos únicas intervenciones (frente a las 16 de Jacinte), mientras que Inés, equivalente de Béatrix, no aparece ni una sola vez. D. Juan, en cambio, se desplaza solamente una posición, aunque el número de intervenciones con que cuenta es netamente inferior en HP. Leonelo, pretendiente de Clara, interviene el mismo número de veces que él. D. Felix, el galán de Beatriz, ocupa en cambio la cuarta posición, intercalado entre las dos damas y con una cantidad de réplicas muy similar a ellas, lo que indica su mayor relevancia respecto a Leonelo.

Por lo que se refiere a las damas, es de notar que, mientras en GD no participan directamente en la exposición, en HP se presentan inmediatamente, ocupando puestos destacados en el cómputo general: Clara, con 9 réplicas, es la tercera, y Beatriz, con 7, es la quinta.

A pesar de la desproporción existente entre el número de personajes participantes en GD respecto a HP, el total de intervenciones de los mismos es netamente superior en GD: 170 frente a 97 en la española.

<u>GD</u> .- ACTO II		<u>HP</u> .- JORN I-II (p. 210-218)	
PERSONAJES	Nº INTERV.	PERSONAJES	Nº INTERV.
Isabelle	(41)	Beatriz	(52)
D. Fernand	(33)	D. Diego	(29)
Léonor	(26)	Clara	(25)
Béatrix	(20)	Inés	(14)
D. Diègue	(2)	D. Félix	(11)
Jacinte	(2)	Rodrigo	(9)
Guzman	(0)	Leonelo	(6)
D. Juan	(0)	D. Juan	(4)
		Isabel	(1)

Fig. 99

Entre el acto II de GD y el fragmento de HP que le corresponde, las diferencias, tanto en el orden como en el número respectivo de intervenciones, es mínimo. En cambio, el número de personajes sigue siendo superior por el lado español: 6 en GD, frente a 9 en HP.

Isabelle - Beatriz ocupa el primer lugar, por delante de D. Fernand - D. Diego y de Léonor - Clara. El número de réplicas de estos dobles de personajes es ligeramente superior en GD, salvo en el caso de Beatriz, que supera en 11 intervenciones a su correspondiente francesa, Isabelle; ello parece ya apuntar hacia un mayor protagonismo de la dama española. En cambio, en el caso de su criada, Béatrix - Inés, en cuarta posición, el mayor número de réplicas de la francesa señala una mayor autonomía del personaje con respecto a su ama.

En quinto lugar aparece D. Diègue, con tan sólo dos intervenciones frente a las 11 de D. Félix, también el quinto en HP, y a las 6 de Leonelo. La enorme diferencia existente entre el número de réplicas de D. Diègue y la suma posible de las de los dos galanes españoles, confirma el mayor relieve de éstos en HP.

Jacinte, con dos réplicas como D. Diègue, e Isabel, con una sola, ocupan los últimos lugares. Pero, mientras en GD Guzman y D. Juan no intervienen, en HP D. Juan, con cuatro réplicas, adelanta a Jacinte, y Rodrigo, con nueve, ocupa el sexto puesto.

<u>GD</u> .- ACTO III		<u>HP</u> .- JORN. II (p. 218-223)	
PERSONAJES	Nº INTERV.	PERSONAJES	Nº INTERV.
D. Fernand	(48)	D. Félix	(21)
Guzman	(27)	D. Diego	(19)
Isabelle	(23)	Rodrigo	(17)
Béatrix	(14)	Inés	(15)
D. Juan	(13)	D. Juan	(13)
Léonor	(8)	Beatriz	(12)
Jacinte	(3)	Leonelo	(3)
D. Diègue	(0)	Clara	(0)
		Isabel	(0)

Fig. 100

El número de personajes presentes en ambos lados es, en este caso, idéntico. El total de intervenciones es inferior en el fragmento de HP. A ello puede contribuir, sin duda, la brevedad de dicho fragmento.

Como en el acto I, D. Fernand, con 48 réplicas, y Guzman, con 27, se sitúan en los dos primeros lugares. En HP, en cambio, les precede D. Félix, con dos intervenciones más que D. Diego. Esta circunstancia le señala como antagonista de D. Diego, y su contraimagen positiva.

A la pareja del protagonista masculino y el criado le siguen en GD Isabelle y su criada Béatrix. Isabelle se reafirma, así, como personaje femenino principal. En el lado español, Inés, con una réplica más que su equivalente Béatrix, ocupa, como ella, el cuarto puesto; Beatriz, en cambio, pasa al sexto, con sólo 12 intervenciones, frente a las 23 de Isabelle. D. Juan, que en HP precede a la primera dama, ocupa en ambos casos el quinto lugar, y contabiliza, además, el mismo número de intervenciones.

Léonor, con 8 réplicas, y su criada Jacinte, con 3, ocupan los últimos lugares de la lista. Ambos personajes no participan en el fragmento español. Sí lo hace, en cambio, Leonelo, que se sitúa el último, con tres intervenciones. Por el contrario, D. Diègue, al que venimos señalando como equivalente (parcial) de D. Félix y de Leonelo, no aparece en este acto III de GD.

<u>GD.</u> - ACTO IV		<u>HP.</u> - JORN. III (p. 223-230)	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
D. Fernand	(47)	D. Diego	(50)
Guzman	(37)	Rodrigo	(30)
Béatrix	(29)	Inés	(25)
Isabelle	(24)	Beatriz	(23)
D. Juan	(13)	D. Juan	(9)
Un exempt	(6)	D. Félix	(6)
Jacinte	(4)	Leonelo	(5)
D. Diègue	(0)	Clara	(4)
Léonor	(0)	Alguacil	(2)
		Isabel	(2)

Fig. 101

En ambos lados coinciden las posiciones de los cinco primeros personajes, siendo, además, la frecuencia de sus intervenciones bastante similar. D. Fernand - D. Diego es, de nuevo, el personaje con mayor número de réplicas, seguido de su criado Guzman - Rodrigo. Béatrix - Inés precede en los dos casos a su ama Isabelle - Beatriz, que es la cuarta, por delante de D. Juan. Entre el resto de los personajes existen grandes variaciones: el exempt cuenta en GD con 6 réplicas y ocupa el sexto puesto, mientras que el alguacil, su equivalente, con tan sólo dos intervenciones, es el último, junto a Isabel, también con dos. El equivalente francés de ésta, Jacinte, aunque con dos réplicas más, se sitúa asimismo en último lugar en GD.

La ausencia de Léonor y de D. Diègue indica que este acto IV se centra de nuevo en D. Fernand, y en sus engaños con respecto a Isabelle. En HP, en cambio, intervienen todos los personajes de la comedia. Los pretendientes de las damas, D. Félix y Leonelo, ocupan el sexto y el séptimo lugar, por delante de la segunda dama, Clara, siendo mínimas las diferencias en el número de intervenciones de los tres. La participación de estos personajes pone una vez más de manifiesto la pluralidad de intrigas de HP, y su profunda imbricación con el hilo de acción principal que depende de D. Diego.

<u>GD.</u> - ACTO V		<u>HP.</u> - JORN. III (p. 230-233)	
PERSONAJES	Nº INTERV.	PERSONAJES	Nº INTERV.
Léonor	(31)	D. Félix	(11)
D. Fernand	(27)	D. Diego	(9)
Isabelle	(22)	Beatriz	(8)
Guzman	(18)	Clara	(7)
Béatrix	(13)	Leonelo	(7)
Jacinte	(6)	Rodrigo	(6)
D. Diègue	(5)	D. Juan	(3)
D. Juan	(4)	Inés	(3)
		Isabel	(1)

Fig. 102

En este acto tan sólo se producen dos coincidencias: D. Fernand - D. Diego ocupa el segundo lugar, e Isabelle - Beatriz, el tercero. El resto de los personajes varían sus posiciones. En GD es Léonor quien ocupa el primer puesto; su equivalente Clara, en cambio, es la cuarta en HP, donde encabeza la lista D. Félix. Este reafirma así su condición de oponente de D. Diego, a quien precede en este caso, como ya ocurría en el acto III.

En GD, los criados siguen a sus amos, aunque no en el mismo orden que aquéllos: Guzman pasa por delante de las criadas, de las cuales Béatrix, con 13 intervenciones, sigue mostrándose más participativa que la de Léonor, Jacinte, con sólo 6. En HP Rodrigo, también por detrás de las damas y de los galanes, es el sexto, con 6 réplicas, tan sólo una menos que Leonelo, y Clara, ambos con 7. D. Juan, con el mismo número de intervenciones que Inés, se intercala entre el gracioso y las criadas, pasando Isabel al último lugar. En GD, es D. Juan quien se sitúa el último, con una réplica menos que D. Diègue. Los personajes a los que éste substituye mantienen, en cambio, posiciones mucho más adelantadas: D. Félix es el primero, Leonelo es el quinto. Se marcan así las profundas diferencias existentes en la concepción de estos personajes, cuyo comportamiento difiere también grandemente en la representación.

La brevedad del fragmento español correspondiente al acto V de GD incide directamente en el número de réplicas, que como se evidencia a través del gráfico, son sensiblemente inferiores por el lado español. Ello no altera, sin embargo, el planteamiento del desenlace: en ambos casos, y como es práctica habitual, intervienen todos los personajes (con excepción del exempt - alguacil, pura

utilidad teatral momentánea) en la resolución de la trama.

TOTAL DE INTERVENCIONES

<u>GD</u>		<u>HP</u>	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
D. Fernand	(226)	D. Diego	(143)
Guzman	(130)	Beatriz	(102)
Isabelle	(110)	Rodrigo	(87)
Béatrix	(95)	Inés	(57)
Léonor	(65)	D. Félix	(57)
D. Juan	(46)	Clara	(45)
Jacinte	(31)	D. Juan	(34)
D. Diègue	(7)	Leonelo	(26)
Un exempt	(6)	Isabel	(6)
		Alguacil	(2)

Fig. 103

El cómputo global de las intervenciones de los personajes pone definitivamente de manifiesto las diferencias existentes entre una y otra comedia. D. Fernand - D. Diego coinciden en ambos casos en el primer puesto, confirmándose su protagonismo absoluto. Coinciden también, en el cuarto puesto, Béatrix - Inés. Los personajes que ocupan el segundo y el tercer lugar, sin embargo, invierten su orden: Guzman es el segundo, e Isabelle la tercera; mientras que en HP, Beatriz es segunda y Rodrigo es tercero. Se puede, pues, observar que en HP los amos, D. Diego y Beatriz, se anteponen a sus dos criados, mientras que en GD el criado del galán, como un satélite inseparable del mismo, precede a la dama, seguida a su vez de su propio satélite, Béatrix: En HP prima el orden social (los amos anteceden a los criados), mientras que en GD prima el sexual (amo y criado varones anteceden a ama y criada).

En el orden posterior de los personajes, los cambios producidos son generados, ante todo, por la existencia de dos galanes más en HP, que en GD son parcialmente substituídos por la figura del padre, D. Diègue. D. Félix, como antítesis positiva del protagonista D. Diego (quien por sus aspectos negativos podría ser considerado, en realidad, como su antagonista), sigue al cuartero principal, con el mismo número de intervenciones que Inés; se reafirma así como segundo galán de la obra, y se adelanta a la segunda dama, Clara, que cuenta con 45 réplicas. D. Juan, con 34, y Leonelo, con 26, se interponen entre ella y su criada Isabel, que intervienen tan sólo 6 veces y se sitúa en penúltimo lugar.

La comedia francesa respeta, en cierto modo, ese mismo orden: Dada la inexistencia de un segundo galán, Léonor ocupa en su lugar el quinto puesto, con 65 interven-

ciones, por detrás del cuarteto principal. Le sigue, como en el lado español, D. Juan, con 46 réplicas, que le separa así de su criada Jacinte, con 31 réplicas, número sensiblemente superior al de su equivalente español, Isabel.

D. Diègue, que interviene 7 veces, aparece en penúltimo lugar, por detrás de los jóvenes y de sus criados. En él convergen los galanes D. Félix y Leonelo. No obstante, su menor relieve escénico queda patente tanto en su escaso número de réplicas frente a la abundancia de las mismas de D. Félix y Leonelo, como en su posición mucho más retrasada, sobre todo con respecto al primero.

Finalmente, en ambos casos ocupa el último lugar el exempt - alguacil, con un número de réplicas algo superior en la comedia francesa.

Por lo que se refiere al total absoluto de intervenciones, es de señalar cómo, pese a la existencia de un personaje más en HP, el número de las mismas es netamente superior en la comedia francesa, en donde se computan 716, frente a las 559 de la española. Ello puede indicar tanto un modo distinto de plantear el diálogo, como una concepción diferente de la acción y del movimiento dramáticos, que en GD quedarían supeditados a la palabra.

2.5.2.3.2.- De los "rôles"

El estudio de los personajes permite vislumbrar las variaciones que tienen lugar entre los distintos rôles de las comedias. Esas variaciones comienzan ya en la onomástica, en la que se observan ciertos deslizamientos curiosos: El único personaje que conserva el mismo nombre en ambas

comedias es D. Juan. D. Diego pasa a llamarse D. Fernand, pero el nombre del galán español se conserva en el padre, D. Diègue. Beatriz se convierte en Isabelle, que toma a su vez el nombre de la criada de Clara, Isabel, y su apelativo queda, a su vez, recogido en Béatrix, criada de aquélla. D. Félix, el segundo galán español, no existe en GD como personaje activo, pero cede su nombre al galán ausente de Isabelle. El resto de personajes adquieren nuevas apelaciones en su paso a la obra francesa.

En cuanto a la concepción de los distintos papeles, D. Fernand y D. Diego coinciden en un rasgo fundamental: Su facilidad para mentir. Las diferencias entre ambos nacen de una distinta caracterización. En D. Diego prevalecen los aspectos que le acercan al pícaro, al caballero de industria, lo que le hace resultar, según Martinenche (1900, 349), menos simpático que D. Fernand: engaña premeditadamente a las damas (I, 205) y a D. Juan (I, 206), estafa a éste con tretas indignas de un caballero (II, 225), extorsiona a su padre (I, 206).

Los graciosos, Guzman - Rodrigo, coinciden en las características tópicas de su prototipo: la cobardía, el miedo, la adhesión al amo. Pero mientras el papel de Guzman se desenvuelve sin salirse de los márgenes impuestos por ese mismo prototipo, Rodrigo se desplaza, aparentemente, de categoría social, y durante buena parte de la obra mantiene una actitud caballeresca, vistiéndose y comportándose como un señor, lo que acentúa los rasgos propios del personaje: su comicidad basada en la cobardía (III, 223; III, 231).

Frente al comportamiento repetitivo de Isabelle, Beatriz (178) presenta un carácter más definido y variado.

Independiente, ingeniosa, pobre (I, 205; I, 209; III, 226), y, a diferencia de Isabelle, crédula (III, 229), es más humana que ésta, cuyo papel responde al cliché de dama prudente y discreta.

Léonor, como Clara, tiene poca entidad caracteriológica. El móvil de su conducta no coincide: Clara -como Beatriz- mantiene una intriga amorosa secreta que es, en realidad, deslumbramiento momentáneo por la galanía del nuevo caballero (II, 214). Léonor actúa así como en un juego amoroso, y sobre todo como oposición a la autoridad paterna. No cuenta con otros galanes, y se enamora de D. Fernand.

Inés, charlatana e incapaz de guardar un secreto (II, 221), pierde este rasgo negativo al convertirse en Béatrix, adquiriendo en cambio, como característica fundamental, la coquetería.

El papel de D. Juan es muy semejante en ambos casos. La diferencia estriba en que, mientras en HP es una víctima más del falaz D. Diego, al que ayuda de modo inconsciente a forjar sus engaños, en GD conoce perfectamente las mentiras del galán, y contribuye a ellas conscientemente.

Jacinte tiene mayor peso dramático que Isabel, sin duda para hacer más verosímil su enlace final con Guzman, hecho que no se produce en HP, donde Isabel interviene con muy poca frecuencia.

En el caso de los papeles de todos estos personajes, las diferencias que se observan son, fundamentalmente, de matiz. En el caso de D. Diègue, el cambio es mucho

más profundo e influye directamente en el desenvolvimiento de la comedia: D. Diègue asume el papel del padre, y como hemos apuntado en repetidas ocasiones, viene a substituir los papeles de dos personajes de HP totalmente distintos: D. Félix y Leonelo, galanes. Si en GD el predominio de D. Fernand, el único galán, es absoluto, en HP el interés se distribuye entre la trama de D. Diego y las intrigas amorosas de D. Félix y de Leonelo, paralizadas por su aparición. Este planteamiento distinto conduce a un final también distinto: desenfadado en GD, teñido de amargura y desengaño en HP, con la soledad última del galán castigado.

2.5.2.3.3.- Del sistema actancial

Las variaciones observadas en los estudios comparativos anteriores conllevan la disparidad intrínseca de los sistemas actanciales de las dos comedias. La primera y fundamental diferencia consiste en la necesidad de representar no dos, sino cuatro sistemas actanciales. Dos de ellos responden, como en el caso francés, a la doble intriga de D. Diego; los otros dos, a las intrigas amorosas de los otros galanes, subyacentes a lo largo de la comedia y cuyo desarrollo normal ha interrumpido momentáneamente D. Diego.

Por otra parte, las intrigas de D. Diego invierten su orden: Beatriz no sólo es la primera dama de HP, sino también el objeto primario hacia el que tiende D. Diego. De ahí que el esquema actancial que le corresponde represente la primera intriga, en lugar de la segunda como en el caso francés.

-Primera intriga

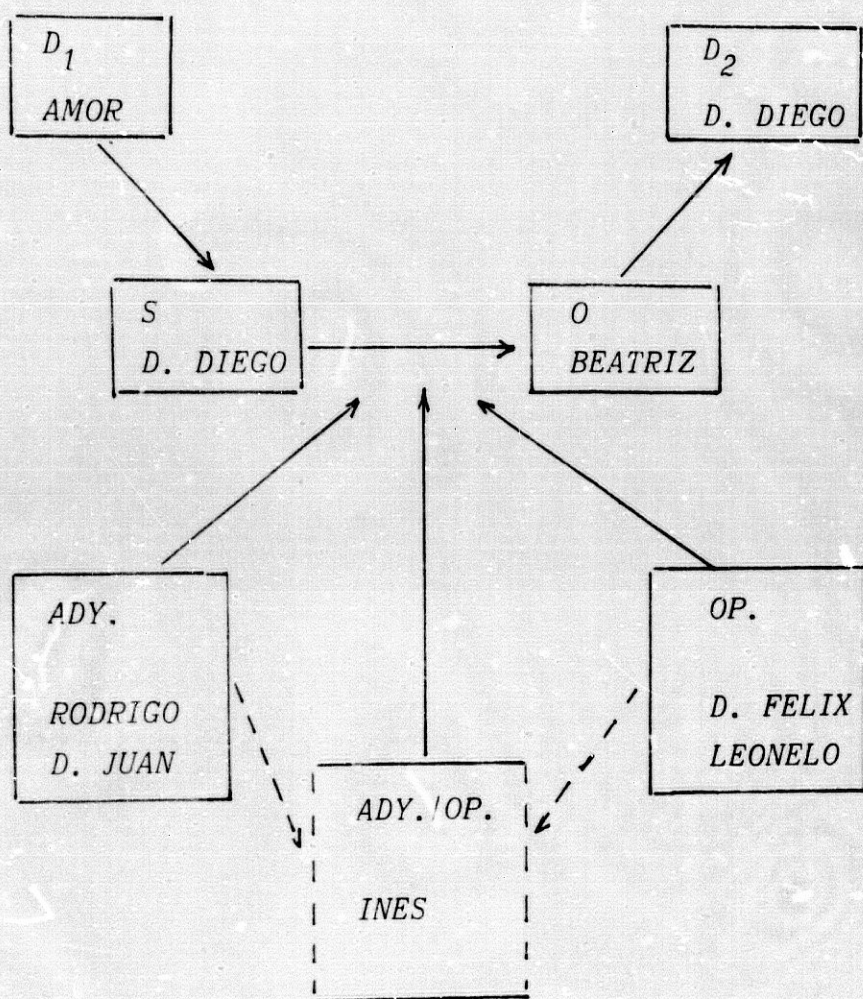


Fig. 104

Este esquema actancial se corresponde con su equivalente francés, la segunda intriga de GD, salvo en el caso de los actantes oponentes: mientras en GD funciona como único oponente Isabelle, objeto a su vez del eje central,

en HP funcionan como tales D. Félix y Leonelo, actantes inexistentes en la comedia francesa. Los adyuvantes puros, Rodrigo y D. Juan, y el actante mixto, Inés, coinciden en ambos esquemas.

Esta representación actancial tiene por objeto respetar y clarificar el paralelismo de las dos comedias, en un aspecto común a ambas: el relieve que adquiere la función de D. Diego. No obstante, la posición primordial y privilegiada de éste en GD se mantiene, en realidad, en HP como efecto distorsionador de una intriga amorosa central que desaparece de la comedia francesa, y cuya representación es la siguiente:

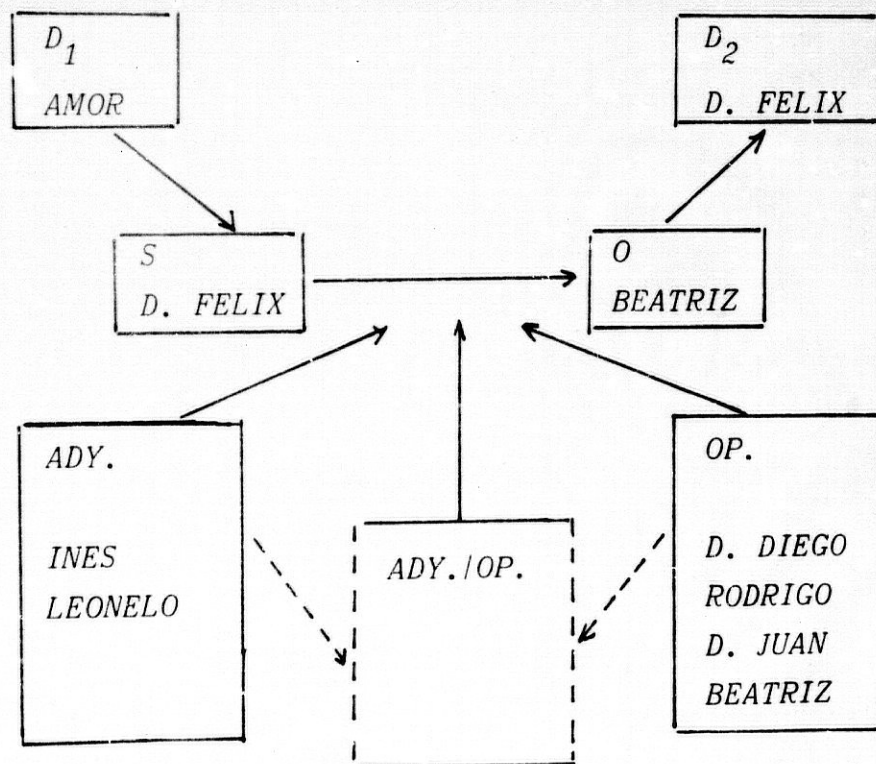


Fig. 105

El sujeto, en este caso, es D. Félix, mientras que el objeto, Beatriz, permanece invariable. En el grupo de los adyuvantes se hallan: Inés, actante mixto en el esquema anterior, y Leonelo, el tercer galán, oponente antes, junto con D. Félix, del eje D. Diego - Beatriz. En el grupo de los oponentes se integra el objeto Beatriz, junto con D. Diego, sujeto del primer esquema, y Rodrigo y D. Juan, anteriormente adyuvantes del mismo.

-Segunda intriga

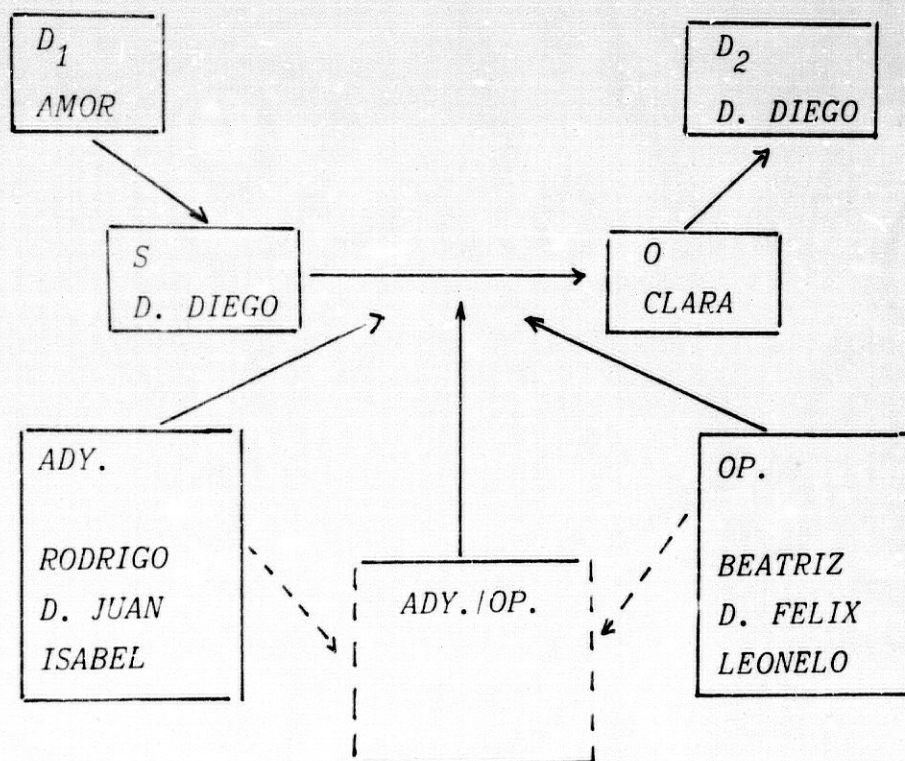


Fig. 106

El esquema actancial de esta intriga, equivalente a la primera de GD, y como aquélla, secundaria, presenta las siguientes variantes: el espacio de los actantes bivalentes permanece vacío. Inés, equivalente de Béatrix, desaparece del grupo de los adyuvantes. En el grupo de los oponentes coincide el actante femenino Beatriz, objeto del eje de la primera intriga. Félix y Leonelo, que funcionaban también como oponentes en el esquema actancial de aquélla, substituyen a D. Diègue, oponente en GD, evidenciándose así su equivalencia.

La presencia, nuevamente, de esos dos actantes (D. Félix y Leonelo) como oponentes, induce a la creación de un esquema actancial más acorde con la segunda intriga amorosa de HP, oscurecida por la doble intriga de D. Diego:

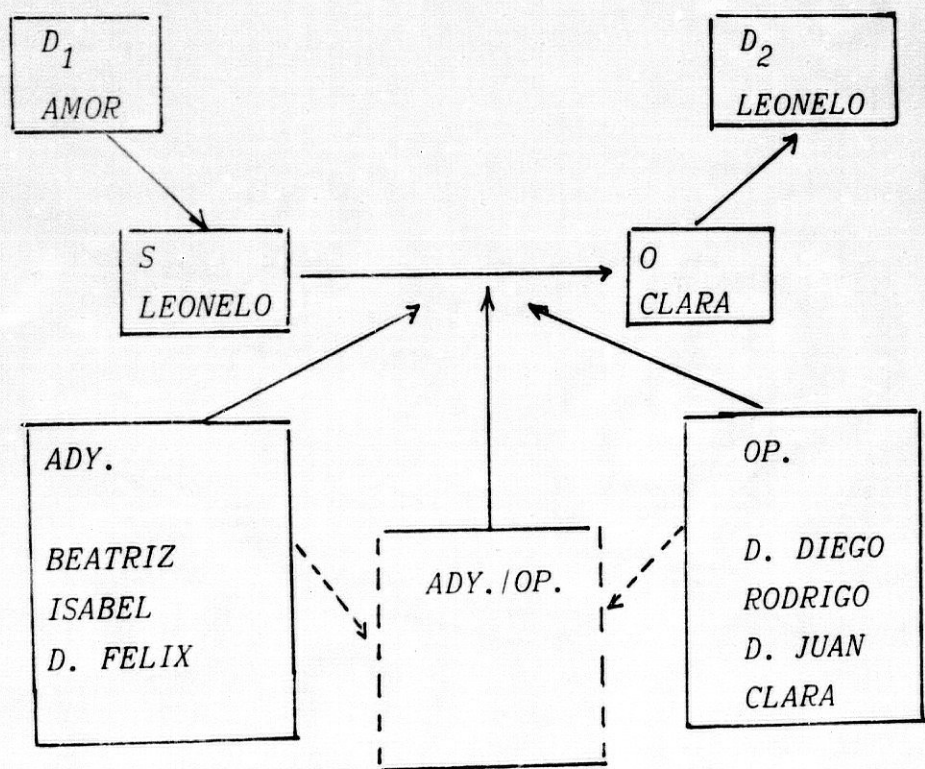


Fig. 107

Funcionan como adyuvantes Beatriz y D. Félix, antes oponentes, y se repite Isabel. El espacio de los oponentes lo ocupa Clara, objeto del eje central, junto con D. Diego, Rodrigo y D. Juan, sujeto y adyuvantes, respectivamente, del esquema anterior.

Existe un claro paralelismo entre los actantes oponentes de los dos esquemas secundarios. La posición privilegiada de D. Diego y de sus adyuvantes como tales permite el establecimiento de una correspondencia inversa con el esquema principal de cada una de estas intrigas, en que los actantes intercambian sus funciones: los oponentes se convierten en adyuvantes, los adyuvantes pasan a ser oponentes.

La complejidad del sistema actancial de HP se evita, como hemos podido comprobar, en GD, eliminando las dos intrigas amorosas básicas de la comedia española y dando, de ese modo, una preponderancia absoluta al actante D. Diego en su función continuada de sujeto.

2.5.3.- Tópica de la comedia

* * *

2.5.3.1.- **Resortes suscitados por las situaciones**

2.5.3.1.1.- Aproximación a la comedia francesa

La trama de GD gira en torno a un equívoco fundamental, creado conscientemente por su protagonista y narrado

por él mismo (I, 3, 324): su doble personalidad. El equilibrio inestable al que le obliga este fingimiento genera sin interrupción situaciones basadas en recursos repetitivos, que continúan el malentendido inicial.

La situación conflictiva creada por la simultaneidad de dos citas, recurso cómico de frecuente utilización -Me voici cependant avec deux rendez-vous. | Isabelle tantôt m'attend à la même heure (I, 3, 324)-, desaparece rápidamente (I, 4, 324) para, en un efecto de rebote, provocar posteriormente un efecto de sorpresa, recurso cómico primordial en la comedia: el encuentro inesperado de D. Fernand frente a frente con las dos damas objeto de su engaño:

Juste ciel, Isabelle! Ai-je bien entendu?
Si c'est celle qui m'aime, enfin je suis perdu.
O d'un jaloux destin attaques imprévues?
Sa maison peut répondre à deux diverses rues;
C'est ici son quartier.

(II, 6, 329)

El espectador conoce con antelación la conflictiva situación mediante el diálogo de las dos damas (II, 3, 327-328) y la conversación del galán con Léonor (II, 5, 328). El efecto cómico de la misma estriba, pues, en la ignorancia de los personajes que intervienen en ella: tanto para D. Fernand -C'est elle-même, elle entre, où me vois-je réduit (II, 6, 329) como para Isabelle -mais dieux! Ma surprise est extrême. | Je vois D. Dionis (II, 7, 329)- el encuentro es inesperado, y les confunde. La vivencia paralela de Léonor, que interpreta erróneamente los sentimientos de aquéllos, aumenta la comicidad de la

escena: Léonor juzga directamente lo que ve y lo que oye, mientras que en aquéllos se produce un desdoblamiento entre lo real y lo fingido (II, 7, 329).

Esta situación bivalente da paso a los sucesivos intentos de afirmación, por parte de D. Fernand, de su primer equívoco ante Isabelle. La efectividad cómica del recurso descansa, sobre todo, en la actitud del caballero, descaradamente engañosa a los ojos del espectador, por su postura en apariencia ingenua e ignorante frente a Isabelle y Béatrix:

ISABELLE

C'est trop long-temps jouer le même personnage.

Enfin, D. Dionis, mettons la masque bas.

D. FERNAND

Quel est ce Dionis?

ISABELLE

Quoi, vous ne l'êtes pas?

D. FERNAND

Moi? Si ce jeu vous plaît, quel qu'en soit le mystere...

BEATRIX

Payez son impudence ou bien laissez-moi faire.

D. FERNAND

Quelle est cette beauté qui parle contre moi?

Madame, est-ce une amie, ou bien quelque parente?

(II, 8, 330)

El espectador resulta ser cómplice del protagonista, puesto que éste, a través de su criado y de D. Juan, le informa en cada ocasión de sus planes (III, 1, 332; III, 4, 335). Se consigue con ello reforzar un recurso

cómico de gran simplicidad en su mecánica, pero que de otro modo perdería efectividad al dificultar la comprensión de la obra:

*Ayant à soutenir ce second personnage,
Ici, pour le jouer, je l'attens au passage;
Et, sur un autre ton ayant sù m'accorder,
Comme D. Dionis je prétens l'aborder.*

(II, 1, 332)

El equívoco provocado por ese desdoblamiento consciente de la personalidad de D. Fernand llega al límite máximo en el acto IV, donde secundado por D. Juan y Guzmán, alterna en escena su doble papel. Se suceden así situaciones cargadas de comicidad en que el espectador, sabedor de la verdad, puede burlarse de la confusión y de los apuros de los personajes. D. Fernand, en connivencia con Guzman, se presenta primero como D. Fernand d'Avalos:

BEATRIX

*Mais, comme je n'ai pas le don de deviner,
Apprenez-moi quel nom il me faut vous donner.*

D. FERNAND

Le mien est D. Fernand, est-ce que l'on en doute?

BEATRIX

*Si vous ne vous nommez, Monsieur, on n'y voit goutte;
Et quand D. Dionis...*

D. FERNAND

Encor D. Dionis?

Ces divertissemens devroient être finis.

(IV, 2, 337)

Valiéndose de una treta, la falsa detención del exempt (IV, 4, 338), desaparece momentáneamente de la escena. Este hecho es un efecto de sorpresa para Isabelle y Béatrix, pero no para el público, advertido con anterioridad: Pour rompre l'embarras où le hazard m'a mis, / Il ne faut qu'un exempt qui soit de nos amis (III, 4, 335). La ulterior entrada de D. Juan, que contribuye con su actitud a la confusión de Isabelle y de su criada -Je ris de l'embarras où, depuis plus d'une heure, / Avec un vieil ami D. Dionis demeure (IV, 6, 339)-, sirve de puente entre la situación anterior, con el protagonista asumiendo el papel de D. Fernand, y la siguiente, en que éste reaparece como D. Dionis:

*J'appréhendois chez vous de m'être fait attendre;
 Mais je me trouve encore le premier à m'y rendre;
 Et votre D. Fernand, qu'on y faisoit venir,
 Du moins, s'il s'en souvient, s'est laissé prévenir.*

(IV, 7, 339)

Al equívoco central del galán se suma la ocultación de identidad de Léonor (I, 1, 323) ante él -... quelque effort alors qu'il fît pour me connoître, / Malgré ce grand service il ne put rien savoir, / Sinon qu'en ce lieu même il pourroit me revoir (II, 3, 328). Ello da lugar, en el encuentro inesperado de ambos personajes, a la acumulación momentánea de recursos cómicos situacionales: la sorpresa junto con el doble error de identidades. El efecto cómico de la situación deriva del hecho de que ambos resultan engañados con sus propios engaños. Léonor y D. Fernand se creen descubiertos recíprocamente:

D. FERNAND

Qui jamais vit un feu plus constant?
Dans la cour de D. Diègue on m'épie, on m'attend;
J'y vois mon inconnue avecque sa suivante.

(IV, 5, 335)

LEONOR

Que D. Fernand s'expose à venir chez mon père!

(IV, 6, 335)

La confusión creada por el galán aporta, en el acto V, un último recurso cómico con la repetición de una situación en que ciertos elementos se invierten. Si en III, 6, 329 D. Fernand se sorprende al hallarse inopinadamente ante Isabelle, ahora su sorpresa es provocada por la presencia de Léonor -Que je trouve Isabelle avec mon inconnue! (V, 2, 342). Su actitud y sus intentos por mantener el equívoco son los mismos que en la primera ocasión:

Elle est du moins trop prompte à vouloir m'accuser.
Si l'on en croit le bruit, dont elle a connoissance,
Avec D. Dionis j'ai quelque ressemblance;
Et ce rapport de traits, sans doute surprenant,
M'ôte dans son esprit le nom de D. Fernand.

(V, 2, 343)

No ocurre lo mismo con las damas, que no se prestan ya al engaño. Léonor, informada por Isabelle -Enfin de vos talents elle est bien informée (V, 2, 343)-, intenta descubrir la verdad -Tout ce que D. Fernand me conte

de douceurs, / D. Dionis, dit-on, le sait conter ailleurs (V, 2, 342). Una vez conseguido esto, adquiere relieve y se descubre el equívoco mutuo del que han sido objeto, a propósito de la identidad oculta de Léonor (V, 2, 343).

El juego continuo de errores de apreciación en lo aparente se continúa hasta el final. Con la llegada de D. Diègue, último elemento sorpresa de la comedia, surge un nuevo equívoco, al interpretar éste la situación no según el enredo creado por los personajes, sino por la observación directa de lo que inmediatamente se le presenta:

Je voi que tu rougis
D'avoir reçu sans moi D. Fernand de Solis;
Mais le titre d'époux qu'il a droit de prétendre,
Souffre la liberté que nous te voyons prendre.
Sans doute qu'à tes vœux mon choix a répondu?

(V, dern., 344)

Así pues, esta comedia, generada por un equívoco consciente y sustentada por las continuas interpretaciones erróneas que de ello se derivan, concluye con un último error unilateral que confirma la utilización sistemática del mismo recurso dramático: el equívoco.

2.5.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles

El recurso cómico básico de la comedia, el equívoco de personalidad del galán, coincide en ambas obras: D. Diego, como D. Fernand, oculta su identidad a Beatriz y Clara -Soy Don Diego con una, / con la otra Don Dionís

(I, 205). La ampliación ininterrumpida de su engaño inicial genera situaciones en gran parte similares; no obstante, éstas enlazan con otras basadas en recursos no recogidos, en muchos casos, por el autor francés. Uno de estos recursos es la adopción de una personalidad distinta por parte de Rodrigo, y las ulteriores confusiones que ello provoca. Así, el episodio de la joya preparado por D. Diego (I, 206), da lugar al equívoco posterior de D. Félix, al tomar a Rodrigo por galán de Beatriz: es un error sobre los sentimientos provocado, en realidad, por la actitud de la dama ante una situación inesperada, la entrada de un personaje (Rodrigo) en lugar de otro (D. Dionís):

D. FELIX

¡Qué mal han disimulado
tus ojos, Beatriz! Pues, lenguas
del alma, me han dicho ya
tu sentimiento y mis quejas.
Apenas el forastero
entró en la sala, y apenas
le viste, cuando mudaste
el semblante hermoso, y muerta
la color, trocaste entonces
claveles por azucenas.

(II, 212)

Ese error se continúa y genera posteriores situaciones cómicas (II, 222) que también desaparecen de GD. No se produce, en cambio, encubrimiento de personalidad por parte de Clara, equivalente español de Léonor.

El encuentro inesperado del galán con las dos damas con que aquél inicia su doble juego, no sufre variaciones substanciales de una a otra obra, si no es en la actitud de Beatriz, más exaltada que Isabelle. Se observa, asimismo, un deslizamiento en la aplicación de una réplica del protagonista, referida, en el caso de D. Fernand, a Béatrix -Quelle est cette beauté qui parle contre moi? | Madame, est-ce une amie, ou bien quelque parente? (II, 8, 330)- y en el de D. Diego a Beatriz:

¿Quién es ésta, mi señora?
Que yo, por no conocer
a su merced (culpa, en fin,
de forastero), no osé
ofrecerme a su servicio.
¿Es deuda vuestra o es
amiga?

(II, 216)

Coincide asimismo su entrevista posterior con Beatriz, ante quien adopta su segunda identidad con la misma desfachatez con que lo hace D. Fernand en GD: ¿Yo os he visto, yo os he hablado | en alguna parte hoy? | Enigmas son que no entiendo (II, 220).

En el enredo preparado por D. Diego con la sucesiva asunción de sus dos personalidades, se observan ciertas variantes. En GD, D. Fernand genera él mismo la situación, para apoyar y amplificar su primer equívoco (III, 4, 335), mientras que en HP esa situación se apoya en otro recurso que le añade comicidad: D. Diego responde con ese desdoblamiento a la doble cita a la que le ha convocado Beatriz, recurso tan sólo apuntado en GD (I, 3, 324):

Para su casa me llama
hoy a las tres, y ha dispuesto
su desengaño tan bien,
que para esta hora ha hecho
que Clara me envíe a su casa
con una joya que llevo.

(III, 225)

Presentándose como D. Dionís, simula un duelo con Rodrigo, en su falsa personalidad de caballero (III, 227). Este elemento-sorpresa preparado para Beatriz e Inés, y que Corneille transforma en un bofetón del caballero al criado (IV, 2, 337), contribuye, al mismo tiempo, a mantener el interés dramático, tanto por el movimiento intrínseco de la escena como por las actitudes de las dos mujeres ante unos hechos que creen reales, y que el espectador sabe falsos:

BEATRIX

No me ha dejado el temor
aliento.

INES (aparte)

¡Qué gusto ofrece!

RODRIGO (aparte)

Tira quedo, que parece
que va de veras, señor.

(III, 228)

El verismo de la escena, apoyado por la llegada del alguacil (III, 228), hace innecesaria la presencia de D. Juan, que en GD sirve de enlace entre las dos

apariciones del galán. La entrada inmediata de D. Diego asienta definitivamente el equívoco en el espíritu de la dama (III, 229).

La distinta utilización del recurso central, el equívoco de personalidades, conlleva variaciones en el desenlace: Frente al paralelismo de situaciones (V, 2, 342) y a la aclaración del mutuo error de la pareja central (V, 2, 343), Calderón se vale de la ocultación de personajes (III, 231) ; Beatriz y Clara, cuyas sucesivas entradas en escena interrumpen las delicadas situaciones creadas, y transforman el dramatismo en burla (III, 232).

* * *

2.5.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje

2.5.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa

El empleo tanto de las formas fijas del lenguaje teatral como de los recursos cómicos propiciados por el diálogo, varía de una a otra comedia. El relato es poco frecuente en GD. Léonor cuenta con el único de ellos que podemos considerar puro. En él narra tanto su matrimonio pactado con D. Fernand de Solis como el novelesco encuentro con D. Fernand d'Avalos, sus sucesivas citas y sus sentimientos hacia él:

*Et mes sens en lui seul se sont sentis flattés
De tout ce qu'on peut voir d'aimables qualités.*

Sans savoir ce qu'en moi sa rencontre fît naître,
Vous savez l'accident qui me le fit connoître,
Alors qu'au bord du fleuve, où j'osai m'engager,
Mes chevaux s'emportant m'eussent mis en danger,
Si, soudain, à leur fougue opposant son courage,
Il n'eût sù m'épargner ce genre de naufrage
Je ne vous ferai point de récits superflus...

(II, 3, 328)

Su oyente, Isabelle, se encarga de dividir y diferenciar ambas partes del relato con su intervención: Un autre D. Fernand pour troubler mon repos... / -Un autre, dites-vous? -D. Fernand d'Avalos (II, 3, 328).

Al protagonista masculino D. Fernand le corresponde un solo relato auténtico, enmarcado en la exposición (I, 1, 322-323). Su preámbulo, llamando la atención tanto de Guzman como del público -Au lieu de badiner, écoute (I, 1, 322)-, su longitud total (20 versos), la interrupción del interesado Guzman -Vous l'êtes du beau-père? (I, 1, 323)- incitándole a añadir más detalles al relato, lo diferencian con suficiente claridad del diálogo expositivo en el que se inserta.

Sorprendentemente, Corneille hace pronunciar a D. Fernand (III, 1, 331) otro relato, totalmente gratuito y desplazado de los lugares habituales (la exposición o el desenlace). Su integración en un diálogo de extensas réplicas explicativas no enmascara el hecho de que se trate de la repetición de sucesos que el espectador ha contemplado directamente. Tampoco la interrupción de Guzman y su larga disquisición disimula suficientemente el relato central de 22 versos:

D. FERNAND

Mais, dès que l'inconnue a fini sa visite,
Et qu'ayant, malgré moi, voulu se retirer,
Seul avec Isabelle on m'a fait demeurer,
En me traitant de fourbe, et suivante et maîtresse,
M'ont pensé mettre alors au bout de mon adresse,
D. Dionis en moi leur étant trop connu...

GUZMAN

Je vous tiens fort heureux d'en être revenu.
Deux femmes! Rendez grâce aux heureuses planettes
Qui vous ont de leurs mains sù tirer bragues nettes:
Car, tout autre que vous, quoiqu'adroit à mentir,
Eût laissé la perruque avant que de sortir.
Mais de vos faux errans les voyant éclaircies,
Comment avez-vous pû vous les rendre adoucies?
Et quel charme assez fort, apaisant leur courroux,
A détourné l'orage et rabattu les coups?
Pour moi, j'aurois fort craint le saut par la fenêtre.

D. FERNAND

J'ai feint effrontement de ne les pas connoître;
Et comme l'inconnue avoit dit mon vrai nom,
Sur ce déguisement j'ai toujours tenu bon.
De leur D. Dionis qu'elles nommoient sans cesse...

(III, 1, 331-332)

El único objeto aparente de esta torpeza es el deseo del autor de "peindre le caractère de celui qui parle et de celui qui écoute" (Scherer, 1983, 239), regla del relato clásico a la que en este caso Corneille sacrifica todas las demás.

La ausencia de monólogos es una prueba de la reacción clásica contra tal recurso, al que los dramaturgos son

claramente hostiles alrededor de 1660, fecha en que Corneille da a la escena su tragedia Stilicon y la comedia que nos ocupa, GD. El autor, quizá por hallarse inmerso en esos años en la elaboración de tragedias y tragicomedias (179) no recurre a esta forma de escritura dramática, que no obstante sí era admitida en la comedia como fuente de comicidad.

Los apartes, condenados también firmemente por los críticos de la época, son relativamente frecuentes, como consecuencia, sin duda, de la abundancia de los mismos en el modelo español. Corneille recurre a varias fórmulas para lograr una mayor verosimilitud de los mismos: introduce apartes puros, para desvelar los pensamientos ocultos de un personaje -C'est elle-même, elle entre, où me vois-je réduit (II, 6, 329)-, para recordar la falsía de la escena y anunciar un comportamiento posterior -Voici pour les surprendre un trait assez rusé; / Il faut aider la pièce (IV, 4, 338)-, o como un guiño cómplice al público, realzando la comicidad de la delicada situación y expresando un sentimiento general de censura -Le voilà justement le cul entre deux selles; / Pour en embrasser trop, il l'a bien mérité (V, 2, 343).

D. Fernand vulnera la regla fundamental, la de "faire l'aparté aussi court qu'il se peut" (Scherer, 1980, 265), en uno de sus apartes. Intercalado en su diálogo con Léonor, ésta debe darse cuenta forzosamente de la interrupción que ello supone (180). Corneille infunde verosimilitud a dicho aparte con la pregunta de la dama, y lo utiliza además como recurso cómico al enlazar la contestación de doble sentido de D. Fernand, integrada nuevamente en el discurso, con el diálogo anterior:

D. FERNAND (bas)

Juste ciel, Isabelle! Ai-je bien entendu?

Si c'est celle qui m'aime, enfin je suis perdu.

O d'un jaloux destin attaques imprévues?

Sa maison peut répondre à deux diverses rues;

C'est ici son quartier.

LEONOR

Que dites-vous tout bas?

D. FERNAND

Je me plains d'un malheur que je n'attendois pas.

(II, 6, 329)

Los demás apartes participan de las cualidades del diálogo, al asumir la forma de breves intercambios solapados de frases entre amos y criados. Si su brevedad lo permite, se intercalan en el diálogo directo (V, dern., 344). No obstante, y en un intento por darles veracidad, se emplazan generalmente antes de la salida o entrada de otros personajes, lo que permite que los que dialogan por medio de apartes no sean oídos por los personajes implicados (II, 7, 330; IV, 2, 341; V, 2, 342):

D. FERNAND (bas)

C'est elle-même, elle entre, où me vois-je réduit.

(II, 6, 329)

ISABELLE (à Béatrix)

Nous le verrons; mais, dieux! Ma surprise est extrême,

Je vois D. Dionis.

BEATRIX

Madame, c'est lui-même.

ISABELLE

Il aime Léonor, et m'ose cajoler!

BEATRIX

Bons dieux! Quel maître fourbe!

ISABELLE

Il faut dissimuler...

(II, 7, 329)

En ocasiones llegan a constituir interlocuciones paralelas, con lo que la situación se disocia en dos espacios teatrales isócronos en los que los grupos de personajes forman compartimentos estancos, carentes voluntariamente de comunicación. Se trata, en este caso, de falsos apartes que hay que incluir entre los recursos surgidos del tratamiento del diálogo:

GUZMAN

Qu'avez-vous?

D. FERNAND

Qui jamais vit un feu plus constant?

*Dans la cour de D. Diègue on m'épie, on m'attend;
J'y vois mon inconnue avecque sa suivante.*

GUZMAN

*N'en doutez point, Monsieur, la chose est évidente.
Elle a su votre hymen; et, voulant l'empêcher,
Ici chez le beau-pere elle vient vous chercher.
Voilà comme un secret ne se peut jamais taire.*

(III, 5, 335)

LEONOR (à Jacinte)

Que D. Fernand s'expose à venir chez mon pere?

JACINTE

Sa passion par-là se croit justifier.
Il avoit su de vous qu'on veut vous marier;
Et d'Isabelle, ensuite, ayant appris le reste...

(III, 6, 335)

Entre los efectos propiciados por el diálogo, cabe destacar el empleo de frases cortas, para dar mayor vivacidad y dinamismo a las escenas (I, 2, 324; III, 2, 333; III, 3, 334; IV, 2, 337; V, 2, 343). Guzman, con interrogaciones súbitas y breves que obligan a respuestas concisas, logra romper un ritmo discursivo que en su impaciencia considera excesivamente lento (I, 1, 323); las frases breves que intercambian los personajes con la llegada del exempt (IV, 4, 338) patentizan la tensión aparente del momento; el cómico laconismo de Guzman, en contraste con la aparente curiosidad de D. Fernand, buscando convencer a Isabelle del engaño, toma también la forma de una rápida sucesión de preguntas y respuestas -Tu l'as suivi, Guzman? -Suivi? Belle demande! -Qui? Parle, explique-toi (IV, 8, 340); los monosílabos del galán, por un momento falto de recursos ante Béatrix, añaden a la escena una nota cómica, subrayada por la criada -Achevez donc, qu'avez-vous à me dire? | -Béatrix. -Est-ce tout? Vous me ferez gronder, | J'ai hâte (I, 4, 325)-. El máximo efecto cómico producido por una serie de réplicas se logra mediante la inclusión de otros efectos: las interrogaciones y las interrupciones, que le prestan mayor movimiento; el laconismo de uno de los personajes, como única salida momentánea a su confusión:

D. FERNAND

Ce conte pour me nuire est un froid stratagème.

Madame, qui le fait?

ISABELLE

J'ai tout sû de vous-même.

D. FERNAND

De moi? Sans être fou, pourrais-je à mes dépens...

BEATRIX

Ma foi, vous n'aviez pas tantôt votre bon sens.

ISABELLE

La rencontre chez moi vous étoit imprévûe.

D. FERNAND

Quoi, Madame, aujourd'hui chez vous je vous ai
vûe?

ISABELLE

Vous y veniez sans peine, attiré par l'amour.

D. FERNAND

Parles; m'as-tu, Guzman, quitté de tout le jour?

GUZMAN

Ah!

(III, 2, 333)

El empleo de la interrupción del diálogo como recurso cómico es frecuente. Como dice Larthomas (1980, 220), "... un auteur dramatique soucieux de faire parler ses personnages à la perfection peut à la rigueur bannir tous les autres accidents du langage mais ne saurait exclure l'interruption. Sans elle le dialogue perd toute vie". Consciente de ello, Corneille se sirve de las interrupciones para lograr diversos efectos. D. Fernand es interrumpido constantemente, impidiéndosele forjar verbalmente sus mentiras (III, 8, 331; III, 3, 334; V, 2, 343). La comicidad surge de la ironía de la réplica -Mais je veux que du ciel m'accable le courroux, / Si je ne suis... -Soyez ce qu'il vous plaît d'être (V, 2, 343)-, de la falta de

atención que se observa en el interlocutor, que se aleja en el mismo momento de la escena, ajeno a la realidad -Souvenez-vous que mes peines cruelles / Ne peuvent... -Vous aurez tantôt de mes nouvelles (II, 7, 330)-, de la indignación burlona de los personajes que le interrumpen -Pour vous seule d'amour mon ame est prévenue; / Et cette ardeur est telle... -On en connoît le prix (III, 2, 333). Mediante este efecto del diálogo se consigue, al mismo tiempo, perfilar caracteriológicamente y de manera cómica a un personaje, destacando su fatuidad y palabrería: Béatrix no escucha a D. Fernand ni al irónico Guzman, sino a sí misma, complacida de sus propias cualidades:

BEATRIX

*Vous me voulez en vain éprouver là-dessus.
Cet essai n'est pour vous qu'une foible ressource.*

D. FERNAND

Mais...

BEATRIX

*Mon coeur est fermé, n'ouvrez point votre
bourse.*

D. FERNAND

Au moins...

BEATRIX

*Encore un coup, Monsieur, je ne prens rien,
Vous me connoissez mal.*

GUZMAN

*O la fille de bien!
Elle est incorruptible.*

(IV, 2, 337)

Las interrupciones propician también la continuación del doble equívoco existente entre Léonor y D. Fernand. La dama impide a su galán continuar unas frases que podrían desvelarles la verdad (III, 6, 336). En esta ocasión, el equívoco verbal es llevado al límite, por ser doble: ambos son víctimas de él, pues sin pretenderlo, sus palabras adquieren un sentido distinto para el interlocutor. La comicidad del procedimiento estriba, una vez más, en el conocimiento que de ello tiene el espectador (III, 6, 335-336). Este mismo efecto cómico se logra en el extenso diálogo de doble sentido entre D. Fernand e Isabelle, y que tiene por víctima a Léonor, que entiende exactamente al revés las palabras de Isabelle:

ISABELLE

Elle vous fait grand tort par cette défiance;
Et, sur ce que de vous je puis justifier,
Elle verra, bien-tôt, comme on s'y doit fier.

LEONOR

Prendre déjà sa cause! A moins qu'il vous corrompe...

ISABELLE

Vous me ferez reproche en cas que je vous trompe.

(II, 7, 329)

La respuesta de aquélla provoca la hilaridad por reflejar ingenuamente la imagen invertida del galán Le coeur grand, l'ame belle, une entiere franchise; (II, 7, 329). Esta función cómica del diálogo se prolonga en la locución paralela de Isabelle que, consciente en este caso de la verdadera intencionalidad de sus palabras, sabe que su ironía será captada por D. Fernand:

Vous est-il inconnu, s'il ne l'est à personne?
Un cavalier civil, poli, galant, parfait,
Qui, pensant ce qu'il dit, plaît dans tout ce qu'il
fait,
Point fourbe, point trompeur, point de ces lâches ames,
Qui cherchent en tous lieux à promener leurs îlammes.

(II, 7, 330)

La comicidad de las palabras de doble sentido proviene, en ocasiones, de la complicidad del autor con el público:

D. FERNAND

C'est pour mieux conserver, par tout, le vrai-semblable.

GUZMAN

On s'y doit attacher; mais il est certains cas
Où, vrai-semblablement, il ne me plairoit pas;
J'en hais la conséquence, et me connois à vivre.

(IV, 10, 341)

Su alusión a la norma clásica es evidente. La interpretación que da Guzman a la frase, y la repetición del término, prolonga el efecto cómico alusivo de la misma.

Los recursos cómicos se acumulan en los personajes de los criados: en Béatrix, y especialmente en Guzman. Este, como es habitual en el personaje, habla desenfadadamente a su amo, dando prueba de una confianza extrema -Prenez-les toutes deux en qualité d'époux, / L'une pour vos amis, l'autre sera pour vous (I, 1, 322)-; su comicidad

se exacerba en sus contactos un tanto desvergonzados con las criadas (I, 2, 323; IV, 1, 336). El ingenio que caracteriza habitualmente al gracioso, en este caso se desplaza hacia el amo: Guzman, aunque no le faltan ardides (IV, 4, 338), es arrastrado por las irvenciones de su amo -Qui prend de vos leçons a de grands avantages (III, 1, 332)-. Atrapado en falta, despliega su vis comica adoptando con descaro una actitud y un discurso absurdos en su contexto:

ISABELLE

Parle, à qui donc es-tu?

GUZMAN

Moi? Je suis à mon maître.

ISABELLE

Et c'est D. Dionis, que ce maître?

GUZMAN

Il est vrai.

ISABELLE

Est-ce lui que tu vois?

GUZMAN

Si c'est lui? Je ne sai.

Puis-je le démêler d'avecque sa figure?

D. FERNAND

Ce que j'ai dit, Madame, est la vérité pure.

D. Dionis, sans doute, est un autre que moi.

BEATRIX

Mais nous l'avons laissé tantôt avecque toi.

GUZMAN

L'ayant quitté depuis, je ne sai plus qu'en dire;

On me l'a pû changer, et j'en aurois le pire.

(V, 2, 343)

La comicidad del personaje surge sobre todo de su uso del lenguaje, y de la fantasía verbal de la que hace gala. En sus intentos por acercarse al lenguaje cuidado de su amo, recurre a palabras que resultan ridículas y le alejan aún más de aquél -... quelle rare aventure / Vous fait fuir le beau-pere, et l'épouse future? / Vous sentez-vous impropre au matrimonium? (I, 1, 322)-. Lo mismo le ocurre en sus discursos amorosos en que el empleo de términos improprios le acerca al lenguaje burlesco (181):

*Mais pour moi, qui craint fort les crudités venteuses,
J'eus toujours l'estomach contraire aux viandes
creuses;
Et quand, pour mes péchés, il en est question,
Je n'en tête jamais sans indigestion.*

(IV, 1, 337)

Acude tanto al uso de términos arcaicos y populares -Oui-dâ, je puis pléger mon maître (III, 2, 333)-, como a expresiones vulgares -Rendez grâce aux heureuses planettes / Qui vous ont de leurs mains sù tirer bragues nettes (III, 1, 331)- y frases hechas -Dieu vous la donne bonne, et vienne ce qui peut (II, 2, 327)- que reflejan con claridad su categoría social. Su ingenio se manifiesta asimismo en el empleo de neologismos -patibulairement (IV, 8, 340), adverbio derivado de patibulaire-, y de términos que resultan cómicos por su bisemia -... il voudrait dès demain vous avoir engendré (I, 1, 322), es decir, tenerle por yerno-. Con su discurso plebeyo, salpicado de vulgarismos, desvela un carácter y un comportamiento en clara equivalencia con el de D. Fernand:

Avouez à peu près que mon goût est le vôtre,
Tâter un peu de tout, hier l'une, aujourd'hui l'autre;
Cet amour est d'un genre assez adulterin.

(I, 1, 323)

Otros empleos cómicos del diálogo en boca de Guzman son los juegos de palabras basados en las ampliaciones morfológicas -Passe le plus fripon de la friponnerie (III, 1, 332)- o en las alusiones a un hecho que no le resulta grato, por medio de oposiciones léxicas: -Et je me trouverois assez peu soulagé, / Que l'on vous accourcît, si j'étois allongé (III, 1, 332) (182). En cuanto a Béatrix, es precisamente su discurso lo que dibuja su carácter: charlatana incorregible (II, 2, 327; IV, 5, 338-339), su detallada descripción de los rasgos que diferencian a los dos supuestos galanes, hiperboliza su cómica credulidad:

Hé bien, voyez un peu les yeux de celui-ci,
Madame, tout de bon l'autre est-il fait ainsi?
Et, si quelque rapport à douter vous engage,
Pourriez-vous lui trouver même tour de visage?
Ce front vous semble-t-il également ouvert?

(IV, 7, 339)

Emplea, como Guzman, algunos términos vulgares -Que vous le baillez doux! (I, 4, 325) (183)- y varios neologismos cómicos: archifourbe (III, 2, 333), endioniser (II, 8, 330), dégrénader (III, 2, 333).

2.5.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles

La aparición de formas fijas del lenguaje teatral es distinta en las dos obras. Tal como indica el gráfico siguiente, la diferencia fundamental se da en los apartes, si bien tampoco coinciden las cifras de relatos y de monólogos.

	Rel.	Mon.	Aparte	Rel.	Mon.	Aparte	
D. Fernand	2		5	2		12	D. Diego
Guzman	-		4	1		16	Rodrigo
Isabelle	-		4	1		16	Beatriz
Léonor	1		1	1		2	Clara
Béatrix			3			17	Inés
D. Juan			-			4	D. Juan
Jacinte							Isabel
D. Diègue		-	-		1	11	D. Félix
						2	Leonelo

Fig. 108

Calderón no renuncia a presentar los hechos anteriores a la acción mediante extensos relatos. D. Diego (I, 204-205) y Rodrigo (I, 204) pronuncian uno cada uno al inicio de la obra, introducidos por un primer efecto cómico consistente en la alusión a los usos teatrales habituales. La diferente concepción de la exposición por el autor francés disgrega el contenido de la narración del criado, junto con parte de la del galán, en un diálogo entre ambos para infundir así mayor rapidez a la escena.

El largo relato de D. Fernand a Guzman, con el subsiguiente diálogo, en que se repiten hechos ya conocidos, es en HP una breve narración de 20 versos del galán a D. Juan y Rodrigo:

D. DIEGO

Entré a ver a Doña Clara,
y estaba, Don Juan, con ella
de visita Beatriz bella.

Cuando mi vista repara
en las dos, ciego quedé,
turbado me suspendí.

D. JUAN

Y al fin, qué hicisteis?

D. DIEGO

Allí,
tan de improviso, no hallé
otro camino, otro modo
de enmendar la culpa mía,
que hacer que no conocía
a Beatriz...

(II, 218)

Aunque más extenso, el de Beatriz (II, 215) se corresponde en lo esencial -el encuentro con D. Dionis y sus sentimientos hacia él- con el de su equivalente Léonor. El de Clara (II, 214), en cambio, desaparece en GD, donde sus elementos fundamentales se transmiten al espectador por medio de un diálogo entre Isabelle y Béatrix (II, 2, 327). El barroquismo de la expresión en los relatos de las dos damas de HP, que se suceden inmediatamente utilizando imágenes antitéticas, añaden un interés suplementario a los mismos; este aspecto lingüístico, con sus imágenes hiperbólicas, desaparece por completo en su adaptación al gusto francés:

CLARA

¿No has visto hermosa fuente que risueña,
por piedades del sol o por rigores
instrumento de plata, se despeña,
con quien cantan las aves sus amores,
sepultarse en la falda de una peña,
donde estaban sedientas cuantas flores,
llamadas de su música venían,
y por ver sus aljófares, bebían?
¿Y esta fuente, que allí dejó burlada
la beldad de las flores peregrina,
por venas de la tierra dilatada,
siendo de plata ya líquida mina...

(II, 214)

Frente a la inexistencia de monólogos en GD, en HP D. Félix pronuncia uno de 28 versos (II, 222), teniendo por testigo a Inés, ante quien habla como si realmente se hallara solo. Introduce en el mismo elementos concep-

tistas muy del gusto español pero inadmisibles para el público francés (184).

El número de apartes es notoriamente superior en HP. Algunos de ellos coinciden con los de las comedias francesas, aunque no son utilizados forzosamente del mismo modo. Así, el largo aparte de D. Fernand ante Jacinte (II, 6, 329) procede del modelo español, aunque en éste no se produce el efecto cómico posterior de la pregunta de la dama:

D. DIEGO (Aparte)

(¿Qué es esto que llevo a ver,
cielos? Clara y Beatriz son
las dos. Amor, de una vez,
cuanto adquirimos de muchas,
hemos echado a perder.)

(II, 216)

Una gran mayoría de los que pronuncian D. Diego y D. Juan tienen por función subrayar constantemente las tretas del primero y la buena preparación de las mismas. Estos apartes, en general gratuitos e innecesarios, desaparecen en ocasiones junto con las secuencias en las que se incluyen; es el caso de la escena del juego de cartas -¡Qué bien / que sucedió! -De manera, / Que yo he querido creerlo. / ¡Qué bien engañada queda! (II, 213).

Algunos de ellos resultan superfluos dado el cambio experimentado en el galán, que en su paso a GD ha perdido los rasgos que le acercan a los pícaros y ha cambiado su situación social -¡Qué no intenta un hombre pobre /

con ingenio y con amor! (II, 221).

Los apartes de Rodrigo, siempre cómicos, guían al espectador y le ofrecen la perspectiva adecuada de D. Diego: muestra su desacuerdo interno ante la conducta reprobable del galán -Sin gana me río / destos embustes (I, 206)-, y subraya cómicamente las mentiras de su amo (II, 226):

D. DIEGO

Aquí
está Rodrigo, que en esto
no me dejará mentir.

RODRIGO (Aparte)

Sí dejaré yo por cierto.

(II, 225)

Asimismo, expresa con ellos de una manera cómica la característica fundamental de su carácter, la cobardía, permitiéndose incluso referencias a su estatus teatral -¡Sáqueme Dios de cómico criado! (III, 227)-. Ninguno de los tres apartes de Guzman proceden del modelo español. Tan sólo uno de ellos, por su sentido (V, 2, 343), se acerca a los primeros de Rodrigo, de reprobación.

De los numerosos apartes de Beatriz y de Inés, sólo algunos coinciden con los de sus equivalentes franceses. Tanto en HP como en GD, la sorpresa de encontrarse con el galán en casa de la amiga, se expresa por medio de este tipo de escritura teatral. Sin embargo, frente a los cuatro de Isabelle y a los tres de Béatrix, Beatriz pronuncia nueve, e Inés, ocho. Con ellos, la dama expresa

tanto su desconcierto como sus celos (que no experimenta Isabelle), e Inés le insta a que disimule:

BEATRIZ

No puedo
sufrir más celos, Inés:
estoy por dar voces.

INES

Mira,
cómo disimula él,
y aprende tú.

(II, 216)

En cuanto a los que pronuncian D. Félix y Leonelo, lógicamente desaparecen, junto con los personajes, de la comedia francesa. Los efectos que muchos de esos apartes subrayan, y las escenas cómicas que generan -equivoco sobre los sentimientos de la dama (I, 210; I, 211) y sobre la identidad de Rodrigo (al que confunde con D. Diego y toma por pretendiente de Beatriz: II, 222), son eliminados de GD:

RODRIGO

Señor, sí;
y ¡nunca hubiera venido...

D. FELIX (Aparte)

¿Hay más rigurosa pena?

RODRIGO

... pues me costó una cadena
la visita!

D. FELIX (Aparte)

(Cierto ha sido
mi temor: éste es sin duda
el que sospechaba yo;
éste es del que Inés habló;
ni lo niega, ni lo duda.)

(II, 222)

La utilización de escenas paralelas y simultáneas por medio de los apartes es común a ambas obras, aunque no coincidente. En HP ese recurso se utiliza, con variantes, en la secuencia en que se desarrolla el juego de cartas: unos personajes juegan y dialogan normalmente entre ellos, mientras otros hablan al mismo tiempo con apartes (II, 212).

Por lo que respecta al tratamiento del diálogo propiamente dicho, las diferencias son también numerosas. Los diálogos de frases cortas no abundan en HP tanto como en GD, y tan sólo en un caso se da una coincidencia parcial: en la entrevista de D. Fernand - D. Diego con Isabelle - Beatriz. Curiosamente, en esta ocasión la proporción de réplicas breves se invierte: en GD son pocas (II, 8, 330); en HP se emplea el recurso al máximo, con una larga sucesión de preguntas y respuestas de gran concisión:

BEATRIZ

¿No sois
Don Dionís Vela?

D. DIEGO

¿Por qué

negara mi nombre?

BEATRIZ

¿Cuándo
venisteis?

D. DIEGO

Aún no habrá un mes.

BEATRIZ

¿Dónde vivís?

D. DIEGO

En la calle
del Príncipe.

BEATRIZ

¿En qué entendéis?

D. DIEGO

En ver la corte.

BEATRIZ

¿Y el nombre?

(II, 217)

Los diálogos con interrogaciones e interrupciones, abundantes en GD son generalmente, en HP, preguntas cortas seguidas de contestaciones sensiblemente más largas (II, 220; III, 228). Hay una coincidencia en el empleo de este recurso: la llegada de D. Juan apoyando la mentira del galán (II, 221) se produce también en GD (III, 3, 334).

La interrupción en el discurso, tan empleada por Corneille, no lo es por Calderón, que prefiere largas réplicas en las que los personajes se expresan sin tropiezos.

El equívoco de personalidad, base de ambas comedias, se desarrolla de manera análoga: Beatriz se dirige a

D. Diego ante Clara con palabras con doble sentido que ésta no entiende (II, 216), y ante las que reacciona con una ingenuidad similar a la de Léonor -¿Qué te parece? ¿No es / galán y discreto? Di, / ¿no te parece muy bien? (II, 216)-. La gracia de la escena estriba no tanto en la respuesta de la dama, como en GD (II, 7, 329), sino en los celos que involuntariamente despierta en Beatriz. Calderón, por otra parte, da en esta escena prioridad al despliegue de los sentimientos de Beatriz sobre el empleo, más superficial, del diálogo de doble sentido.

El equívoco doble que se produce en GD entre D. Fernand y Léonor es de nueva creación. En HP, los equívocos verbales secundarios de la trama los desarrolla D. Félix: inicialmente confunde a Rodrigo con D. Diego por desinteresarse de lo que le cuenta Inés -Según eso, / ya no quieres saber más? / -¿Qué más, si esto me provoca? (II, 221)-; posteriormente, malinterpreta las palabras del criado, afianzándose en su primer error (II, 222). Este último equívoco permite reafirmar los tópicos del carácter de Rodrigo, fuente primordial de comicidad en la obra, que provoca la risa tanto por su actitud como por el lenguaje empleado para manifestar su cobardía:

Detened, señor, la espada,
y mirad que no es razón,
con tan mínima ocasión,
dejarla en sangre bañada.
Advertid que nuestra vida
es una, y tan mal hallada
con nosotros, que enojada,
apenas ve una salida,
cuando escapa por allí:
pues es decir (aunque viejo)

que es de ante nuestro pellejo.
Como una breva le vi
pasarse, porque se advierta
su frágil ser; y así os doy
una y mil palabras hoy
de no llegar a esta puerta...
¿Qué esta puerta? A esta calle,
a este barrio, a este cuartel.
Palabra os doy, como fiel
católico, no se halle
escrito que me verán,
si esto vuestro amor desea,
en la parroquia, aunque sea
en la de San Sebastián,
que es bien grande.

(II, 222-223)

Esa misma característica, mucho más exacerbada en él que en Guzman, como indican las intervenciones de ambos, se refleja en su discurso en repetidas ocasiones (III, 226; III, 228; III, 230). En cambio, mientras en Guzman se amplifica su comportamiento amoroso con las criadas, este aspecto queda un tanto a la sombra en Rodrigo. Su único contacto con Isabel sirve de contrapunto al diálogo amoroso, inmediatamente anterior, de D. Diego y Clara, y pone cómicamente de relieve su distinto nivel social (I, 208). Recurre, como Guzman, al uso de términos impropios en el contexto (II, 213), y al juego de palabras, que evidentemente no coincide con los franceses:

.../...

que me hagas saber si soy
criado apócrifo, si tengo

cuerpo fantástico, o si
soy mortal, y como y bebo;
porque ya todos los días
en el filósofo leo
Ni-comedes, y a las noches
en el Concilio ni-ceno.

(III, 224)

Con guiños constantes de complicidad con el espectador, apostilla y subraya de manera irónica y burlona las ocasiones en que su amo engaña habilidosamente a los demás (I, 206; III, 225; III, 226).

Las intervenciones de Inés reflejan también su carácter. Su apego a lo material se manifiesta en la actitud ante la promesa de D. Diego -(Ya no dormiré en mi vida, / pensando en qué será esto / que me ha de dar. Desta vez / salir de laceria pienso.) (III, 225)-. De gustos plebeyos (III, 227) y chismosa, su incapacidad para guardar los secretos es uno de sus recursos cómicos -Pero no será el disgusto / tan grande como fué el gusto / del haberlo publicado (II, 222)-. En todo ello difiere de Béatrix, con la que tan sólo coincide en su credulidad:

... Demás, que estoy
mirándole con cuidado,
y ahora me pareció
que el otro de aquesta tarde
era dos dedos mayor.

(II, 220)

CONCLUSIONES

Como hemos indicado en el primer capítulo de nuestro estudio, la figura de Thomas Corneille ha quedado definitivamente anclada en la historia literaria francesa como la de un digno dramaturgo de segundo orden, a quien sin embargo, su parentesco con el gran Pierre Corneille y su cercanía cronológica con figuras de la magnitud de Racine y Molière han oscurecido, sin duda, más de lo que su mediana calidad merecía. Creemos, asimismo, que el olvido en el que se halla sumergido es injusto, tanto por hallarse a un nivel igual o superior al de otros autores contemporáneos suyos -a los que la crítica se ha dedicado a estudiar con mayor o menor amplitud-, como por ser el más claro representante de los gustos de la época: sus obras, fundamentales como testimonio sociológico, reflejan fielmente las tendencias mayoritarias del público teatral de su tiempo. Una prueba indudable de ello es el enorme éxito que aquéllas obtuvieron, salvo en contadísimas excepciones.

Y, si el hecho de haber sacrificado conscientemente sus posibles cualidades literarias a satisfacer los gustos de la mediocridad de su tiempo no es en ningún modo loable, debemos sin embargo señalar que las severas

censuras que se le han hecho no han tenido en cuenta, por un lado, la lucidez de nuestro autor sobre el valor de su producción teatral, y por otro el hecho de que toda época necesita un autor que satisfaga los deseos más comunes de su sociedad, y cuyas obras reflejen lo que aquélla demanda. En este sentido, no nos cabe ninguna duda de que Thomas Corneille representa más fielmente que Racine o Molière -cuyas obras, en muchos casos, superan su propia época- a la comunidad en la que surgió. Por otro lado, como dice Reynier con cierta ironía, "Pourquoi juger sévèrement un homme qui a fait tant d'heureux?..." (1892, 324).

Sus deseos de agradar al público se manifiestan de manera especial, como hemos podido comprobar, en el acatamiento inmediato de la moda que impone la adaptación de comedias españolas, de las que hemos elegido aquéllas en que la inspiración de su autor español preferido, Calderón, es primordial. Si bien la crítica no les es en absoluto favorable, debemos recordar, y así ha quedado patente en nuestro estudio, que si en general queda por debajo de sus modelos, en algunos casos los supera (es el caso, pensamos, de Le Geôlier de soi-mesme, e incluso, en ciertos aspectos, de Les illustres ennemis). Debemos, además, hacer de nuevo hincapié en el hecho de que Thomas Corneille, con sus comedias "à l'espagnole", contribuyó, del mismo modo que los demás autores dramáticos del momento que siguieron esa moda, al asentamiento de las bases de un nuevo teatro cómico en Francia. Asimismo, no sólo su personalidad y su conducta como hombre recuerda al honnête homme del siglo XVIII más que al hombre de su tiempo; también su obra y sus comedias anuncian, en ciertos aspectos, el teatro del siglo XVIII, y el de Marivaux en particular.

Sus comedias calderonianas no pueden ser consideradas como meras traducciones, sino como adaptaciones, en ocasiones muy libres, de los originales hispanos. Y, aunque no realiza un trabajo de auténtica creación tal como hoy lo entendemos, sí incorpora en ocasiones nuevos elementos, ausentes de sus modelos.

Como hemos puesto de manifiesto en nuestro estudio (esa ha sido nuestra intención), las comedias analizadas presentan ciertas características generales en cada uno de los niveles objeto de análisis, que son las siguientes:

a) Estudio argumental

En primer lugar, estas obras desarrollan varias intrigas entrelazadas, salvo en el caso de Le galant doublé, con una sola, aunque se insinúan constantemente los gérmenes de otra, secundaria y paralela. En Les engagements du hasard, Les illustres ennemis y Le geôlier de soi-mesme, se pueden seguir dos, mientras que la máxima complicación en el trenzado de las mismas se da en Le feint astrologue, en que se desarrollan tres intrigas.

Su sistema expositivo es muy similar en las cinco comedias. El primer galán y su criado abren por lo general la obra, y aportan los datos esenciales para seguir su desarrollo. En Les illustres ennemis, dada la ausencia de servidores masculinos, un amigo suple la presencia del criado, y es su interlocutor el personaje responsable de la trama. Les engagements du hasard cuenta con la exposición más original, al alternar en sus diálogos expositivos el galán principal con su dama, y el criado y la criada de ambos.

La exposición abarca por lo general todo el acto I y el principio del acto II. Esto no se cumple en Les engagements du hasard y en Le galant doublé, cuyas exposiciones se limitan al primer acto, y varía asimismo en Les illustres ennemis, con una secuencia del acto I perteneciente al núcleo, y dos del acto II integradas en la exposición.

La presentación directa de las damas se lleva a cabo en la última secuencia expositiva, salvo en Les engagements du hasard, y parcialmente en Les illustres ennemis.

El núcleo comprende invariablemente los actos III y IV, y, salvo en el caso de Les engagements du hasard, los actos II y V casi completos. Las secuencias del núcleo que pertenecen al acto II se centran de manera especial en la intriga principal, mientras que en el acto III, el avance de la intriga secundaria es mucho más evidente. Les illustres ennemis se aparta un tanto de esas apreciaciones, puesto que si bien el acto I se centra exclusivamente en la primera intriga, en los siguientes las dos intrigas de la obra se desenvuelven íntimamente unidas en todo momento.

El desarrollo de las intrigas se ve interferido fundamentalmente por obstáculos externos: la autoridad paterna, equívocos de personalidad, malentendidos. Los obstáculos internos son escasos: los celos en Les engagements du hasard, el desamor en Le feint astrologue y en Le geôlier de soi-même; el honor y la virtud en Les illustres ennemis.

Se cumple así uno de los presupuestos generales del teatro cómico, que prefiere la interposición de obstáculos externos, más fácilmente salvables por la dinámica teatral, que los internos, que implican un análisis más profundo de

los caracteres y que pueden incluso derivar hacia la tragedia.

Hemos podido observar que el desenlace comprende, por lo general, las dos últimas secuencias de la obra. En Les illustres ennemis, sin embargo, se produce en una sola secuencia. Como es propio de las comedias, en él tiene lugar, invariablemente, una acumulación progresiva de todos o casi todos los personajes que intervienen en ellas. Tan sólo se observa una variante en Le feint astrologue, en que a la presencia masiva de aquéllos le sucede una paulatina dispersión de los mismos. Sigue, pues, la norma clásica del desenlace rápido, en el que la acumulación de los elementos constitutivos del núcleo llega a su máxima complicación, y se desenvuelve súbitamente en un final feliz.

La labor de adaptación del dramaturgo francés, en lo que al nivel argumental se refiere, estriba esencialmente en comprimir en lo posible la acción, que en los modelos españoles es mucho más dispersa. Asimismo, y como prolongación de ese intento, Thomas Corneille procura también adecuarlas a las reglas clásicas. Si bien no logra lo que por la naturaleza misma de la comedia española es imposible -simplificar en una sola las dos intrigas, inseparables, de sus modelos-, sí consigue, en cambio, simplificar y condensar la acción en todos los casos. Recurre para conseguirlo, con frecuencia, a la contaminatio: en Les engagements du hasard acude para lograr sus propósitos a Casa con dos puertas... y a Los empeños de un acaso. En Le feint astrologue sigue El astrólogo fingido, y se apoya, en ciertos pasajes, en Ibrahim ou l'illustre Bassa, de Mlle. de Scudéry. En Les illustres ennemis simplifica considerablemente la acción de su modelo Obligados y

ofendidos... gracias a Amar después de la muerte y a El pintor de su deshonra. Ello le permite, a su vez, eliminar multitud de pasajes y elementos con un excesivo sabor local, y afrancesar en parte la comedia resultante.

En algunos casos, también, se permite incluir nuevos elementos, ausentes de los modelos, enriqueciéndolos y distanciándose de ellos, como en el relevante caso de Le geôlier de soi-mesme, en que el personaje de Jodelet, ya tipificado en la escena francesa, le permite apartarse en gran medida de su fuente española, y, en nuestra opinión, superarla. En esos casos, la comedia española le proporciona una línea general de acción, y una intriga, a las que incorpora nuevos elementos; por lo general, sin embargo, no renueva, sino que realiza cambios gracias a la acumulación de modelos, y traslaciones de lugar de diferentes secuencias.

b) Estudio de los personajes

La observación conjunta de los resultados obtenidos en los cinco apartados del estudio de los personajes nos permite llegar a las conclusiones siguientes: en primer lugar, resulta obvia la presencia sistemática de una serie de personajes: galán, dama, padre, criado, criada. Las funciones de todos estos personajes se repiten en las diversas comedias, lo que hace que, como sucede en todas las obras francesas de imitación hispana y en la comedia española en general, se parezcan enormemente unos a otros, dentro, claro está, de su misma categoría.

El personaje del galán se dispersa en tres rôles -tres galanes distintos- en Les engagements du hasard

y en Le feint astrologue. En Les illustres ennemis hay dos galanes reales, más referencias a otro, siempre ausente. En Le geôlier de soi-mesme existe uno solo en escena, y su reflejo negativo, el pseudogalán Jodelet. En Le galant doublé, un solo personaje asume alternativamente los rôles de dos galanes.

La esencia del personaje del galán responde al tipo general de la comedia: son invariablemente jóvenes galantes y apuestos, enamorados apasionadamente de sus damas, novelescos y celosos. Generalmente fieles, salvo en casos como el de Le feint astrologue, a veces un tanto inconstantes, como en Le galant doublé. En su contacto con el resto de los personajes se muestran respetuosos con el concepto del honor, valientes y caballerosos. Si hay más de dos galanes, el tercero representa al enamorado délaissé. En definitiva, sus semejanzas les hacen intercambiables de una comedia a otra, y sus diferencias estriban, esencialmente, en la mayor o menor energía que despliegan para conquistar o conservar a su dama.

La presencia de dos damas, como queda patente en nuestro análisis, es invariable y constante en las cinco comedias. Las damas de las obras estudiadas presentan todos los rasgos convencionales que caracterizan a las jóvenes de la comedia: sometidas a la autoridad masculina familiar, contra la que se rebelan parcialmente para seguir sus inclinaciones amorosas, y a la que burlan por medio del disimulo y el fingimiento. En ocasiones (Le galant doublé, Le feint astrologue, Le geôlier de soi-mesme) una de las dos -generalmente la segunda- es familiarmente independiente; son entonces las normas sociales las que rigen su comportamiento. Audaces y fantasiosas, toman generalmente la iniciativa en el juego amoroso, y con ello ponen en peligro repetidamente su honra.

En todos los casos, las diferencias entre las dos damas de la comedia se basan en la acentuación de algunas de sus características: más tímida o más sensata una, con mayor capacidad de resolución o más atolondrada la otra. El carácter de las dos damas de Les illustres ennemis difiere un tanto de la generalidad, sin duda por acercarse dicha obra a la tragicomedia. Ambas asumen, en gran medida, una mentalidad más propia del galán, al poner por encima de su pasión amorosa el respeto y la salvaguarda del honor privado y familiar, aunque aun en este caso conservan la audacia y la capacidad de disimulo propias del personaje.

Independientemente de su mayor o menor relieve, el número de dos criadas, como el de las damas, es invariable en todas las comedias analizadas. Asimismo, y como una característica común más del tipo que representan, las criadas de las damas cumplen siempre junto a ellas la misma función, y se reparten los rasgos de carácter y de comportamiento que las caracterizan. Habitualmente, a un menor relieve de la segunda dama le corresponde, como se puede comprobar a través de nuestro estudio, un menor relieve de su criada. Pero de manera constante ambas criadas permiten transmitir al público los sentimientos de sus amas, al servirles de confidentes y de consejeras. Más lúcidas y experimentadas que aquéllas, las aconsejan prudentemente, y las ayudan en sus intrigas amorosas, concertando las citas, gracias a su mayor movilidad, y sacándolas de apuros en los momentos difíciles.

En ocasiones una de ellas es vanidosa y presumida, como la Béatrix de Les engagements du hasard, y sobre todo la de Le galant doublé, cuyos rasgos podrían evocar una parcela de la realidad social. En contraposición, la

criada de la otra dama (Célie y Jacinte, respectivamente, en las dos comedias citadas), guarda una fidelidad absoluta a su ama y es su confidente incondicional.

El personaje del padre está también presente en todas las obras estudiadas. Su papel obstaculizador de las parejas se ve reforzado en Les engagements du hasard y en Les illustres ennemis por el personaje del hermano; éste asume un papel distinto en Le geôlier de soi-mesme, donde se le utiliza únicamente como agente resolutorio.

El padre -y en algunos casos el hermano- conserva asimismo de una a otra comedia las mismas características: autoritario y a veces tiránico, pretende siempre disponer del matrimonio de su hija a su manera y sin contar con los sentimientos de ella; es, asimismo, el encargado de velar por el honor familiar, sobre el que no admite ninguna sombra de duda. Pese a todo ello, es fácilmente burlado por los jóvenes y en todos los casos contribuye al final feliz de las obras al admitir una boda que le restituye el honor perdido o parcialmente disminuído por el impulso amoroso de la pareja.

El número de criados masculinos, como el de los galanes, es variable, y cumplen junto a sus amos, como las criadas, la función de confidentes, consejeros, y en la mayoría de los casos, de mensajeros. A ello se limitan, como hemos podido comprobar, los criados de los galanes no protagonistas. El papel más relevante lo asume el criado del protagonista masculino, incluso en aquellos casos en que existe más de un galán, como ocurre en Les engagements du hasard. En Le feint astrologue y en Le galant doublé, en cambio, la presencia de un único criado pone claramente de manifiesto su importancia. En Les illustres

ennemis, la ausencia de dichos servidores -impuesta por la naturaleza misma de la obra- hace que sea el personaje del amigo quien asume parte de su papel.

En Le geôlier de soi-mesme aparecen multitud de servidores masculinos secundarios, de poco relieve; destaca el escudero del galán. Pero la comicidad intrínseca que caracteriza al criado es plenamente asumida por Jodelet, que es ya, en realidad, un tipo teatral plenamente establecido en la escena francesa, tanto por su modo de actuar como por su apariencia externa.

Salvo en los casos citados de ausencia o de desplazamiento, el valet se nos ha revelado como el elemento cómico principal, y el más interesante, de las comedias, pese a repetirse también, de unos a otros, las mismas características convencionales: asegura la comprensión de la obra, sea con sus diálogos con el amo, sea con sus apartes. Representa el sentido común y la sabiduría popular, y está totalmente entregado a su amo, al que sirve con su ingenio y su capacidad para la mentira. La cobardía es su rasgo más constante, y su prudencia se revela ocasionalmente en la desconfianza que expresa ante los encuentros novelescos de los amos (Les engagements du hasard, Le galant doublé), o en sus consejos (Octave en Le geôlier de soi-mesme). Es lenguaraz, materialista, espontáneo e insolente, permitiéndose observaciones e ironías impensables en la vida real, lo que indica su convencionalidad.

Sus relaciones amorosas con las criadas, como un rasgo convencional más, responden en eco a las de sus amos, aunque su emparejamiento final tan sólo se produce en Le galant doublé. Dichas relaciones aparecen como el contrapeso de las galanterías amorosas de los amos, por

la libertad en el empleo del lenguaje y por la zafiedad en el cortejo, y cumplen también el objetivo de favorecer el intercambio de confidencias sobre los respectivos amos, haciendo avanzar así la acción.

La observación conjunta del orden de los personajes en las comedias, organizado a partir del número de sus intervenciones, pone en evidencia sin género de dudas, la jerarquía teatral establecida en ellas por Corneille.

La posición predominante del protagonista masculino es una constante, salvo en el caso de Le geôlier de soi-mesme, en que resulta ser Jodelet el protagonista absoluto, y el galán pasa a segundo lugar. En Le galant doublé y en Le feint astrologue, el criado del protagonista es el segundo personaje de mayor relieve. Los terceros lugares los ocupan las damas en todos los casos salvo en Le feint astrologue, donde se ven superadas por otros dos personajes, el padre y el amigo, y en Les engagements du hasard, en que se adelantan al criado y aparecen inmediatamente después de los dos galanes.

El acercamiento comparativo a los personajes de las comedias españolas adaptadas permite, en su visión conjunta, la apreciación de una serie de rasgos que se mantienen invariables, así como una observación exacta de todos aquellos datos que pueden ser considerados, en mayor o menor medida, innovadores.

La primera observación que salta a la vista es la de que el autor francés no busca en absoluto hacer olvidar que se está inspirando en obras españolas. Antes al contrario, lo recuerda constantemente mediante la localización de la acción y los nombres de los personajes. En

todos los casos se limita a limar aquellos aspectos que presentan un sabor excesivamente localista, o aquellas costumbres y actitudes que chocarían desfavorablemente a su público. Es una de las razones, sin duda, por la que en Les illustres ennemis acude a la contaminatio de otros personajes distintos de su fuente primera, Obligados y ofendidos, para eliminar las escenas escabrosas de la pareja protagonista. Elimina asimismo los enfrentamientos violentos directos entre los galanes, frecuentes en los autores españoles y, por supuesto, también en Calderón, e incluso elimina a algunos de dichos galanes, como ocurre en Le galant doublé, para simplificar la acción y evitar las complicaciones derivadas de su multiplicidad en la obra española que le inspira.

Pero las variaciones de este tipo de elementos no influyen en la esencia misma de los personajes: se puede afirmar, a la vista de la comparación con sus modelos españoles que los personajes de Corneille son un fiel reflejo de los entes de convención creados por la comedia española. Nuestras aseveraciones anteriores a propósito de los caracteres y el comportamiento de los galanes, damas, criados, padres, son perfectamente aplicables a los personajes de las comedias calderonianas. Ello no impide que observemos, en algunos casos, un empobrecimiento de los mismos en su paso a la obra francesa. Pensamos, concretamente, en las damas de Les illustres ennemis, que olvidan tomar de las de Amar después de la muerte y El pintor de su deshonra, parte de su humana femineidad; o en Isabelle en Le galant doublé, que pierde gran parte de la textura teatral de su modelo en Hombre pobre todo es trazas. La misma sensación de menor viveza y humanidad producen las damas de Les engagements du hasard con respecto a las de Los empeños de un acaso, e idéntica

suerte corren, por lo general, los galanes, cuyas efusiones líricas y arrebatadas son sustituidas por una cierta languidez que les acerca más a los conceptos del galán précieux. Responden, sin embargo, perfectamente al prototipo español en su concepto del honor, y en su caballerosidad en el trato con los restantes galanes.

Pero si, invariablemente, Corneille empobrece en algunos aspectos a sus galanes, creemos que ello no siempre es perjudicial, sino incluso beneficioso. Ocurre, por ejemplo, en Les illustres ennemis, cuyos personajes masculinos resultan más dignos y reales que los de Obligados y ofendidos, quizá por su contacto con los héroes calderonianos de Amar después de la muerte y de El pintor de su deshonra. Ocurre también con Le galant doublé, y disentimos aquí de la opinión de Reynier, puesto que la superficialidad de su protagonista, en contraste con su modelo -cuya sordidez y mendacidad le hacen realmente antipático-, logra infundir viveza y alegría al conjunto de una comedia que resulta divertida y sin pretensiones.

En lo referente a los servidores, Corneille difumina en ocasiones la presencia de algunos de ellos (Les engagements du hasard, Le geôlier de soi-mesme), o incluso los elimina (Les illustres ennemis). El criado del galán sigue de cerca la figura del gracioso español, al que se le añaden rasgos propiamente franceses derivados de la farce. Como el gracioso de las comedias calderonianas, sobre él reposa -salvo en el caso de Les illustres ennemis- la comicidad de la obra, incluso cuando no se presenta como criado, como ocurre con Jodelet en Le geôlier de soi-mesme. Este es, sin embargo, una excepción, y su papel puede ser calificado como el único verdaderamente original creado por Corneille en estas comedias. Su vis comica es muy

superior a la de su equivalente español Benito, y su presencia constante enriquece la obra, que supera sin duda a su modelo.

Creemos que la intervención de los personajes, desde el punto de vista cuantitativo, es el indicio más claro del relieve que cada uno de ellos adquiere en una comedia. Es interesante resaltar al respecto la distinta disposición de aquéllos en las obras francesas y en las españolas. Mientras que se puede afirmar que, a grandes rasgos, en aquéllas los personajes privilegiados son el primer galán y su criado, e incluso los demás varones de las mismas suelen adelantar a las damas, en los modelos españoles prima el concepto de pareja, en la que se funda la acción, con independencia del sexo de los personajes. El análisis conjunto de los modelos permite observar cómo es una constante la presencia de una pareja encabezando el total absoluto de las intervenciones: en Los empeños de un acaso y en Hombre pobre todo es trazas, las dos parejas preceden al gracioso; éste se intercala entre ambas en El astrólogo fingido, donde los dos personajes con mayor número de intervenciones son el primer galán y la segunda dama. En Obligados y ofendidos, por tratarse de una comedia del honor, los dos galanes preceden a la primera dama, y ésta al padre y al criado. Es de señalar, también, cómo Corneille se ha permitido en su adaptación, desplazar el protagonismo masculino del primer al segundo galán, y ha invertido su orden de importancia, en Les illustres ennemis. En El alcaide de sí mismo, los componentes de la primera pareja son también los primeros por número de intervenciones, seguidos por el rey -cuyo tercer lugar responde posiblemente al respeto impuesto por su rango-, la segunda dama y el criado.

Un acercamiento conjunto a los sistemas actanciales de las comedias analizadas nos permite hacer las observaciones siguientes: en primer lugar, se nos aparece como una constante la presencia fija de una serie de actantes en las funciones de adyuvantes y de oponentes: los criados y las criadas funcionan sistemáticamente como adyuvantes, en tanto que padres y hermanos son oponentes permanentes. Como única excepción, el hermano es adyuvante en Le geôlier de soi-mesme.

En segundo lugar, a los esquemas actanciales básicos vienen a sumarse otros esquemas alternativos posibles en tres comedias: en Les engagements du hasard, el esquema actancial de la primera intriga de lugar al planteamiento posible de otros dos; en un caso varía ficticiamente el objeto (O) respecto del sujeto (S); en otro, el eje sujeto - objeto (S - O) se invierte, contraviniendo así la norma por la que el actante masculino debe ser sujeto, y el femenino siempre objeto.

En Le geôlier de soi-mesme puede también realizarse un desdoblamiento, en el que el destinador (D_1) y el destinatario (D_2) son abstractos, y el eje sujeto (S) — objeto (O) se invierte: el actante masculino pasa a ser objeto, y el femenino es sujeto. En Les illustres ennemis, en fin, los esquemas de las dos intrigas pueden desdoblarse en otros dos, en los que tanto el destinador (D_1) y el destinatario (D_2) como el objeto (O) resultan ser entidades abstractas.

La coincidencia en el planteamiento del esquema actancial de las obras francesas con sus modelos es permanente, salvo en aquellos casos en que la acumulación de actantes procedentes de varias obras, como en Les illustres

ennemis, obliga a la introducción de ciertas variantes, o cuando la eliminación de algunos actantes de la obra española da como resultado una simplificación de la trama, reflejada en un menor número de esquemas. Así ocurre con Hombre pobre todo es trazas, donde dos actantes, sujetos de otros tantos esquemas, desaparecen en su paso a Le galant doublé, y son absorbidos por un solo actante oponente, el padre. También en Le feint astrologue la eliminación de un fragmento de la obra hace que en el esquema actancial de la tercera intriga desaparezcan los oponentes presentes en el de El astrólogo fingido.

Finalmente, creemos que la comparación de los esquemas actanciales evidencia una clara tendencia del autor francés a desplazar el centro de atención de las obras. Es muy significativo, a nuestro parecer, el hecho de que en tres de las cinco comedias estudiadas, Corneille invierta el orden de las intrigas. En Les engagements du hasard, Les illustres ennemis y Le galant doublé, la primera intriga se corresponde en realidad con la segunda de sus modelos, e inversamente, la segunda es un fiel reflejo de la primera, tal como muestran los esquemas.

c) Estudio de la tónica

El estudio particular de los recursos lingüísticos y situacionales utilizados por Corneille en cada una de las comedias analizadas nos lleva, inevitablemente, a una visión de conjunto en la que se pone de manifiesto el empleo sistemático de los mismos y su recurrencia continuada.

Se puede observar, en primer lugar, cómo los recursos

situacionales más frecuentes y constantes se repiten en casi todas las obras. El equívoco, voluntario o no, se presenta como elemento privilegiado en sus distintas vertientes. El hecho de que se halle en la base de todas las comedias, y de que se constituya en el eje central de tres de ellas -Le geôlier de soi-mesme, Le feint astrologue, Le galant doublé-, no hace sino ratificar su importancia. En las cinco comedias, y por partida doble en Le galant doublé, se produce un equívoco de personalidad. Es también un recurso generalizado el error sobre los sentimientos, empleado en Les engagements du hasard, Le galant doublé, Le feint astrologue, e incluso brevemente en Les illustres ennemis. La interpretación errónea de una situación, menos frecuente que las anteriores, aparece en Les engagements du hasard, Le galant doublé y Le geôlier de soi-mesme.

El efecto de sorpresa, producido por llegadas o encuentros inesperados, es un recurso fácil que se repite en todas las obras con mayor o menor frecuencia. Asimismo, se acude en muchos casos, como resultado obligado del efecto anterior, a la ocultación de personajes en Les engagements du hasard y en Les illustres ennemis.

El disfraz y el disimulo ante terceros es ampliamente utilizado en Les engagements du hasard, Les illustres ennemis, Le galant doublé, y Le feint astrologue.

Creemos también interesante señalar cómo el recurso teatral que supone la inversión de una situación es uno de los elementos favoritos del autor francés. Ya en Les engagements du hasard, su primera comedia, se presenta la repetición simétrica de situaciones como un juego intelectual y estilístico. Acude de nuevo al mismo recurso,

aunque utilizándolo de manera más discreta, en Les illustres ennemis, Le geôlier de soi-mesme y Le galant doublé.

Estos recursos cómicos surgidos de las situaciones teatrales son, como se puede comprobar, poco numerosos. Su presencia en todas las comedias es constante, variando únicamente su mayor o menor acumulación, o la preferencia dada a uno o varios de ellos.

Por otro lado, el estudio comparativo particular de cada comedia nos permite comprobar la dependencia de todos estos recursos situacionales, en la mayoría de los casos, de los modelos españoles. Así, no hay ninguna diferencia substancial en el empleo de los mismos entre Les engagements du hasard y sus fuentes, como no la hay tampoco en Le feint astrologue, en que las diferencias estriban en la mayor o menor amplitud que adquieren ciertos recursos: el equívoco sobre los sentimientos, o el engaño de la pareja al padre, más acusado en El astrólogo fingido, por ejemplo.

En Les illustres ennemis y en Le galant doublé, Corneille parece haberse apropiado definitivamente de todos esos recursos que le brindaban -a él y al resto de autores franceses- el teatro español. La libertad con que los usa pone claramente de manifiesto, a nuestro entender, su dominio de los mismos. En Les illustres ennemis, la contaminación de varias obras le obliga, en cierto modo, a variar el uso de esos medios teatrales tópicos. Elimina el recurso del disfraz de la dama, la representación directa de hechos violentos, y numerosos efectos de sorpresa que se hallaban en Obligados y ofendidos, mientras que incorpora un equívoco de identidad que se convierte en fundamental, y que genera a su vez múltiples errores secundarios.

En Le galant doublé elimina la ocultación de personajes y la adopción equívoca de una nueva personalidad por parte del criado, junto con los errores que ello provoca. Incorpora, en cambio, la ocultación de identidad de la dama, que viene a sumarse al primer y fundamental equívoco de personalidad del protagonista.

Pese a todo ello, es evidente que no se puede hablar en este terreno de originalidad intrínseca del autor francés, o de renovación. Sin embargo, nos atrevemos a decir que no ocurre lo mismo con los recursos derivados del tratamiento del lenguaje, dado que a lo largo de nuestro estudio han quedado puestas de manifiesto, de manera individualizada, novedades y diferencias entre Corneille y sus modelos calderonianos.

En el uso de las formas fijas del lenguaje podemos llegar a una serie de rápidas aseveraciones facilitadas por la observación de aquéllas a través de su aparición y empleo de las comedias estudiadas. El relato, aunque no excesivamente utilizado, es constante en las cinco obras. Más frecuente en la primera, y menos en las dos últimas. Ello da fe del prestigio de que gozaba tal recurso en el teatro clásico, en el que su uso era frecuente y generalizado.

En lo referente a los monólogos, de longitud muy variable, son especialmente frecuentes en las dos primeras comedias (siete en Les engagements du hasard, diez en Le feint astrologue), en las que su número supera a los relatos. En Les engagements du hasard, incluso, hallamos un tipo arcaico de monólogo, en el que un personaje habla solo en voz alta y es oído por otro que se halla oculto. En cambio, en la última, Le galant doublé, no aparece

ni uno solo. Este hecho parece querer indicar que Corneille se pliega paulatinamente a la normativa clásica, cada vez más reticente con el empleo de tal recurso, aunque su uso moderado era plenamente admitido en la comedia.

Los apartes, muy del gusto del público de principios de siglo, pero juzgados con severidad por los críticos y admitidos tan sólo en aquellos casos en que se consideran inevitables, son muy abundantes, sobre todo en las primeras comedias. El número más elevado de ellos lo tenemos en Le feint astrologue; le siguen Le geôlier de soi-mesme y Les engagements du hasard. En Le galant doublé son poco numerosos, y escasos en Les illustres ennemis, diferenciándose también en ello esta obra de las demás.

Los procedimientos estilísticos del diálogo, base fundamental de una obra teatral, giran en torno a cuatro grandes aspectos esenciales. Podemos observar cómo de una a otra comedia se utiliza la repetición como eficaz recurso cómico: palabras, frases, ideas utilizadas por un personaje, reaparecen en boca de otro cargándose así de burla y de ironía. Son constantes asimismo los efectos de contraste verbal, entre la palabrería de un personaje y el laconismo de su interlocutor, laconismo que puede ser voluntario o venir forzado por las interrupciones continuas de su discurso. Este efecto de contraste proviene también, en ocasiones, de la discordancia intrínseca entre las palabras de un personaje y su rango social o su comportamiento, o en el resultado disparatado de un discurso en el que se emplean términos fuera del contexto que les es propio, como ocurre sistemáticamente en Le geôlier de soi-mesme con Jodelet, y frecuentemente en el lenguaje empleado por los criados.

Este aspecto encadena con la fantasía verbal de que hacen gala ciertos personajes de Corneille. No solamente en comedias burlescas como Le geôlier de soi-mesme, donde la verba cómica de Jodelet es casi inagotable, sino invariablemente en todas las obras estudiadas, el valet -salvo en Les illustres ennemis, donde no existe dicho personaje-, y ocasionalmente otros personajes, como D. Fernand en Le feint astrologue, se explayan en acumulaciones verbales, en expresiones coloristas y populares, en una gran inventiva léxica de la que son un claro exponente las formaciones de términos novedosos o los arcaísmos, los juegos de palabras, las derivaciones impropias, etc.

El ingenio y la agudeza del autor se manifiesta en muchos otros aspectos de utilización cómica del lenguaje: al equívoco situacional le corresponde, lógicamente, en el plano lingüístico, un equívoco verbal, de uso asimismo privilegiado, por el que determinados personajes interpretan erróneamente palabras que, voluntaria o involuntariamente por parte del emisor, adquieren un doble sentido.

No faltan tampoco las réplicas que parodian el estilo de un personaje (el criado al amo en Les engagements du hasard y en Le galant doublé), o de una clase social (Jodelet en Le geôlier de soi-mesme), ni el paralelismo repetitivo en el diálogo (favorecido por la frecuencia de empleo de frases cortas), con finalidad irónica (en Le geôlier de soi-mesme, Le feint astrologue, Les engagements du hasard).

A toda esta fantasía cómica, surgida del empleo del lenguaje, hay que añadir los juegos de palabras que aparecen en Le geôlier de soi-mesme, y en Le galant doublé, el efecto de ballet de palabras que producen en ocasiones

los diálogos, o el uso de la stichomythie, tan sólo ausente de Le galant doublé, y frecuente sobre todo en Les illustres ennemis, comedia en la que se incluyen, incluso, algunas sentencias.

Aunando los resultados de los estudios comparativos particulares que hemos llevado a cabo, podemos comprobar cómo, en la utilización de las formas fijas del lenguaje, difieren los dos autores. El monólogo, uno de los principales escapes de lirismo del teatro español, es paradójicamente menos frecuente en las comedias de Calderón que en las de Corneille. La proporción, en cambio, se invierte en el relato. Estos, a veces larguísimos en el autor español, le permiten explayar sus talentos poéticos, y en ellos despliega un barroquismo lírico hecho de imágenes e hipérboles que el gusto francés de Corneille rechaza y le induce a su frecuente eliminación.

La desproporción mayor la encontramos en el uso de los apartes, muchísimo más numerosos en las comedias españolas, lo que confirma la existencia de una distancia profunda entre las concepciones teatrales básicas de uno y otro país.

Es en el empleo del diálogo donde difieren claramente de sus modelos las obras adaptadas por Corneille. Se puede observar cómo el autor francés prefiere las réplicas cortas a las más largas empleadas por Calderón. En cambio, los frecuentes diálogos contruidos con réplicas cortas, de una gran artificiosidad, frecuentes en Obligados y ofendidos, son eliminados o abreviados, según los casos, por Corneille.

Los efectos de repetición y de contraste no están ausentes de las comedias españolas, pero sin duda la amplitud de su uso es menor. El equívoco verbal es abundante en ambos autores, aunque Corneille manifiesta su libertad de adaptación estilística en las escasas coincidencias de uso, o en la incorporación de dicho recurso, ausente en sus modelos, a comedias como Les illustres ennemis.

Por otro lado, los graciosos de Calderón poseen como una de sus características fundamentales su libertad lingüística, manifestada tanto en su trato con el amo o con las criadas, en su impertinencia y rapidez inventiva, en su locuacidad, como en un lenguaje popular, vulgar y colorista.

Aunque coincide con ello con las adaptaciones de Corneille, la fantasía verbal desplegada por ambos autores presenta características distintas: en los valets de Corneille predomina el ingenio sobre la rusticidad y una cierta zafiedad de los graciosos calderonianos. El ejemplo más claro de ello, por su disparidad, lo hallamos en el Jodelet de Le geôlier de soi-mesme frente al rústico Benito de El alcaide de sí mismo.

Por otro lado, la amplitud de uso que toman en Corneille todos los juegos verbales susceptibles de producir comicidad que hemos citado, no es la misma en Calderón, del que sin embargo tampoco están ausentes. Recordemos el efecto de contraste provocado por el criado de Hombre pobre todo es trazas, y que Corneille, por cierto, desecha; las réplicas irónicas paralelas en Obligados y ofendidos o en Los empeños de un acaso, los juegos de palabras de Benito en El alcaide de sí mismo, que Corneille tampoco utiliza.

Creemos que es evidente, sin embargo, que los elementos privilegiados por el autor barroco español son las metáforas e imágenes conceptistas, los parlamentos brillantes, y alambicados, etc., elementos todos ellos que desaparecen en su paso a las comedias de nuestro autor -cuyo punto de vista clásico rechazaba esos "extremos"-, junto con la variedad de metros característica del teatro español, que deben constreñirse en el teatro clásico francés al monolítico alejandrino.

* * *

Nuestro propósito, en este estudio, ha sido acercarnos a un autor excesivamente olvidado, dejando al margen ideas preconcebidas que pudiesen influir, como ha sucedido con los críticos que se han ocupado de él, en una apreciación final negativa. El análisis de una parcela de su producción cómica nos muestra a un Thomas Corneille cada vez más seguro en el empleo de los recursos teatrales más variados.

Creemos haber demostrado que sus adaptaciones, discretas y en algunos casos dignas de ser recordadas en la historia literaria francesa, le permiten destacar con suficiente fuerza entre los innumerables autores secundarios de la época que, como él, se dedicaron a imitar y a adaptar comedias hispanas. Y ello, no sólo por su mayor o menor calidad a los ojos de un lector -o de un espectador- de hoy, sino por el hecho de haber sido, como todas las de su autor, las obras más aplaudidas por el público de su tiempo, y, en otro nivel, porque ese mismo éxito puntualiza y reafirma la influencia innegable de la comedia española en el teatro francés en una época muy concreta de su historia.

NOTAS

- (1) Posteriormente (1973, 275-292), Jansen amplía las consideraciones expuestas en su primer artículo, y analiza las dificultades que plantean las mismas.
- (2) Nuestras secuencias coinciden, a grandes rasgos, con lo que Scherer denomina "mouvements", en su excelente análisis dramático de Le Mariage de Figaro (1966, 5).
- (3) Scherer (1983, 438) da la siguiente definición del término escena: "Subdivision de l'acte, déterminée obligatoirement, à partir de 1650 environ, par l'entrée ou la sortie d'un personnage. Toutefois, cette division n'est pas obligatoire si le personnage qui entre ou sort est peu important et a un rôle très court, ou si sa sortie est suivie d'un court monologue prononcé par un personnage qui reste sur le plateau".
- (4) Dichas jornadas del teatro del Siglo de Oro son definidas, por Ubersfeld (1982, 212), como "une sorte de mixte avec déplacement dans le lieu et souvent dans le temps, mais continuité dans l'action".

- (5) Entendemos por didascalías "tout ce qui n'est pas le texte à dire". Elementos constitutivos del texto teatral en las que el autor "distribue la parole aux personnages (en les dénommant) et indique leurs gestes, leurs actions et les jeux du décor". Cf. Charvet, 1985, 45.
- (6) Larthomas (1980, 127), en la misma línea, dice lo siguiente a propósito de la exposición: "Au début de la pièce, il faut, et c'est l'exposition, définir en la racontant la situation initiale et en même temps éveiller suffisamment l'attention du spectateur en le faisant déjà participer à l'action".
- (7) Sobre la noción de desenlace, o dénouement, consúltese también Larthomas (1980, 128).
- (8) Para el gran actor Louis Jouvet, "l'acteur ne peut jouer que certains rôles, les autres, il les déforme à la mesure de sa personnalité. Le comédien peut jouer tous les rôles. L'acteur habite un personnage, le comédien est habité par lui". (Citado por O. Aslan, 1963, 446.)
Duvignaud (1965, 7) destina el término de **actor** al estatuto que la persona capaz de encarnar diversos personajes imaginarios ocupa en la sociedad, y reserva el de **cómico (comediante)** para la visión subjetiva que esa misma persona posee de sí misma y de su actividad.
- (9) Esta visión del término es aceptada por Ubersfeld (1982, 97-98) como un rasgo que **actor** y **personaje** poseen en común. Para Ubersfeld, la noción de actor (cuyo funcionamiento actorial forma parte del funciona-

miento de los personajes) ayuda a clarificar y simplificar una parte del conjunto sumamente complejo que para ella es el personaje teatral. El actor posee una serie de rasgos particulares, un cierto número de semas (*) que le caracterizan: "Si deux personnages possèdent à la fois les mêmes caractéristiques et font la même action, ils sont le même acteur" (1982, 100). Atribuye así el actor conceptos y funciones que otros autores siguen dando como propios del personaje.

(*) Coincide en esto con la idea de actor como "paquet d'éléments différentiels" que encontramos en Lévy-Strauss (1972, 170).

- (10) El **papel** (rôle), definido de una forma amplia por Bremond (1973, 134) como "l'attribution à un sujet-personne d'un prédicat-processus éventuel, en acte, ou achevé", es identificado frecuentemente tanto por Greimas (*) como por Rastier con la noción de función. Es precisamente este concepto el que permite, según las palabras de Greimas (1983, 54) "de distinguer nettement les actants eux-mêmes des rôles actantiels qu'ils sont appelés à assumer dans le déroulement du récit".

La misma distinción entre rôle actantiel y rôle actoriel permite, según el mismo crítico (1983, 56) la clara diferenciación entre actants y acteurs.

(*) En su "Réflexion sur les modèles actantiels", Sémantique structurale (1966, 173) Greimas incluye, al analizar los actantes, la noción de rôle en la relación que establece entre los modelos sintácticos tradicionales y los modelos actanciales: "Si l'on

se rappelle que les fonctions, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par les mots, -le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action", l'objet "quelqu'un qui subit l'action", etc.-, la proposition, dans une telle conception, n'est en effet qu'un spectacle que se donne à lui-même l'homo loquens". Cf. también, del mismo autor, Du sens II, 1983, 255.

- (11) Ubersfeld (1982, 102) adopta el sentido que Greimas (1983, 52-66) da al término rôle, llamándole "acteur codé limité par una fonction déterminée". Ello le acerca al sentido que tradicionalmente se da a los términos **papel** (rôle) teatral y **empleo** (emploi): papeles de padre, de héroe, etc., encarnados por actores distintos. Así, por ejemplo, en toda ceremonia de grupo "les rôles sont tenus ou peuvent l'être par des acteurs divers" (1982, 102). Cada uno de los papeles codificados (rôles codés) que se desarrollan en el teatro poseen una serie de rasgos distintivos cuyo inventario permite discernir entre el actor como proceso, como acción continuada, y el funcionamiento de un **papel** o rôle. Distinguir entre ambos (actor, papel) resulta relativamente simple, siempre según Ubersfeld: Basta con hallar la acción principal, o las acciones, de un determinado personaje, así como los rasgos distintivos que convierten a ese personaje en un actor concreto, y con establecer la relación entre el papel y el código teatral correspondiente a la obra objeto de análisis.

- (12) Consideramos, con Larthomas (1972, 437), que "Du fait qu'il est représenté, le langage dramatique est un langage 'total': non seulement les éléments propre-

ment verbaux prennent un relief extraordinaire, mais encore tout ce qui les accompagne, gestes, contexte, action, situation, etc., ont plus d'importance que dans la vie où très souvent, préoccupés avant tout de comprendre et d'être compris, nous ne témoignons d'intérêt qu'aux seules paroles et à leur seule signification".

- (13) *Tras un detallado estudio de este tipo de situaciones, apoyado en el acercamiento a numerosas comedias, Guichemerre (1972, 56-57) enumera sus efectos, sobre los personajes y sobre el público, y sus resultados.*
- (14) *La eficacia de este recurso cómico es clara. En palabras de Sareil (1984, 144), "La répétition sert donc merveilleusement le rire puisque, en ayant l'air d'augmenter l'intensité pathétique de la scène, elle la vide en fait, sous certaines conditions, de son contenu émotionnel. D'un autre côté, la part d'automatisme qu'elle suppose, en ramenant à plusieurs reprises un même événement, est là pour nous rappeler qu'il s'agit d'un jeu destiné à notre divertissement".*
- (15) *La poésie connaît des formes fixes, comme le sonnet ou la ballade. De même, la dramaturgie classique présente des éléments qui obéissent à des règles spéciales, et qu'on trouve seulement dans certaines scènes. Ces éléments sont le récit, le monologue et l'aparté (Scherer, 1983, 229).*
- (16) *Larthomas (1983, 298, 299) señala que en la época clásica las comedias burlescas son la excepción que no hace sino confirmar el respeto por la unidad de tono. En ellas, la comicidad surge "le plus souvent*

du contraste entre le théâtre apparemment tragique et le style comique et bas".

- (17) Garapon realiza un estudio diacrónico exhaustivo de la fantasía verbal y de sus formas en las obras cómicas desde la Edad Media hasta fines del siglo XVII. Integra en la fantasía verbal las deformaciones del lenguaje, que en opinión de Larthomas (1972, 239) tan sólo coinciden parcialmente, y considera que ambos aspectos tienen siempre una finalidad cómica, en el período teatral objeto de su análisis.
- (18) En palabras de Larthomas (1972, 240), "Les déformations du langage, elles, constituent des cas particuliers de fantaisie verbale, cas très divers (...), et par leur nature, et par leur origine, et par leur fonction (...). Nous entendons par 'déformation' l'acte volontaire de déformer et l'état qui en résulte".
- (19) Lebègue (1977, 354) señala que "Dès la fin du XVI^e siècle, le peuple demande au théâtre des émotions fortes", y busca ver en escena conductas excepcionales que le hagan sentir dichas emociones.
- (20) Tanto Guichemerre (1972, 11) como Adam están de acuerdo en tomar como referencia histórica y social para el estudio de las formas teatrales en los primeros treinta años del siglo XVII, las guerras de religión, esos "quarante ans de guerre civile, de pillages et de massacres" (Adam, 1970, 6), luchas fratricidas que "ont marqué profondément la sensibilité et l'imagination des contemporains" (Guichemerre, 1978, 21).
- (21) Adam (1968, 176) apunta el hecho de que la farsa,

con la que terminaba normalmente toda representación teatral, llenaba el vacío del género cómico, y el público se contentaba con ello.

- (22) La presencia de las troupes italianas es constante desde el siglo XVI, en que acudían con frecuencia a la corte invitados por los reyes, hasta 1685, cuando caen en desgracia ante el rey Louis XIV, al ser consideradas sus representaciones demasiado licenciosas, y su expulsión definitiva en 1697 (Cf. al respecto Adam, 1970, 18-19). Su influencia, sin embargo, aunque más visible de 1540 a 1600, seguirá siendo constante durante mucho tiempo: "au point de vue technique, sinon proprement littéraire, cette influence, qui débute en 1570, s'étendra durant tout le XVII^e siècle, et se poursuivra au XVIII^e, jusque vers 1740" (Van Tieghem, 1967, 27).
- (23) Martinenche (1900, 42), que deja traslucir en su estudio una visible parcialidad desfavorable a España, motivada sin duda por un punto de vista clásico excesivamente rígido, hace quizás excesivo hincapié en la influencia italiana, anterior a la española, e intenta limitar ésta en lo posible.
- (24) El teatro goza en Francia, a partir de los años 30, de un gran prestigio. El Cardenal, gran amante del mismo, confirma "cette dignité grandissante du théâtre quand il construisit une salle de spectacle dans le Palais-Cardinal, et quand il accorda à Mondory la plus éclatante protection" (Adam, 1970, 15). Antes que Adam, Lancaster (1927-1942, II, 762) ya señalaba la importancia del Cardenal como mecenas del teatro. "Richelieu pensioned dramatists, subsidized

actors, interested himself in the composition, performance, and criticism of plays, opened a better theater than any that Paris had previously possessed, and even began a type of political play that might have started an interesting development if his death had not prevented it".

- (25) No cabe ninguna duda de que el triunfo de la moda de la comedia española en Francia responde a unos condicionamientos sociales claros. Las palabras de Aubrun (1968,12) respecto al nuevo público y a la nueva comedia que aquél demanda en Madrid, pueden aplicarse pertinentemente al caso francés: "Plus que tout autre genre, le théâtre émane d'un mouvement précis de la culture en un lieu donné, et il révèle le secret de la société contemporaine. Il dévoile la configuration particulière des phantasmes d'un certain public, dont il trouve et fixe les raisons d'être, à qui il procure des raisons de penser et d'agir".
- (26) Cioranescu (1983, 33-34) considera que el apoyarse en un crecimiento evidente de las relaciones e influencia española coincidente con la presencia de las princesas de la Casa de Austria para explicar las razones del fenómeno, es una interpretación excesivamente simplificadora de unos hechos por otro lado incontestables. En su opinión, los matrimonios reales no son una causa, sino un estimulante de esa influencia.
- (27) Como explica Adam (1968, 32-34), la influencia del Hôtel de Rambouillet sobre las costumbres y los gustos franceses fue notable a partir de 1620 y hasta su desaparición definitiva en 1648: "Dans ce développement

de la vie mondaine où la littérature apparaît surtout comme une des formes de la "politesse", Mme. de Rambouillet a joué un rôle de premier plan". Es ella, con sus gustos, quien atempera la brusquedad de las costumbres, influye en un uso más delicado del lenguaje, introduce de nuevo el gusto por lo novelesco, en particular por la novela pastoril: la Diane, L'Astrée... Cf. al respecto el fundamental trabajo de Magendie (1970) quien, en su acercamiento a la sociedad mundana y a las teorías de ésta sobre l'honnêteté, realiza un estudio definitivo.

- (28) "Dans les conditions de culture propres de l'époque, l'enseignement de l'espagnol occupe une position privilégiée. A égalité avec l'italien -ou peut-être même mieux placé, moins exigé que le latin et le grec dans les études régulières, l'espagnol fait partie d'une sorte de quadrivium linguistique". (Cioranescu, 1983, 124).
- (29) Lanson (1896, 45-70) hace referencia a la abundancia de traducciones de obras españolas, y señala al mismo tiempo cómo son las traducciones de novelas las que dominan, lo que nos lleva a pensar en el gusto por lo novelesco que impera en el salón de Mme. de Rambouillet. Consúltese también, al respecto, Foulché-Delbosc (1912-1914).
- (30) Para Adam (1962, 330), el público impone a los autores dramáticos la moda, y ellos se sienten obligados a seguirla: "Nous sommes en présence (...) d'une mode du public, à laquelle nos auteurs s'efforcent de satisfaire".

- (31) Esa penetración española en todos los campos es evidente. Para Bray (1983, 28), "L'Espagne était à la mode au XVII^e siècle en France. Son influence apparaît indéniable, dans les coutumes d'abord, dans les modes, dans les relations mondaines, dans l'éducation, dans la littérature aussi, mais surtout après 1630". Consúltese también Magendie (1970).
- (32) La avalancha de la moda española es imposible de detener. España es un país enemigo, a la vez odiado y admirado, al que se intenta emular. En opinión de Cioranescu (1983, 71-72), existe en ello tan sólo una contradicción aparente: la emulación es "presque une obligation, pour surclasser l'ennemi".
- (33) Los ejemplos son múltiples. Van Tieghem (1967, 49) cita la novela de Lope de Vega El peregrino en su patria, como el modelo de obras de diversos autores: Hardy (Lucrece, en 1628), D'Audiguier (Les diverses fortunes de Panfile et de Nise), Rotrou (Céliane, 1631), Beys (L'Hôpital des fous, 1635, que Puibusque hace provenir de una comedia de D. Diego de Torres). Puibusque (1843), a lo largo de su obra, da una larga lista, no exenta de errores, de obras inspiradas en novelas de diversos autores españoles. Hardy adapta algunas Novelas Ejemplares, en La Force du sang, La Belle Egyptienne, etc.; esta última es también adaptada por Sallebray, con el mismo título; El curioso impertinente, de Cervantes, ha sido refundido teatralmente por Debrosses (Le curieux impertinent); Guérin de Bouscal (D. Quichotte de la Mancha, Le Gouvernement de Sancho Pança) y Pichou (Les folies de Cardenio, L'infidèle confidente) han recurrido a episodios de D. Quijote.

- (34) Demogeot (1884, 368) enjuicia duramente el valor teatral de las obras de Hardy, afirmando al mismo tiempo su conocimiento de la lengua española y su apropiación de temas novelescos y teatrales: "... il puisa sans vergogne dans le trésor de la littérature espagnole; les nouvelles de Cervantes, le théâtre de Lope, etc., etc., pendant plus d'un quart de siècle". Martinenche (1900, 52-55) niega que Hardy conociese el teatro español, aunque es consciente de su importancia como precursor de una influencia: "Ce n'est pas à l'Espagne qu'il a emprunté la plupart de ses tragicomédies, mais, en leur assurant une forme définitive et un succès grandissant, il ouvrait la voie où s'engageront pour pénétrer en France les héros de Lope et de Francisco de Rojas".
- (35) D'Ouville conocía perfectamente España -había vivido aquí siete años al servicio del Conde de Dognon- y su literatura. No sólo escribió comedias adaptadas de modelos españoles, sino que publicó también traducciones de diversas obras españolas: Las Nouvelles de D^a María de Zayas y Sotomayor, en 1655, por ejemplo.
- (36) Guichemerre (1972, 9) da 1639 como fecha de aparición de L'Esprit Follet. El mismo autor (1978, 33) la data más tarde en 1642, acercándose así al año que cita Puibusque (1843, 441), 1641. Tras el éxito de esta comedia, adapta a Calderón (Casa con dos puertas mala es de guardar), en Les Fausses Verités (1643); a Lope (El ausente en el lugar) en L'absent chez soy (1643); a Montalván (La doncella de labor) en La dame suivante (1645), y de nuevo a Calderón (El astrólogo fingido) en Jodelet astrologue (1646).

La Coiffeuse à la Mode (1647), para Guichemerre (1978, 33) es de inspiración italiana; para Adam (1962, 329) es de tipo español, pero se desconoce su modelo. Con esas apreciaciones no coincide Puibusque (1843, 441 y 461-462), quien da además títulos de otras comedias. Cioranescu (1983, 276) por su parte, no coincide tampoco en todos los casos con las fechas y las fuentes que da Adam.

- (37) Como dice Reynier (1892, 192), "On était prêt à trouver parfaitement beau tout ce qui venait de l'autre côté des Pyrénées... Dans la comédie surtout, le plus médiocre poète était sûr de réussir, s'il prenait ses modèles parmi les innombrables pièces de auteurs castillans. On n'exigeait de lui aucune invention, aucun effort personnel, et l'imitation plaisait d'autant plus qu'elle était plus exacte".
- (38) "... les hommes de lettres français, lorsqu'ils adaptent les oeuvres espagnoles, ne dissimulent pas, mais étalent leurs emprunts, conservent très souvent le titre exact de la pièce qu'ils imitent, maintiennent les noms espagnols, placent l'action à Madrid ou à Tolède, laissent subsister assez de traits de moeurs originaux pour que le public n'ignore pas qu'on joue devant lui une oeuvre étrangère adaptée" (Adam, 1962, 330). Thomas Corneille tan sólo en una de sus comedias llamadas francesas, L'Amour à la Mode, adaptación de El amor al uso de Antonio de Solís, traslada la acción a París, a las Tullerías, y apoyándose al parecer en personajes reales, con verdaderos caracteres y refleja el panorama real de la sociedad de la época.

(39) En el título de las comedias españolas se condensa el contenido moral de las mismas, particularmente en las de Calderón; son, en realidad, el lema o la moraleja didáctica que el autor quiere hacer pasar a su público.

(40) Aubrun (1981, 226) distingue cuatro temas y sus respectivos móviles, según el tipo de comedia de que se trate: "En la comedia hagiográfica o doctrinal, el tema es la fe y su móvil la inquietud espiritual que conduce a la conversión. En la comedia histórica, el tema es el orden social y la grandeza del reino; los móviles son el ardor belicoso y la fidelidad al rey. En la comedia de capa y espada y en la comedia galante en general, el tema es el amor; los móviles, los celos y el gusto por la aventura. Finalmente, y en cuarto lugar, en la comedia heroica o semejante, el tema es el honor, y los móviles, la preocupación por la fama y la honra y el "avispero" de la obligación". Pensamos, no obstante, que no se pueden establecer compartimentos estancos, puesto que el sentido del honor, el llamado "point d'honneur", está presente de manera invariable en las comedias de capa y espada, incidiendo siempre, en mayor o menor grado, en el desarrollo de las mismas.

(41) En opinión de Martinenche (1900, 94-98), el amor es el gran móvil dramático de la comedia, y el despliegue de todas sus manifestaciones pasionales es lo que la hace tan atractiva para el público de otros países: "Et, comme au lieu de restreindre l'amour, elle l'élargissait, comme elle l'épurait sans rien lui enlever de sa violence naturelle; comme elle n'en faisait pas seulement une passion imaginaire

ni une simple volupté, elle retrouvait le grand ressort du drame, et elle jetait des lueurs sur l'obscurité de l'âme humaine" (1900, 98).

(42) Las costumbres un tanto rudas, y la exigente ley del honor que se refleja en ellas -"toute atteinte à l'honneur, réelle ou fictive, doit être réparée" (Martinenche, 1900, 101)-, les infunden un cierto melodramatismo con el cual el público francés se sentía en cierto modo identificado. Sobre la herencia medievalista que subyace al sentido nacional del honor, consúltese, entre otros, A. Valbuena Prat, 1969, 298.

(43) Los ejemplos de esa apropiación de escenas dinámicas en rápida sucesión son abundantísimos. Guichemerre (1972, 35), al que remitimos para una información más concreta, indica que "Ces exemples qu'on pourrait multiplier, montrent assez la dette immense que nos auteurs comiques, en particulier d'Ouille, Scarron et Th. Corneille, ont envers leurs modèles espagnols, qui leur ont fourni notamment ces scènes de surprise qui font rebondir plaisamment l'action".

(44) Los ejemplos son múltiples, y todos se hallan ya en las obras españolas adaptadas por los autores franceses. Entresacamos los siguientes: el galán se enamora de una desconocida en L'Esprit Follet y Les Fausses veritez de d'Ouille; también en Les engagements du Hasard de Th. Corneille; P. Corneille utiliza ese equívoco en La suite du Menteur; Boisrobert lo emplea asimismo en La Jalouse d'elle même y La belle invisible. En Le Géolier de soi-même de Th. Corneille, y Le Gardien de soi-même de Scarron,

y en D. Sanche d'Aragon, de P. Corneille, es la dama quien se enamora de un desconocido. Se toma a una persona por otra, o no se reconoce a la persona amada en La Jalouse d'elle-même, y La belle invisible de Boisrobert; en Aimer sans savoir qui y La coiffeuse à la Mode, de d'Ouville; en Le menteur y La suite du menteur, de P. Corneille; en Le Charme de la voix, L'Amour à la Mode y Dom Bertrand de Cigarral de Th. Corneille. El disfraz impide el reconocimiento de una persona y provoca equívocos en numerosas comedias: la dama se hace pasar por criada en La dame suivante y La coiffeuse à la Mode, de d'Ouville; el galán se hace pasar por criado en Jodelet ou le maître valet y en Dom Japhet d'Arménie, de Scarron: el criado ocupa el lugar del amo en Jodelet ou le maître valet, Le Gardien de soi-même, Le marquis ridicule y Dom Japhet d'Arménie de Scarron; en Le cercle des femmes de Chappuzeau, en Les Précieuses ridicules de Molière; un personaje adopta una falsa identidad, entre otros muchos casos, en Le Charme de la voix, Le Berger extravagant y Le Geôlier de soi-mesme de Th. Corneille.

(45) Es el caso de Les Fausses Vérités de d'Ouville; en L'Inconnue de Boisrobert, y en Les engagements du hasard, de Th. Corneille, donde el efecto teatral se ve aumentado por medio de la inversión de la situación.

(46) En L'amour à la mode de Th. Corneille, o en Jodelet duelliste de Scarron, el galán es muy poco sincero en sus declaraciones; en Dom Bertrand de Cigarral, D. Alvar debe declararse a Léonor a quien ama; su dama lo oye, y sus reproches son a su vez escu-

chados por la supuestamente desvanecida Léonor, produciéndose así una amplificación del recurso por medio de rebotes continuos. Lo mismo ocurre en Les soeurs jalouses de Lambert, en Le marquis ridicule de Scarron, en Le menteur de P. Corneille, etc.

- (47) En La coiffeuse à la mode de d'Ouville, y en Le Feint astrologue de Th. Corneille, un galán expresa veladamente sus sentimientos; en L'héritier ridicule de Scarron, es una dama quien se vale de ese medio para declararse a un caballero; en Le Geôlier de soi-même, como en Dom Bertrand de Cigarral, de Th. Corneille, galán y dama se declaran mutuamente su amor ante un tercero que no se percata de ello.
- (48) En opinión de Aubrun (1981, 219), los personajes presentan temperamentos diferentes, dependiendo de la mezcla particular de los cuatro humores fisiológicos que dominan el comportamiento humano, según indicaban los conocimientos médicos de la época.
- (49) Los autores franceses han intentado en sus adaptaciones infundir mayor verosimilitud a estos matrimonios múltiples del desenlace en que lo que importa no son los sentimientos, sino la perfección técnica de unas estructuras simétricas. Para ello, han buscado nuevas combinaciones, han insinuado con anterioridad cambios en los sentimientos, etc. Cf. al respecto Cioranescu, 1983, 283.
- (50) Existe un segundo tipo de valet, menos frecuente en la escena francesa y muy distinto del gracioso, que aparece en las comedias de inspiración italiana y que es analizado por Guichemerre (1972, 192-193).

Cf. también, respecto a los distintos tipos de valet, Adam (1962, 332) y Martinenche (1900, 348). Emelina (1975, 221-239), en su exhaustivo estudio sobre los criados y criadas del teatro de esta época, realiza una amplia exposición de los rasgos característicos del valet en la comedia francesa.

(51) Sobre la separación estética entre esas dos formas teatrales y su convivencia cronológica, Cf. Valbuena-Prat, 1968, 531.

(52) Cioranescu (1954, 155) indica el parecido de intrigas y personajes en todas las comedias de Calderón, en que todo se confunde "en la unidad del sentido de sus aventuras, de la lógica que dirige su desarrollo y del feliz desenlace que se prevé". Para A. Valbuena (1969, 270), la comedia costumbrista es lo más característicamente calderoniano: "Su especial aspecto de la intriga y de los arquetipos o personajes, los recursos de la acción, el estilo, las figuras de graciosos y criadas respecto a las danzas y peripecias de escondidos y tapadas, son típicamente calderonianas, y es quizás este género de "capa y espada" el que era más popular en su tiempo. Comedia de intriga donde el embozo y la escaramuza ágil formaban una acción que mantenía en suspenso al público durante su representación. Se le ha llamado también comedia urbana o bien costumbrista, y es el género más convencional de Calderón. Era el juego ingenioso de sorpresa y agilidad que complacía a todos".

(53) Martinenche (1900, 128-132) mantiene un punto de vista muy negativo respecto a la utilización de ambos temas por el dramaturgo español. Arguye la visión

del amor como una idea y no como un sentimiento, la falta de humanidad de los personajes, y su riguroso concepto del honor, lo que les convierte en frías abstracciones: "Ce ne sont pas des hommes, ce sont des types chargés de représenter le plus monstrueux des principes". A esta visión negativa del "honor calderoniano" que comparten otros muchos críticos, se opone A. Valbuena (1956, 318): "Los que vituperan el "honor calderoniano" no tienen en cuenta, además de lo que era el problema de la época, los principios establecidos en el mismo teatro". Se pueden consultar, también, sobre el tema del honor, A. Castro, 1916, y Maravall, 1972, entre otros.

- (54) Como indica Hesse (1967, 156), "The main French imitators of Calderón during the Classical period were d'Ouville, Pierre Corneille, Scarron, Thomas Corneille and Boisrobert. They were fond of Calderón's complicated and entertaining intrigues and comic situations. The French reduced the asides, eliminated the descriptive passages and shortened the long tirades. However, they maintained the five acts, preferring the Classical tradition instead of the three acts of the Spanish".
- (55) Chapelain, Balzac, Sarrasin, Le Mesnardière, incluso Th. Corneille, desprecian y atacan invariablemente el irregular teatro español y sus "extravagancias". Cf. al respecto Bray (1983, 30-31).
- (56) Según su mismas palabras, "Elle esquisse un caractère ou un sentiment sans jamais le pousser jusqu'au bout, et elle va se perdre dans des complications d'intrigue qui risquent d'étouffer ou de cacher sa véritable originalité" (1900, 99).

- (57) En opinión de Cioranescu (1983, 351), la comedia a la española "ne reproduit pas dans sa totalité la morphologie de la comedia; cependant, ... (elle) montre clairement ce que sera dorénavant la comédie française".
- (58) Morel-Fatio (1888-1904, 41) considera que el drama español es intraducible, y que toda versión fiel al original resulta desastrosa, por poner de relieve sus defectos. Tan sólo "nos grands auteurs dramatiques l'ont bien compris, ils ont vu ce qu'ils pouvaient emprunter aux Espagnols et ce qu'il fallait leur laisser".
- (59) Doumic (1901, 931), al reconocer la deuda del teatro francés para con el español, señala ese peligro, del que les ha salvado la inclinación del gusto francés hacia la introspección: "D'Espagne nous est venu le romanesque, dont l'héroïque, le précieux et le burlesque ne sont qu'autant de formes. La Comedia a dirigé nos écrivains dans la découverte de la tragédie, et elle a failli les égarer de la recherche de la comédie de mœurs. De notre côté, en la dépouillant de ses caractères trop particuliers, nous avons suivi la pente de notre génie qui semble bien avoir été en tous les temps d'amener les idées et les nuances de sentiments nées hors de chez nous à la pleine lumière de l'humanité". Martinenche (1900, IX) alude también someramente a ello.
- (60) Es el caso de Th. Corneille, que en el Epistre de Les Engagements du Hazard, por ejemplo, cita sus fuentes españolas pero niega conocer las adaptaciones francesas aparecidas por las mismas fechas. Martinen-

che (1900, 340) señala que, si el "descubrimiento" y apropiación de un modelo era considerado un mérito, el refundir una obra ya imitada o adaptada por otro era considerado, en cambio, un robo.

(61) Descotes (1964, 110) indica que Th. Corneille, habitual de las ruelles, era un autor protegido de las précieuses, a las que intentaba siempre complacer con sus obras. Una prueba de su relación con los círculos précieus son las dedicatorias de Les Illustres Ennemis y de Bérénice, dirigidas a la Condesa de Fiesque y a la Condesa de Noailles, respectivamente, précieuses bien conocidas ambas. Hay que tener en cuenta esta relación de nuestro autor con las précieuses tanto por la influencia que éstas pudieron ejercer en su orientación literaria como para explicar en parte sus continuados éxitos.

(62) Los apartamentos de ambos se comunicaban por una trampilla. Es muy conocida la anécdota que dice que, cuando Pierre necesitaba una rima, levantaba dicha trampilla y se la pedía a su hermano quien, pese a la menor fuerza y calidad de sus versos, tenía gran facilidad para escribirlos y para encontrar las rimas adecuadas. Cf. al respecto Reynier, 1892, 23-24.

(63) Reynier, en su detallado estudio biográfico de Th. Corneille, **evoca** repetidamente sus cualidades personales, que le valieron el aprecio de todos sus contemporáneos: "Bienveillant, même à l'excès, toujours empressé à louer les mérites des autres, comme à excuser leurs défauts, il eut, devant tout le cours de sa longue existence, le rare talent de ne se pas faire un seul ennemi..." (1892, 74).

- (64) Esta tragedia se siguió representando incluso hasta principios del siglo XIX.
- (65) Béllérophon fue un gran éxito, razón por la cual, sin duda, muchos otros autores se atribuyeron parcial o totalmente su paternidad: Quinault participó sin lugar a dudas en la redacción. Pero Boileau, e incluso Fontenelle, sobrino de nuestro autor, pretenden ser los verdaderos autores. Cf. al respecto Reynier, 1892, 57-59.
- (66) Es éste un punto en que todos los críticos coinciden: Martineche (1900, 338) señala su talento de asimilación que convierte su obra en el mejor exponente de los gustos de la época. Brasillac (1938, 343) recuerda asimismo que, aunque Thomas Corneille no es ningún genio, hasta el siglo XIX sus obras se publicaron conjuntamente con las de su hermano, y varias de ellas siguieron representándose con éxito durante mucho tiempo. Petit de Julleville (1889, 176-177) está también de acuerdo en su incapacidad para crear caracteres como Racine, pero le concede también ciertos méritos dramáticos no demasiado corrientes: "Il savait plaire à la scène, amuser et charmer les hommes rassemblés; don rare, qui a marqué à de plus grands que lui". Cioranescu (1983, 279), Reynier (1892, 332), etc., coinciden en líneas generales en sus valoraciones sobre nuestro autor.
- (67) "Ariane et Le comte d'Essex pourraient être comparés même à Bérénice...; et, si nous remarquons encore que l'émotion qu'elles nous laissent c'est non plus l'étonnement et l'admiration, mais l'attendrissement et la pitié, ne serons-nous pas forcés de convenir

que le seul disciple qu'ait eu Racine, au moins dans son temps, s'a été justement le frère de Corneille?" (Reynier, 1892, 170). Cf. también al respecto el amplio estudio de Collins (1966). Geoffroy (1825, 261-289) trata junto con estas dos tragedias Le Festin de Pierre, la obra de Molière (Dom Juan) versificada por Th. Corneille.

(68) L'amour à la mode, de fuente española pero trasladada enteramente a París y adaptada a su realidad social; Le Berger Extravagant, una pastoral burlesca sobre la novela de Sorel del mismo título; Le Festin de Pierre, en realidad el Dom Juan de Molière, excelente y hábilmente puesto en verso por Th. Corneille a petición de la viuda del gran cómico; Le comédien poète, Le Deuil y La Dame invisible son comedias muy mediocres, atribuidas a Montfleury la primera y a Hauteroche las otras dos, y en las que también colaboró Th. Corneille. La comedia en prosa Les Dames vengées es también fruto de la colaboración de Corneille y De Visé, y recuerda mucho L'Amour à la mode. No se conserva L'Usurier, atrevida sátira que desgraciadamente no fue imprimida.

(69) En palabras de Adam (1962, 346-347), Th. Corneille "est peut-être le premier écrivain notable qui ait si complètement sacrifié les exigences de l'art à celles du succès. Il est le premier qui ait réussi à conquérir aisance et réputation en écrivant des ouvrages dont il mesurait lucidement la médiocrité et les profits".

(70) Descotes (1964, 349-351), que critica duramente a los dramaturgos como Th. Corneille, señala el gran

interés del teatro de éxito como irremplazable documento sociológico, por ser justamente el teatro el género donde mejor se reflejan los gustos y preocupaciones de una época.

- (71) Reynier (1892, 194) indica cómo muchas de sus comedias "à l'espagnole", "il les imita dans leur nouveauté, avant que le bruit de leur succès fût éteint, 12 ans, 10 ans après leur première représentation, beaucoup moins quelquefois, alors que Paris était encore curieux de connaître ce que Madrid avait applaudi".
- (72) Faguet, Reynier, Martinenche y los Frères Parfaict dan el año de 1647 como fecha de su primera representación, mientras que Adam da el de 1649. Lancaster piensa que su fecha es la de 1649, el año en que Corneille terminó sus estudios de abogado. En el mismo tema coinciden, por la misma época, d'Ouville, Boisrobert y Hauteroche. Th. Corneille, en el Epistre de la obra, niega haberse inspirado en las obras de aquéllos.
- (73) Los Frères Parfaict dan para esta comedia la fecha de 1651; Faguet, la de 1648; Adam la data en 1650. Para Reynier, su primera representación tuvo lugar en 1648.
- (74) Reynier y Faguet dan como año de su primera representación, el de 1650, y Adam, el de 1651. Esta comedia sirvió sin duda de inspiración a Scarron en su Dom Japhet d'Arménie.
- (75) Reynier y Adam coinciden en fecharla en 1651.

(76) Hay unanimidad en la fecha de esta comedia: 1653. Martinenche (1900, 337) y Reynier (1892, 194) señalan que fue representada en Francia antes de la primera edición conocida, en 1654, de la comedia de Moreto, lo que permite suponer que Corneille leyó un manuscrito de la misma.

La comedia de Moreto tiene como fuente de inspiración La desdicha de la voz, de Calderón. Por otro lado, Corneille ha recurrido a una comedia de Lope, Mirad a quién alabáis, para componer el papel de uno de los personajes, Carlos.

(77) Adam y Cioranescu dan la fecha de 1655. El mismo lo tratan también, el mismo año, Boisrobert y Scarron.

(78) Fechada por Reynier y Mornet en 1655, por Cioranescu en 1656, por los frères Parfaict en 1657, y por Adam en 1655-56. Al mismo tema recurre también Scarron.

(79) Cioranescu la fecha en 1660. Reynier indica que fue representada en los primeros días de enero de ese año.

(80) Fechada por Cioranescu en 1669, y por Faguet y Reynier en 1668.

(81) Hay unanimidad en dar como fecha de esta obra el año 1670.

(82) Cioranescu y Martinenche la fechan en 1675. Reynier fija su primera representación el 21 de diciembre de 1674.

(83) Martinenche (1900, 408) dice a propósito del gongorismo

de estas comedias: "La comedia est chose ailée et subtile. Le gongorisme lui va bien; le brillant et même le brillanté lui sont nécessaires. Les lui enlever, c'est ôter le coloris au papillon. Quand il volera au soleil, au lieu d'être une lueur, il ne sera qu'une tache".

- (84) Los demás autores que le sirven también de modelo -Rojas, Moreto, Solís- pertenecen en su mayoría a la llamada escuela calderoniana.
- (85) Morillot (1888, 302-303), entusiasta defensor de Scarron, admite la poca calidad de la comedia de éste, y, al tiempo que aporta testimonios de la época sobre su mala acogida por el público, se refiere a la aceptación de que gozó la versión de Corneille. Para Ciornescu (1954, 178) es la mejor imitación francesa de Calderón.
- (86) Van Tieghem (1967, 52) comete un doble error al mencionar esta comedia: le da el título de Galant trouble y atribuye su origen a una obra de Lope.
- (87) Reproducimos, a continuación, en paralelo, las didascalías de presentación de ambas comedias, respetando el orden dado por sus autores:

EH

LEONEL, père d'Isabelle
D. FELIX, amant d'Isabelle
D. FADRIQUE, amant d'Elvire
D. CESAR, amoureux d'Isabelle
ELVIRE, soeur de D. César
ISABELLE, fille de Léonel
BEATRIX, suivante d'Isabelle
CELIE, suivante d'Elvire
ALONSE, valet de D. Félix
CLARIN, valet de D. Fadrique

EA

D. FELIX
D. JUAN
D. DIEGO
HERNANDO, criado de D. Juan
LISARDO, criado de D. Diego
D. ALONSO, viejo
LEONOR, hija de D. Alonso
ELVIRA, hermana de D. Diego
INES, criada de Leonor
JUANA, criada

CDP

LISARDO, galán
D. FELIX, galán
CALABAZAS, lacayo
Un escudero
FABIO, viejo
MARCELA, dama
SILVIA, criada
LAURA, dama
CELIA, criada
LELIO, criado

Transcribimos, también, la didascalía de la comedia CDP, a la que recurre Corneille en el acto IV.

- (88) Colocamos entre paréntesis los personajes que en la secuencia son secundarios. Los vectores indican que la acción revierte sobre el personaje.
- (89) Ésta es una de las características, precisamente, que permite afirmar que hay una intriga principal y otra secundaria, según la interpretación de Girard (1978, 147) de los estudios de Jansen al respecto.
- (90) Cf. al respecto Guichemerre (1972, 29 y ss.), que realiza un amplio y exhaustivo estudio de los diversos tipos de sorpresas y de cambios de situación como recursos fundamentales de comicidad en el teatro. Sobre el mismo tema, Cf. Scherer, 1983, 72-82.

(91) Suscribimos la reflexión de Gouhier (1980, 201) cuando trata de explicar las interrelaciones existentes entre el desenlace y todos los elementos anteriores que conforman la comedia: "Le dénouement réfléchit l'action entière: cela veut dire aussi que l'action entière se réfléchit dans le dénouement. Qu'en résulte-t-il?"

La vision rétrospective ajoute à l'événement final la série des précédents sans laquelle on ne comprendrait pas que, par lui, quelque chose finit. Or, en même temps, elle ajoute à la série celui par lequel elle devient une série finie et, véritable choc en retour, la connaissance du dernier renouvelle celle de tous les autres: la fin introduit la réalité".

(92) Como explica pertinentemente Scherer (1983, 210-211), "le début d'acte (...) prend volontiers la forme d'une fin de conversation qui est supposé avoir commencé pendant l'entr'acte: les préliminaires ennuyeux ou délicats sont ainsi esquivés".

(93) Colocamos entre corchetes los personajes que permanecen en escena sin actuar, y cuya presencia incide directa o indirectamente en la acción aunque no participe de la misma; entre paréntesis situamos a los personajes que se mantienen escondidos o cuya presencia no es relevante.

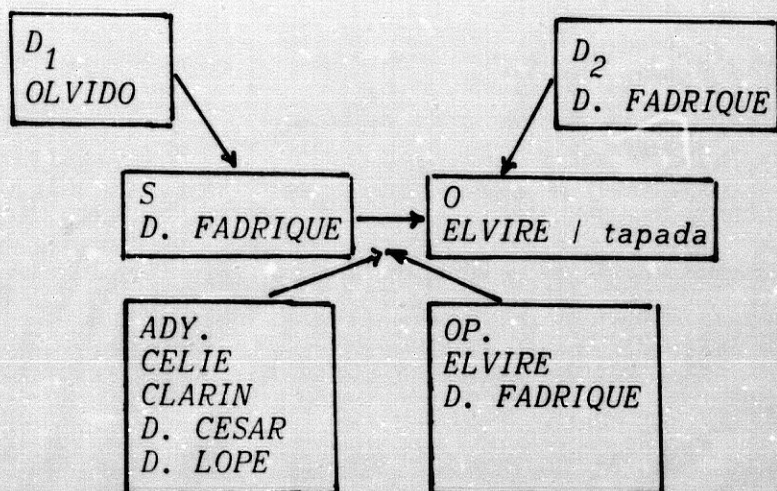
(94) Los números separados por una barra indican: el primero, la secuencia de la comedia francesa; el segundo, su correspondiente española.

(95) Cf. los prólogos de A. Valbuena en O.C. de Calderón de la Barca, T. II (1973), pp. 273-275 de CDP,

en que da para ésta la fecha de 1629, y pp. 1039-1941, en que fecha EA entre los años 1639-1650, apoyándose en datos históricos y en las indicaciones de Corneille, en su Epistre de EH.

- (96) Cf. al respecto el estudio de Guichemerre (1972, 183-192) sobre las dos vertientes que presenta el tipo tradicional del valet.
- (97) Cada una de las funciones que desempeñan los actantes en nuestro esquema actancial las simbolizamos del siguiente modo: \underline{D}_1 = Destinator, \underline{D}_2 = Destinatario; eje sujeto — objeto= \underline{S} — \underline{O} ; Ady.= adyuvantes; Op.= oponentes; Ady./Op.= actantes con una doble función de adyuvantes o de oponentes según los casos.
Las cifras entre paréntesis indican las veces que cada actante realiza una determinada función. En el caso de las fuerzas variables incluídas en Ady./Op., indicamos con la cifra de la izquierda el número de ocasiones en que el actante es adyuvante, y con la cifra de la derecha, las veces en que cumple la función de oponente.
- (98) Dada la no autonomía de los componentes del eje sujeto — objeto, podría considerarse la inclusión del objeto Elvire en \underline{D}_2 como segundo destinatario, máxime si tenemos en cuenta que son ambos los beneficiarios, no uno solo. Lo mismo podría hacerse en la segunda intriga con D. Félix e Isabelle, y con todas aquellas obras en que encontramos como destinator el deseo amoroso.
- (99) Cabe la posibilidad de considerar en Elvire (a causa de su desdoblamiento) a dos actantes distintos, tal

como lo hace el sujeto D. Fadrique. Tomando como objeto a Elvire - tapada, el esquema quedaría como sigue:



En el compartimento del destinatador encontramos ahora otra abstracción, el olvido: Deseo de D. Fadrique de forzar, mediante el olvido del objeto Elvire, un impulso amoroso que le haga tender hacia el nuevo objeto Elvire — tapada. El destinatario es claramente el mismo D. Fadrique. En el lugar de los adyuvantes aparecen de nuevo Célie y Clarin, mientras que D. César y D. Lope se han visto desplazados del compartimento de oponentes al de adyuvantes. En cambio aparecen como oponentes de la pareja D. Fadrique-Elvire / tapada, tanto D. Fadrique como Elvire.

(100) Los parlamentos de los cuatro personajes son muy extensos. Extraemos los fragmentos que nos parecen más representativos de estas series de reproches, en los que se pone de manifiesto su paralelismo:

D. FELIX

Tu crois me satisfaire en niant jusqu'au bout;
 Mais ne rien confesser, c'est confesser le tout.
 Ne ferois-tu pas mieux, ingrate, de me dire,

"Il est vrai que pour moi D. Fadrique soupire,
Mais en vain, me montrant un coeur passionné,
Il croit toucher celui que je vous ai donné.
Si mon feu, malgré moi, s'est fait enfin paroître,
Si vous l'avez de nuit trouvé sous ma fenêtre,
S'il rend par ses billets hommage à mes appas"...

(I, 7, 16)

ISABELLE

Vous prouvez fort mal votre innocence
Et persistez en vain à nier jusqu'au bout;
Car ne rien confesser, c'est confesser le tout.
Ne feriez-vous pas mieux, D. Félix, de me dire:
Mon Isabelle, en vain cette dame soupire,
En vain elle me montre un coeur passionné,
Pour surprendre celui que je vous ai donné.
Si de fausser ma foi son feu me sollicite,
Si chez moi quelquefois elle me rend visite,
Si pour m'entretenir elle observe mes pas,
C'est l'effet d'un amour que ne n'approuve pas".

(III, 6, 22-23)

D. FELIX

Quien todo lo niega, todo
lo confiesa. ¡Que aun el medio
de engañar, con ser tan fácil,
le haya faltado a tu ingenio!
No fuera mejor decirme:
"Félix, ese caballero
me sirve; yo no le admito.
Si anoche estuvo encubierto
y ahora escribe, diligencias
son de amor, que yo no acepto".
Disculpárate a la luz
de la verdad, fuera menos
mi dolor, imaginando
que en parte podrá ser cierto;
pero negar el principio,
es huir el argumento.

(I, 1050)

LEONOR

¡Qué mal
os disculpáis! ¿Que aún no acierta
vuestro ingenio con los modos
de satisfacer? ¿No fuera
mejor decirme: "Leonor,
esta hermosa dama bella,

aborrecida de mí,
después que vi tu belleza,
me persigue y yo la olvido?"
Pudiera ser que creyera
a la luz de la verdad
la disculpa; mas quien niega
los principios, tarde o nunca
con el argumento acierta.

(II, 1058)

(101) Este tipo de situación un tanto escabrosa, que roza el tema del incesto, la utiliza Calderón en numerosísimas ocasiones. La opinión unánime de la crítica ve aflorar en ella, como en la inamovible imagen de la autoridad masculina calderoniana, un complejo de Edipo no asumido por el gran dramaturgo. Cf. al respecto el prólogo y las notas de Valbuena Prat (1973), así como el estudio que del autor español esboza Aubrun (1981, 165-167).

(102) La tendencia al cambio y al enmascaramiento es una de las características propias de la técnica teatral barroca. Como afirma Orozco (1969, 227), "El recurso no sólo se hace frecuente en el teatro de la época, sino que se abusa insistentemente de él hasta convertirse en verdadero recurso tópico del barroco. Como un aspecto del mismo recurso podemos considerar el del personaje que se transforma o cambia de apariencia".

(103) Calderón hiperboliza el relato del galán con barroquismos de un rebuscamiento extremo.

... una hermosa y blanca mano,
que de azucenas y rosas
reina fue, y a quien esclavo
se confesó de la nieve
bozal etíope del ampo.

¡Bien hubiese un arroyuelo
que áspid de cristal pisado,
entre unas humildes yerbas
del rústico pie de un árbol,
quiso morder el ribete
de sus adornos, manchando
no sé qué cenefa de oro
con saliva de alabastro!

(I, 1052)

(104) *La similitud de ambos pasajes es evidente:*

HERNANDO
Por qué me toma
ucé el papel?

D. FELIX
Porque quiero.

HERNANDO
Es concluyente razón:
yo me doy por satisfecho.
Jcé le lea, y responda
lo que le estuviere a cuento.

.../...

HERNANDO (aparte)
¡Oh, quién fuera ahora valiente!
Mas quizá importæ no serlo.

(I, 1049)

CLARIN (à D. Félix)
Monsieur, vous avez hâte, il n'en est pas besoin.
(bas) A voir comme à l'ouvrir sans scrupule il
s'empresse,
On diroit qu'en effet c'est à lui qu'il s'adresse.

D. FELIX (déployant le billet)
L'ingrate!

BEATRIX
Qu'avez-vous?

CLARIN
Sur ce ton, je crains fort
Ses libéralités à me payer le port.

(I, 6, 15)

- (105) Las didascalías de presentación de los personajes de las dos comedias son las siguientes:

FA

LEONARD, père de Lucrece
D. JUAN, amant de Lucrece, et aime Léonor
D. FERNAND
D. LOPE, amoureux de Léonor
D. LOUIS, ami de D. Fernand et de D. Lope
LUCRECE, maîtresse de D. Juan
LEONOR, amoureuse de D. Juan, et aime de D. Lope
BEATRIX, servante de Lucrece
JACINTE, suivante de Léonor
MENDOCE, vieux domestique de Léonard
PHILIPIN, valet de D. Fernand

AF

D. JUAN
D. ANTONIO
D. DIEGO
D. CARLOS
LEONARDO, viejo
MORON
DÑA. MARIA
DÑA. VIOLANTE
BEATRIZ, criada
QUITERIA, criada
OTAÑEZ, escudero

- (106) Larthomas, modificando la noción clásica de la división del acto en escenas -magníficamente estudiada y expuesta por J. Scherer (1983, 204 y ss) como citábamos anteriormente- propone una delimitación de los momentos claves de un acto más abstracta y funcional que la proporcionada por las escenas: "Un acte se compose de mouvements et de parties statiques, le spectateur étant différemment touché par les unes et par les autres" (1972, 135). Las secuencias (aunando cada una de ellas una o varias escenas) permite precisamente, como se puede comprobar, la distribución práctica de las partes

estáticas y de las partes dinámicas de la obra. Es con estas últimas con las que se identifican las secuencias que denominamos clous.

- (107) Hacemos notar que el mismo personaje termina y comienza los dos actos, lo que en principio contra- viene las normas clásicas. Sin embargo, el cambio de interlocutor permite reafirmar la definición que da Scherer de entreacto, y que completa la de d'Aubignac: "le même acteur qui ferme un acte ne doit pas ouvrir celui qui suit, à moins qu'on ne sache qu'il a agi ailleurs dans l'intervalle ou à moins que ses interlocuteurs n'aient changé au cours de l'entr'acte" (1983, 213).
- (108) Cf. a este respecto la explicación, totalmente adecuada, que da Scherer (1983, 66).
- (109) La relación de encadenamiento existente entre las dos secuencias queda indicada por el vector doble que une la última microsecuencia de la 25 con la primera de la 26, en las que dicha relación se hace más evidente.
- (110) La fuente del episodio no ofrece dudas para Lancaster: "Mendoce's drole confession, which has no equivalent in the Spanish play, is taken from that of Mlle. de Scudéry's *Vespa...*" (1929-1942, II, II, 753). Cioranescu, en su artículo "Calderón y el teatro clásico francés", cita también como tercera fuente de inspiración general de la obra la novela de Mlle. de Scudéry, aunque indica cómo la trama novelesca de la misma la debe su autora, a su vez, al dramaturgo español Calderón (1954, 173).

(111) Martinenche (1900, 345) cita como origen del pasaje la comedia de D'Ouville L'Esprit Follet, y su fuente primera, La Dama Duende de Calderón; el pasaje, ciertamente, guarda ciertas semejanzas con el citado de Calderón, pero sus diferencias nos hacen pensar más en él como fuente de inspiración que como imitación. Podría también hablarse de un eco del pasaje de El diablo cojuelo, de Vélez de Guevara, que hace referencia a los patronazgos que ostentan los diversos demonios.

(112) "Another borrowing from Mlle. de Scudéry improves the dénouement, now brought about by the supposed astrologer's declaration that Heaven decrees the marriage of the rival must take place, an oracular command that the gullible father does not hesitate to obey. It is not made clear, however, that Fernand renounces astrology, as his predecessors had done, both in Spain and in France.

Contrariamente a Lancaster, pensamos que queda claro al final de FA que D. Fernand no renuncia a la astrología; respecto a sus predecesores, es evidente su deuda para con el autor español. No lo es tanto, según queda ya indicado, su apropiación del texto de D'Ouville.

(113) Como explica Aubrun, aun cuando la comedia española no profundiza en el análisis psicológico de los personajes, la psicología de éstos no es en modo alguno superficial: "Los galanes y las damas, los barbas e incluso los graciosos, presentan cada uno un temperamento distinto, una mezcla personal de los cuatro humores de que está hecho el 'genio' de los hombres" (1981, 219). La relativa complejidad

y riqueza caracteriológica de los personajes tipos de la comedia española se recogen, evidentemente, en sus imitaciones francesas. Pero, como dice Guichemerre (1972, 141), también esos caracteres son convencionales, "déterminés essentiellement par leur fonction dramaturgique". Creemos, no obstante, que, si bien los ingredientes no varían, sí lo hace, en cambio, su cantidad o dosificación: Se producen cambios entre los personajes de una a otra comedia, y éstos son debidos únicamente al modo en que se ponen de relieve unos u otros rasgos; ello no invalida el hecho de que, pese a todo, en general los caracteres de la comedia a la española sean inconsistentes, como afirma Aubrun (1981, 301). Otro tanto opina Hesse (1973, 125-126): "El autor sólo nos da insinuaciones del personaje y al lector le toca llenar los detalles. El lector tiene que reconocer y recoger la sugerencia y dejar que su insinuación le ayude en su interpretación de un personaje".

(114) Este modo en que Lucrèce trata al galán no elegido es habitual en la comedia a la española, como explica Guichemerre (1972, 225-232), siendo un rasgo con el que se caracteriza con frecuencia a la dama-tipo.

(115) Disentimos en este punto de J. Emelina (1975, 207), quien considera el desengaño de Léonor como el desenlace lógico y natural que merece, en estas comedias, la coqueta infiel: "Certes, si les mobiles restent honorables et si la victime l'est fort peu, l'heureuse issue des fourberies ne nécessite pas d'artifice et elle survient naturellement. C'est le cas lorsqu'on berne une coquette... infidèle (FA)".

- (116) Consúltense al respecto las explicaciones de Aubrun (1981, 238) sobre las damas y su "amor al amor y al matrimonio": "... no es que ame a don Pedro o a Teodoro con pasión; sencillamente, lo quiere por marido. ¿Fracasa? Pues bien, vuelca sin titubear su "amor al amor y al matrimonio" sobre Lisardo, sobre don Luis o cualquier otro".
- (117) Cf. al respecto Ubersfeld, que dice a propósito de la posible reversibilidad del objeto: "Seule la contrainte sociale, le code limitent les possibilités pour l'actant féminin d'être constitué en sujet" (1982, 82).
- (118) Se trata de lo que Scherer (1983, 251) define como "monologue d'invocation", aplicado en este caso a la abstracción, no de un sentimiento, sino de un objeto real.
- (119) Este mismo procedimiento cómico lo utilizará más tarde, perfeccionado, Molière en L'Avare. En un pasaje en muchos puntos semejante al del supuesto robo del diamante de Lucrece, Harpagon acusa del robo de su cassette a Valère, que cree que le habla de su hija. En este caso, sin embargo, el equívoco verbal doble adquiere una mayor amplitud, y los apartes no existen:

HARPAGON

De quel crime je veux parler, infâme!
comme si tu ne savais pas ce que je veux
dire!

C'est en vain que tu prétendrais de le déguiser;
l'affaire est découverte, et l'on vient de
m'apprendre tout. Comment abuser ainsi de ma
bonté, et s'introduire exprès chez moi pour me
trahir, pour me jouer un tour de cette nature?

VALERE

Monsieur, puisqu'on vous a découvert
tout, je ne veux point chercher de détours, et
vous nier la chose...

(V, 3, 457)

(120) La relación de los personajes que aparecen en las
didascalías de presentación de las dos comedias es
la siguiente:

GSM

LE ROI de Naples
FEDERIC, prince de Sicile
EDOUARD, infant de Sicile
LAURE, princesse de Naples
ISABELLE, princesse de Salerne
JULIE, confidente de Laure
FLORE, confidente d'Isabelle
OCTAVE, écuyer de Frédéric
ENRIQUE officiers du roi de Naples
SANCHE
ALFONSE, domestique d'Isabeïle
JODELET
PASCAL
SOLDATS

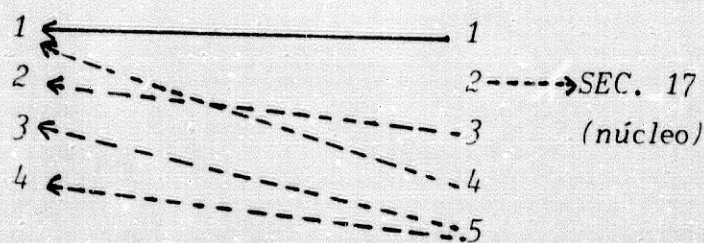
ASM

MARGARITA, infanta de Nápoles
ELENA, dama
SERAFINA, criada
ANTONA, villana
BENITO, villano
UN CAPITAN
FEDERICO, príncipe de Sicilia
EL INFANTE DE SICILIA
EL REY DE NAPOLES
ENRIQUE, criado de Elena
LEONELO, criado de Elena
ROBERTO, criado de Federico
MUSICOS
Labradores
Soldados
Criados

- (121) Cf. al respecto Scherer (1983, 65), para quien "Les différences de nationalité entre des héros appartenant à deux pays en guerre" constitue también un obstáculo externo. Este mismo tipo de obstáculo lo utilizará más tarde el mismo Corneille como base de la intriga de la tragicomedia Timocrate.
- (122) La comedia Donde hay agravios no hay celos, y amo y criado, de Francisco de Rojas Zorrilla, se basa en un intercambio voluntario de identidades entre el amo y su criado. En ella, el supuesto criado se declara a la dama en lugar del amo fingido, en su presencia y a instancias de éste (II, 157).
- (123) Creemos conveniente, en esta ocasión, la representación gráfica de esta macrosecuencia y sus correspondencias francesas, para clarificar un tanto la confusión a que puede dar lugar la disgregación de su contenido:

GSM
MACROSEC. 18:
microsecuencias

ASM
MACROSEC. 22:
microsecuencias



(124) Cf. Pelous, 1980, 54, 125...

(125) Pelous (1980, 53) concreta así este aspecto del código amoroso précieux: "Cette démarche ascétique a une signification plus profonde: elle tend à anéantir en l'homme amoureux tout ce qui auparavant fondait sa dignité et sa personnalité. L'humiliation est le point de départ d'une régénération de l'âme par la passion. L'expérience de l'amour s'accompagne d'une étonnante métamorphose qui laisse l'amant tout différent de ce qu'il était".

(126) El hecho de que un hombre como Corneille haya escrito una obra de tono burlesco como GSM, y sobre todo una escena fársica como la citada, en el momento de mayor auge del burlesco, no es sorprendente por sí mismo; sí lo es, en cambio, si consideramos su buen gusto y delicadeza de espíritu, atestiguado por sus contemporáneos; más aún si recordamos que GSM se escribe en una época en que nuestro autor era asiduo de los salones précieux, y en que preparaba ya su Timocrate.

- (127) Jodelet no desconoce, en este caso, la regla. Sin embargo, su vanidad es tal que incluso se reafirma en su aparente aceptación de la misma:

*Je suis fort périlleux. On dit qu'un sanglier...
Mais ce n'est pas à moi de m'en glorifier,
L'histoire en parlera; puis telles vanteries
Parmi nous autres grands sont des forfanteries.*

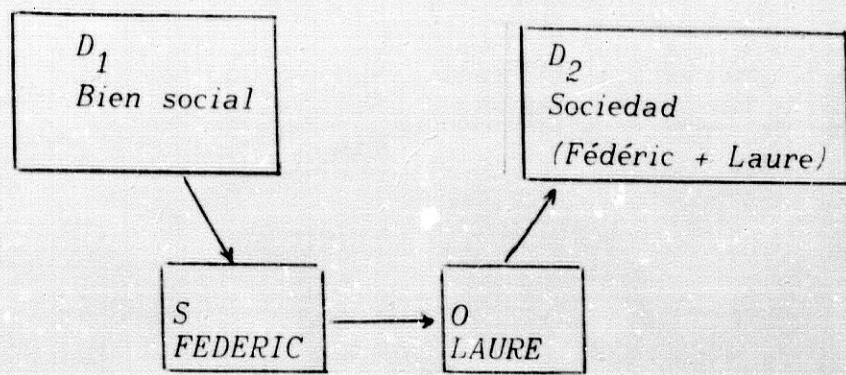
(III, 8, 176)

- (128) Según Emelina (1975, 19-20), el personaje del confidente procede de la tragedia, y estos orígenes condicionan su comportamiento. Socialmente se hallan en un nivel muy superior a las suyvantes, y sobre todo a las servantes; esa procedencia les confiere "dignité et réserve dans les propos et les attitudes".

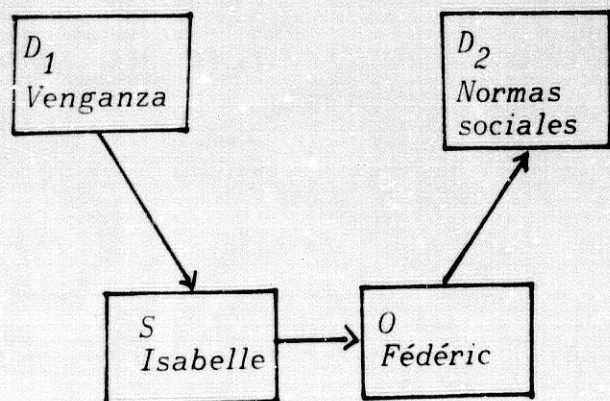
- (129) Como explica Scherer (1983, 43), "le confident a sans doute, dans une mesure qu'il nous est impossible d'apprécier, déchargé le monologue d'une partie de ses écrasantes fonctions".

- (130) Con este término, tomado de Aristóteles, se designa a aquellos personajes secundarios que se utilizan tan sólo para realizar la exposición.

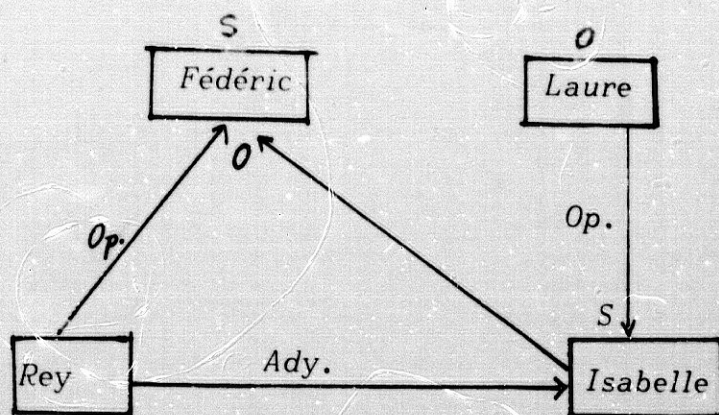
- (131) Aunque es evidente que esta primera intriga es exclusivamente amorosa, cabe la posibilidad de establecer un esquema alternativo. Haciendo abstracción de los actantes secundarios, éste podría ser el siguiente: $D_1 =$ Bien social quiere que el $S =$ Frédéric consiga el $O =$ Laure, en beneficio de $D_2 =$ la sociedad, más los dos componentes del eje $S - O$ en un segundo término:



(132) Esta esquema actancial, basado en el fingimiento, es visible en un primer acercamiento. Su desdoblamiento permite desvelar otro, subyacente al primero y, contrariamente, basado en la realidad: D_1 = Venganza quiere que S = Isabelle destruya o castigue al O = Fédéric, para satisfacer a D_2 = las normas sociales. Se puede observar cómo, en este caso, el lugar del objeto lo ocupa el verdadero Fédéric, con su auténtica identidad:



(133) El ensamblamiento de los dos ejes, teniendo en cuenta exclusivamente el aspecto amoroso, pone de manifiesto la indisolubilidad de ambas intrigas:



El S= Fédéric tiende hacia el O= Laure. Este objeto es, al mismo tiempo, oponente del S= Isabelle, que tiende hacia el O= Fédéric; como elemento exterior de unión entre los tres actantes principales, se encuentra el Rey, oponente del eje Fédéric - Laure, y adyuvante del eje Isabelle - Fédéric.

(134) Adam (1962, II, 307) y Reynier (1892, 202-203) hacen referencia a su apariencia física y a sus cualidades. El segundo, mucho más preciso en sus apreciaciones, dice del actor (al que llama Julien Lespy, y no Julien Bedeau como la gran mayoría de los críticos): "Il n'avait qu'à paraître en scène pour mettre tout le monde en gaité; sa face enfarinée, son air ahuri et son nasillement étaient, paraît-il, d'un comique irrésistible". La definición que Gouhier (1890, 139-146) da de la entidad del tipo teatral -formación y características- puede ser perfectamente aplicado a Jodelet.

(135) Como señala Guichemerre (1972, 339), "Dans la parodie, à la différence de l'antiphrase qui oppose au sens apparent des paroles la pensée réelle de celui qui parle, le comique naît du contraste entre

le style et le ton adoptés, généralement nobles -langage tragique, épique, galant ou précieux-, et les intentions de l'auteur, qui vise à ridiculiser cette manière de s'exprimer en l'outrant et en la déformant à plaisir. C'est vraiment dans la parodie que se manifeste le mieux cette dévaluation, cette contestation des valeurs, inhérentes à tout comique, et que lui ont souvent reprochées des esprits chagrins".

(136) La utilización del apóstrofe a personas invisibles en un monólogo no debe de extrañar, puesto que como explica pertinentemente Larthomas (1980, 374), "La figure la plus utilisée dans le monologue est, sans nul doute, l'apostrophe, qui, par nature, appartient au dialogue".

(137) Sobre la comicidad y el éxito de dicha réplica, cuenta Reynier (1892, 213, n.): "Cette répartie fut jugée extrêmement plaisante. Même au siècle suivant, elle était dans toutes les mémoires. L'anecdote suivante en fait foi: Un soir qu'on jouait Argélie, tragédie de l'abbé Abeille, comme une actrice venait de dire à une autre:

Ma soeur, vous souvient-il du feu roi, notre
père?

et que celle-ci cherchait trop longtemps sa réponse, un plaisant déclama pompeusement le vers de Jodelet:

Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient
guère! (Observations sur l'Art du Comé-
dien, par Daunetaire, 1775, p. 161)".

(138) Este es un claro ejemplo de equívoco verbal, recurso muy utilizado por los autores cómicos de la época. En palabras de Guichemerre (1972, 332), "Mainte scène nous offre ainsi des paroles ambiguës, qui ont un sens anodin pour celui auquel elles semblent s'adresser, et une toute autre signification pour le personnage -ou pour le spectateur- auquel elles sont en réalité destinées".

(139) Los ejemplos son numerosos, y todos interesantes. Citaremos, entre ellos, los siguientes:

Qu'ils me vont étriller,
Si le fer à la main je ne les fais driller!

(I, 8, 168)

M'amène-t-on ici pour me conter sornettes?

(II, 5, 171)

Que diable celui-ci me vient il jargonner?

(II, 5, 171)

Vous avez les visieres mal nettes.

(II, 5, 171)

El término visière, caído en desuso, había ya perdido el sentido original, y no se encontraba más que en la expresión "donner dans la visière" (Cf. Brunet, 1966, IV, 277).

Et pour mieux m'excroquer toute ma braverie...

(II, 5, 171)

Ma foi, je n'y voi goutte.

(II, 6, 172)

Hé quoi, plaisant falot...

(IV, 4, 180)

Vcus pourrez donc rengâiner l'insolence,
Et quand nous compterons ensemble ric à ric,
Connoître de quel bois se chauffe Frédéric.

(V, 8, 184)

Oui dà, c'est moi qui suis le fils du roi mon père.

(V, 8, 185)

(140) Esta acumulación cómica es un claro ejemplo de lo que R. Garapon (1957, 207) llama "Kyrielles d'injures", uno de los cuatro tipos de enumeración cómica que distingue dicho autor.

(141) En lo que respecta a la diferencia de los conceptos burlesco y cómico, se puede consultar Turk (1978, 47), Brereton (1977, 52), Bar (1960).

(142) No sólo el término constiper es, evidentemente, impropio, sino que en el verso siguiente deforma una expresión condenada por Bouhours y eliminada del lenguaje culto: mettre les fers au feu. Sobre la censura de palabras y expresiones populares, v. Brunot (1966, IV, 319).

(143) Son también numerosos los ejemplos del uso discordante de términos en el discurso:

Tâchons de rappeler (sic) notre reminiscence.

(III, 6, 172)

Visitez-moi du moins alternativement.

(III, 8, 176)

Et quand sa dent félonne...

(V, 8, 185)

Ah, maudit renégat de consanguinité!

(V, 10, 185)

Par parenthèse...

(III, 8, 176)

(144) El Dictionnaire de la langue Classique de Dubois-Lagane (1960, 346) recoge la expresión faire la guerre à l'oeil, y cita como fuente primera una carta de Retz, de 1669. Creemos conveniente apuntar la anterioridad de su uso en GSM con respecto a esa fecha.

(145) Entre los ejemplos de calembours y de juegos de palabras, entresacamos los siguientes:

Mon corps donc vous plairoit s'il devenoit carcasse?
Votre office est vacant, gouverneur, je vous casse.

(III, 8, 176)

Vous êtes un Infant mal nourri, mais n'importe.

(V, 8, 184)

(146) Los ejemplos son numerosísimos. Citamos los más chocantes:

Qu'on me désenharnache...

(II, 5, 171)

Quand un coeur est lion, j'ai l'âme léoparde;
Délionnez le vôtre, ou nargue de leurs traits.

(III, 3, 174)

Je me fis l'autre jour horoscooper.

(I, 5, 167)

Arrêtez, c'est trop Fédériqué.

(IV, 4, 180)

Et vous prétendriez le défraterniser?

(V, 8, 185)

Elle a dans sa personne
Des traits moins lions que cette autre lionne.

(III, 9, 177)

Si vous êtes le seul qui me défédérique.

(V, 8, 185)

(147) Al referirse a las palabras vulgares, Brunot (1966, 312) dice: "Cuando on disait un provincial, suivant Bouhours, on voulait désigner un homme qui n'avait pas l'air et les manières des gens qui habitaient la Cour, ou qui vivaient dans la capitale du Royaume. Sans doute, il y avait pire encore, car le campagnard, qu'il s'agît d'un homme ou d'un mot, était dans le ridicule à un degré au-dessus du provincial, suivant l'expression du même Bouhours".

(148) Dada la confusión que puede crear la conjunción parcial de los nombres de los personajes de las cuatro didascalías, transcribimos a continuación, en su integridad, tan sólo la lista de la obra francesa, y bajo cada uno de los personajes, su o sus equivalentes españoles:

D. LOPE de Guzman, amant de Jacinte

OO: conde DE BELFLOP

AM: D. ALVARO Tuzaní

PD: PRINCIPE DE URSINO

ENRIQUE, frère de D. Lope

OO: ARNESTO

AM: D. LOPE de Figueroa

ALONSE de Roxas, ami de D. Lope et d'Enrique

D. SANCHE, père de D. Alvar et de Jacinte

OO: D. LUIS, viejo

PD: D. LUIS, viejo

AM: D. JUAN de Málec, viejo

D. ALVAR, amant de Cassandre

OO: D. PEDRO, estudiante

PD: D. ALVARO, hermano de Porcia

D. RAMIRE, ami de D. Sanche

D. LOUIS, prévôt

UN ALCALDE MAYOR

CASSANDRE, soeur de D. Lope

OO: CASANDRA

PD: SERAFINA, hija de D. Pedro

JACINTE, fille de D. Sanche

OO: FENIX

AM: DÑA. CLARA Málec

PD: PORCIA, hija de D. Louis

BLANCHE, suivante de Jacinte

OO: BEATRIZ

FLORE, suivante de Cassandre

OO: JACINTA

(149) Esta forma de exposición discontinua responde a una doble motivación: por un lado, y como hemos podido comprobar en las anteriores comedias,

Corneille gusta de presentar a uno de los personajes fundamentales -habitualmente una dama- al principio del acto II. Es, en IE, el caso de Cassandre. Por otro lado, el retrasar hasta el último momento la sorpresiva aparición de D. Alvar es una manera de excitar el interés del público. Ambos casos los contempla Scherer (1983, 55) como razones que propician la exposición discontinua.

(150) Una tragicomedia que está muy cercana a la tragedia. Reynier (1892, 198) dice de IE que es una "comédie héroïque à laquelle il ne faudrait pas changer grand chose pour en faire une tragédie". Los personajes, pese a su condición social, no son propios de la tragedia; las complicadas peripecias de la trama, la doble intriga, los cambios de lugar, no siguen tampoco sus cánones clásicos; el tema no es histórico. Pero el derramamiento de sangre y la probable muerte de un personaje responde más al tono de la tragedia que al de la tragicomedia. De hecho, y como explica Bray (1983, 329), "Le plus souvent, au XVII^e siècle, on appelle tragi-comédie toute tragédie qui emprunte à la comédie son dénouement heureux (...) Les personnages y sont généralement en danger de mort, comme dans la tragédie, mais ils y échappent et la pièce finit sans effusion de sang".

(151) Cioranescu (1954, 184-185) niega la imitación de estas dos comedias en IE: "No es imposible conceder a otros historiadores de la literatura clásica que en Les Illustres Ennemis de Th. Corneille, la imitación de Rojas se mezcla con la de Calderón, puesto que ciertos detalles episódicos se pueden explicar

por imitación de Amar después de la muerte, o bien por El pintor de su deshonra; pero son detalles de poca significación, que igual pueden venir de otras diez comedias, o de ninguna" (184-185). No estamos de acuerdo con esta opinión de Cioranescu, que puede ser el resultado de un acercamiento superficial a la obra de Corneille; las semejanzas en las acciones y en el discurso mismo son tan grandes que, evidentemente, no pueden deberse a una coincidencia, ni por supuesto pueden ser consideradas episódicas o irrelevantes, dada su incidencia posterior en el núcleo.

(152) El diálogo con D. Alvar, que precede a su compromiso de respetar la palabra dada, guarda ciertos ecos con el que Rodrigue mantiene con el conde en Le Cid:

D. LOPE

*Brisons là, je vous prie.
Savez-vous qui je suis?*

D. ALVAR

*C'étoit pour le savoir
Que je vous demandois à vous parler ce soir.*

D. LOPE

Savez-vous contre qui je viens de vous défendre?

D. ALVAR

Non...

D. LOPE

Savez-vous quel sang vous avez sù répandre?

(III, 11, 201)

D. RODRIGUE

A moi, comte, deux mots.

COMTE

Parle.

RODRIGUE

Ote-moi d'un doute.

Connais-tu bien don Diègue?

COMTE

Oui.

D. RODRIGUE

Parlons bas; écoute.
Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?
COMTE

Peut-être.

D. RODRIGUE

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?

(II, 2, 39)

Del mismo modo que Rodrigue, D. Lope -salvando las distancias- deja traslucir, en sus reiterativas interrogaciones, su vehemencia contenida.

(153) Cf. al respecto Pelous (1980, 37-59), en que el autor presenta la concepción amorosa que rige el comportamiento de los héroes y de las heroínas précieux.

(154) Aubrun (1981, 241) describe detalladamente el concepto de "obligación" teatral. D. Alvar y D. Lope, con su constante intercambio de generosidades y de cortesías, se pliegan perfectamente a estos comportamientos establecidos.

(155) Cf. al respecto Pelous (1980, 51-52).

(156) Salvando las evidentes distancias existentes entre uno y otro héroe, la idea central es la misma, como se puede comprobar en la transcripción de la sexta estancia de Rodrigue, particularmente significativa:

Oui, mon esprit s'était déçu.
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse.
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
Je m'accuse déjà de trop de négligence:
Courons à la vengeance:
Et, tout honteux d'avoir tant balancé,

Ne soyons plus en peine,
Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.

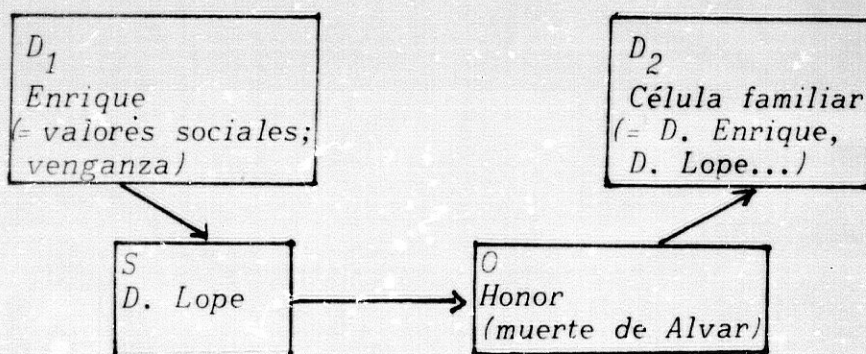
(I, 4)

- (157) Como indica Pelous (1980, 66) respecto a las confesiones amorosas de las damas, Cassandre sólo hace pública su pasión porque cree muerto a su galán.
- (158) Es ésta una fórmula que, con ligeras variantes, reaparece constantemente para indicar la aparición súbita del amor, tanto en las comedias -recordemos el episodio del retrato en GSM, por ejemplo- como en las tragicomedias. Guichemerre (1981, 102), al hablar de los enamorados, apunta la posibilidad del empleo frecuente de dicha fórmula, aunque no señala más que un ejemplo sacado del Cléomédon de Du Ryer: Il me vit, il m'aima; je le vis, je l'aimai.
- (159) Estamos en desacuerdo con la tajante afirmación de Martineche (1900, 361), para quien Cassandre "cesse d'être femme quand elles se refuse le droit de pleurer et de regretter". Pensamos, por el contrario, que la actitud de Cassandre da mayor relieve a su dilema interno, surgido en su intento de hacer prevalecer los valores tradicionalmente masculinos, los únicos reconocidos socialmente, sobre su alma de mujer.
- (160) Cf. al respecto Emelina, 1975, 51-60, donde como ya hemos indicado anteriormente, establece una diferencia fundamental entre suiante y servante.

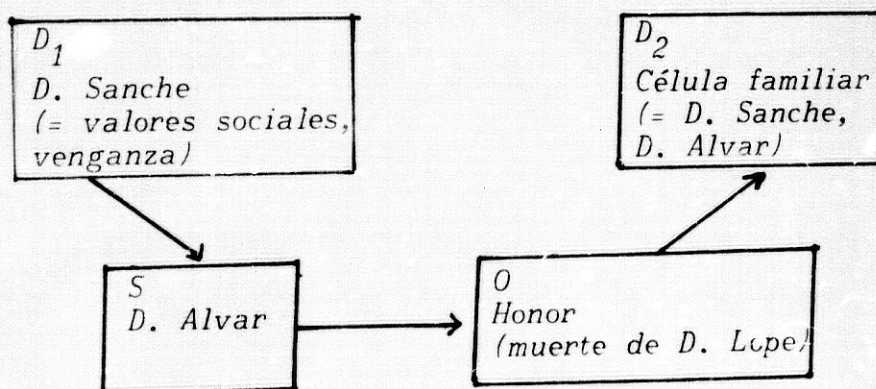
(161) Sin olvidar, en el caso de D. Lope, la función de confidente, asumida por Cassandre, que en las comedias corre también a cargo del criado, y ocasionalmente del amigo. Véase al respecto Emelina (1975, 20).

(162) Cabe la posibilidad de tomar como tema central de la obra no el amor, sino el honor, cuyo papel es, como hemos visto, fundamental. En ese caso podríamos establecer los siguientes esquemas, simplificados en sus actantes primarios:

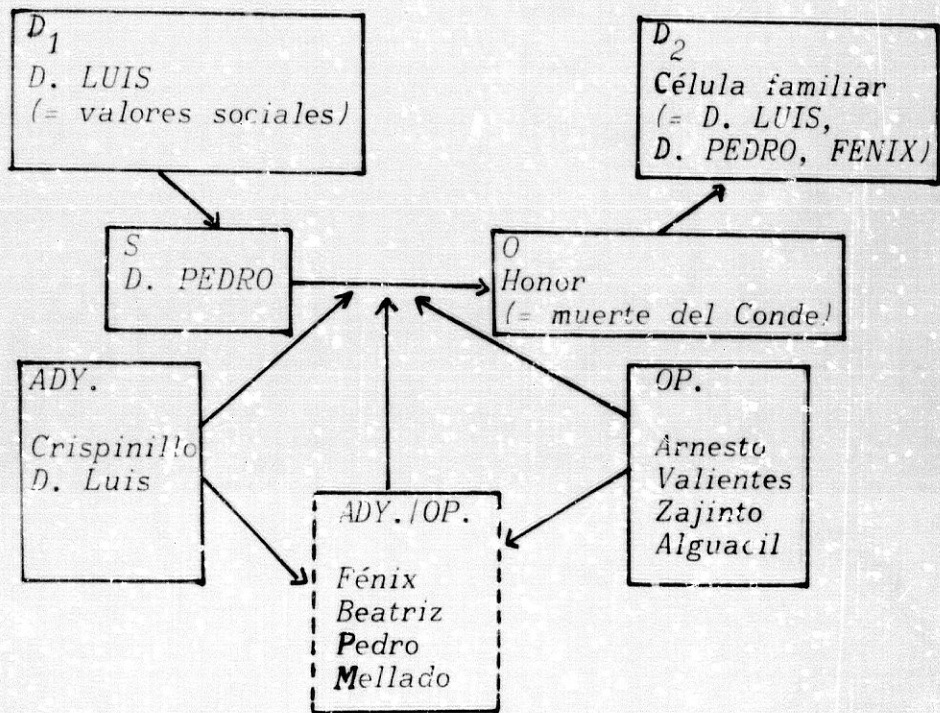
-Primera intriga



-Segunda intriga



(163) Pese a la necesidad de representar en primer plano el esquema actancial amoroso, en realidad secundario, debemos hacer hincapié en la primacía, en OO, de valores sociales como la honra. Su esquema actancial fundamental es, pues, el siguiente:



Los valores sociales, encarnados en D. Luis, hacen que D. Pedro busque la muerte del Conde como logro del concepto abstracto del Honor, en beneficio de la célula familiar como destinatario, es decir, D. Luis, D. Pedro y Fénix.

La inversión del eje sujeto - objeto es suficiente para lograr la representación de la intriga del Conde, paralela e idéntica a la primera: El destinatario -los valores sociales representados en la muerte de Arnesto-, quiere que el sujeto, el Conde, tienda hacia el objeto, el Honor, encarnado en la muerte de Pedro, en beneficio de la célula familiar: Arnesto, Casandra, el Conde.

(164) Esta es una de las características del monólogo, tal como hace notar Scherer (1983, 253): "Quand le héros est effectivement seul, son monologue, sauf à la fin d'un acte, se termine généralement par un ou plusieurs vers annonçant l'arrivée d'un nouveau personnage: le premier acteur prépare l'entrée du second, avec qui il dialoguera dans la scène suivante, en disant qu'il le voit venir".

(165) Para Larthomas (1980, 381), "... l'aparté est en principe un cri de l'âme, la pensée verbalisée, extériorisée et en même temps surprise par le spectateur".

(166) Laure, creyendo a Frédéric prisionero y en grave peligro, se propone arriesgarse y descubrir sus relaciones con el príncipe a su padre el rey. Pronuncia entonces, integrada en su diálogo con Frédéric, la siguiente sentencia, que recuerda el sentido de la que en IE da Jacinte: Quand on a tout à craindre, on ne doit craindre rien (GSM, III, 7, 176).

(167) Pese a la amplitud mucho mayor del pasaje español, que lleva este recurso al extremo, el paralelismo con el fragmento español es claro:

D. ALVARO
En fin, ¿sientes...

SERAFINA
No lo niego.

D. ALVARO
Ser ajena?

SERAFINA
¿Quién lo duda?

D. ALVARO
¿Luego...

SERAFINA
No hagas consecuencias.

D. ALVARO
Podré desde hoy...
SERAFINA
 No arguyas.
D. ALVARO
Fiado en tu llanto...
SERAFINA
 ¿En qué llanto?
D. ALVARO
Esperar...
SERAFINA
 Será locura.
D. ALVARO
Que algún día...
SERAFINA
 No es posible.
D. ALVARO
Se enmiende...
SERAFINA
 No ha de ser nunca.

(I, 22, 72)

D. ALVAR
Donc je puis...
CASSANDRE
N'en tirez aucune conséquence.
D. ALVAR
Espérer que peut-être...
CASSANDRE
 Injuste et vain espoir!
D. ALVAR
Mon amour...
CASSANDRE
 Ne pourra corrompre mon devoir?

(III, 6, 199)

(168) La lista de los nombres de los personajes, tal como aparecen en las didascalías de presentación de las comedias comparadas es como sigue:

GD

D. DIEGUE, pere de Léonor
D. FERNAND de Solis, amant de Léonor
D. JUAN de Torès, ami de D. Fernand
LEONOR, fille de D. Diègue

ISABELLE, amie de Léonor
BEATRIX, suivante d'Isabelle
JACINTE, suivante de Léonor
UN EXEMT
GUZMAN, valet de D. Fernand

HP

D. DIEGO
RODRIGO
LEONELO
D. FELIX
D. JUAN
DÑA. BEATRIZ
INES, criada
DÑA. CLARA
ISABEL
Música

(169) Según explica Scherer (1983, 57), el regreso de un viaje es un medio utilizado por los dramaturgos clásicos en sus tragedias para evitar la artificialidad de la exposición: "La solution consiste à justifier l'ignorance de ces auditeurs par un long voyage qu'ils auraient fait dans un pays étranger, d'où ils ne feraient que revenir, et au cours duquel ils n'auraient rien su des événements qui ont eu lieu dans le pays où se passe l'action".

(170) Cioranescu menciona ya este cambio al señalar la simplificación de la acción de HP en su paso a GD (1954, 182).

(171) En opinión de Cioranescu (1954, 182), Corneille se encariña demasiado con su personaje: no admite su fracaso y lo premia casándolo con una de las damas, echando así a perder la lección moral de Calderón. Pero la figura del embustero simpático no sólo es tolerada por Th. Corneille, sino, como explica Valbuena (1973, 128), por los autores

franceses en general, que no se ven en la necesidad de concluir ejemplarmente su obra. El mismo caso se halla ya, por ejemplo, en Le Menteur de P. Corneille.

- (172) La frase empleada por la dama: Je le vis, il me plut, il me vit, je lui plus (II, 3, 328), es una variante de la fórmula recogida por Guichemerre (1981, 102), y a la que hacemos referencia en la nota (158) de IE. El mismo Guichemerre (1972, 220) sitúa este tipo de reacción novelesca entre los rasgos convencionales del personaje.
- (173) En palabras de Scherer (1983, 31), "Il revient au père, selon les usages, au moins littéraires, du XVII^e siècle, de décider sans appel du mariage de ses enfants".
- (174) En L'Amour à la Mode, Lisette, la descarada criada de Dorotée, es cortejada abiertamente por el veleidoso Oronte (I, 591), y admite a todos aquellos galanes que le pueden ofrecer algo sin pedir mucho a cambio (IV, 7, 107), del mismo modo que hace Béatrix en GD. Asimismo, Béatrix (V, dern., 345) recuerda a Lisette (IV, 7, 107) en su gusto por el dispendio, y sobre todo en su coquetería: AM, II, 5, 95; GD, I, 4, 325.
- (175) Cf. al respecto el estudio de Aubrun (1981, 211) sobre el personaje del gracioso y sus características dramáticas convencionales.
- (176) El paralelismo entre las palabras que Clarin dirige a su amo D. Fadrique y las advertencias de Guzman a D. Fernand, es claro:

Pour attraper le monde on fait mines sur mines;
Et de ces rendez-vous souvent l'appas trompeur
Tend un piège à la bourse, et point du tout au coeur.
Je crains que!que emprunt, Monsieur, à ne point
rendre.

(EH, 1, 3, 13)

Monsieur, c'est une gueuse,
Qui gagne ses habits au métier de coureuse,
Et qui, poussant la leurre autant qu'elle pourra,
Se tirera marquise, et vous attrapera.

(GD, I, 1, 323)

(177) Las palabras de Guzman son nuevamente un eco de las del Clarin de EH, del que parece ser una reproducción. Así, Clarin incitaba a Célie a descubrir su rostro empleando la fórmula ... / Un visage de singe, ou de chat-huant (I, 1, 12), muy similar a las palabras que Guzman dirige a Jacinte: Et ten minois... / S'il n'est quelque peu singe, est peut-être hibou (I, 2, 323).

(178) Su carácter viene, sin duda, impuesto en este caso por el nombre; éste, que aparece en Calderón en reiteradas ocasiones, como indica Valbuena (1973, 914), responde invariablemente a un mismo tipo de personaje.

(179) Desde GSM, en 1657, y hasta Le Baron d'Albikrac en 1668, Corneille no produce más que tragicomedias y tragedias: IÉ en 1658, Timocrate en 1657; Bérénice, 1659; La mort de l'Empereur Commode, 1659; Darius, 1659; Stilicon, 1660; Camma, 1661; Maximilian, 1662; Pyrrhus, 1665; Persée et Demetrius, 1665; Antiochus, 1666; Laodice, 1668. GD, la única comedia de este período, se intercala entre Stilicon y Camma.

- (180) Larthomas (1980, 274-275), en su análisis de los elementos de ruptura del diálogo, califica este tipo de apartes que el interlocutor oye, pero no comprende, de "faux aparté". Olvida así lo que Scherer (1983, 261) considera una cualidad fundamental de los mismos: la voluntad clara del personaje que lo pronuncia de no ser oído por sus interlocutores.
- (181) La ocasional utilización de términos que en su sentido directo son censurables, le entronca también con esa vena burlesca: Avec la Béatrix pour avoir babillé, / Jusques aux intestins je me trouve grillé (IV, 2, 337). El término intestin es admisible sólo en el sentido figurado de "interior". Su unión con grillé evoca con exageración el sentido real del término, y rubrica su inconveniencia burlesca.
- (182) Alude así al castigo que pueden sufrir si D. Fernand comete el delito de bigamia: el amo, por su condición social, sería decapitado y quedaría, pues, raccourci. A Guzman, en cambio, lo colgarían, es decir, sería allongé.
- (183) El verbo bailler, muy utilizado en el siglo XVI, se consideraba ya en desuso y anticuado a principios del siglo XVII, y sólo utilizable en un lenguaje familiar o burlesco. Cf. al respecto Dubois-Lagane, 1960, 45, y Brunot, 1966, IV, 244.
- (184) La opinión del P. Bouhours (1962, 35) al respecto es reveladora: "Ces métaphores continuées de la sorte, ou ces allégories, dont les espagnols et les Italiens font leurs délices, sont des figures extravagantes parmi nous". Este tipo de escritura,

repleto de metáforas y de hipérboles, es para él un vicio de la lengua española que "fait pour l'ordinaire les objets plus grands qu'ils ne sont, et va plus loin que la nature: car elle ne garde nulle mesure en ses métaphores; elle aime passionnément l'hiperbole, et la porte jusqu'à l'excès" (33). No se debe olvidar que Bouhours fue uno de los críticos más activos e importantes a la hora de establecer las bases estéticas del clasicismo y del lenguaje que le correspondía.

BIBLIOGRAFIA

1.- TEXTOS BASICOS

CALDERON DE LA BARCA, P.: Obras Completas. Comedias, t. II. Madrid, Aguilar, 1973 (para El alcaide de sí mismo, El astrólogo fingido, Casa con dos puertas, mala es de guardar, La dama duende, Los empeños de un acaso, Hombre pobre todo es trazas).

Obras de D. Pedro Calderón de la Barca, Biblioteca de Autores Españoles, t. 14, Madrid, Atlas, 1949 (para El pintor de su deshonra).

Obras de D. Pedro Calderón de la Barca, Biblioteca de Autores Españoles, t. 12, Madrid, Atlas, 1945 (para Amar después de la muerte).

CORNEILLE, Th.: Oeuvres de Thomas Corneille, tomes 1 à 9, Reimpresión de la edición de París de 1758, Ginebra, Slatkine Reprints 1970.

ROJAS ZORRILLA, F. de: Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla, Biblioteca de Autores Españoles,

t. 54, Madrid, Atlas, 1952 (para Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca).

2.- OTROS TEXTOS ANALIZADOS

CORNEILLE, P.: Oeuvres Complètes, Paris, Seuil 1963.

FOURNEL, V.: Les contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680. Reimpresión de la edición de París de 1863-1865, 3 vols., Ginebra, Slatkine Reprints 1967.

FOURNIER, E.: Le théâtre français au XVI^e et XVII^e siècle ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière. Reimpresión de la edición de París de 1871, 2 vols., Ginebra, Slatkine Reprints 1970.

MELESE, P.: Le théâtre en France au XVII^e siècle (Choix de documents et textes). Paris, La Documentation Française, 1957.

MOLIERE: Oeuvres Complètes, Paris, Seuil 1962.

PETITOT: Répertoire du théâtre française ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, 25 vols. Paris, Foucault, 1817-1818.

ROJAS ZORRILLA, F. de: Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla, Biblioteca de Autores Españoles, t. 54, Madrid, Atlas 1952 (para Donde hay agravios no hay celos, y amo y criado).

RUIZ DE ALARCON, J.: Obras Completas. Biblioteca Americana, Serie de Literatura Colonial, I, teatro. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957 (para El desdichado en fingir).

SCARRON, P.: Le gardien de soy-mesme, Paris, A. de Sommaville, 1655.

Oeuvres, Reimpresión de la edición de París de 1786, 7 vols., Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.

SCUDERY, Mlle. de: Ibrahim ou l'Illustre Bassa, 4 vols., Paris, A. de Sommaville, 1641.

VELEZ DE GUEVARA, L.: El diablo cojuelo, Madrid, Col. Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1960.

3.- ESTUDIOS CRITICOS

A.- Obras sobre los autores analizados y otros autores de referencia

ALONSO, D.: Seis calas en la expresión literaria española, cap. IV: "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", Madrid, Gredos 1951.

ARON, Th.: "Racine, Thomas Corneille, Pradon. Remarques sur le vocabulaire de la tragédie classique", Cahiers de Lexicologie, vol. XI - 2, Paris, Didier - Larousse, 1967, pp. 57-71.

BOURRIENNE, Abbé V. de: "Thomas Corneille, sa famille, ses premières années (documents inédits)", Revue Catholique Normandie, I (1891-1892), pp. 51-65, 141-164 y 203-212.

BRASILLACH, R.: Corneille, Paris, Fayard 1938.

BRAY, R.: Molière, homme de théâtre, Paris, Mercure de France, 1954.

CARLEZ, J.: "Pierre et Thomas Corneille, librettistes". Mémoires de l'Académie de Caen, 1881, pp. 137-174.

CIORANESCU, A.: "Calderón y el teatro clásico francés," Estudios de Literatura Española y Comparada. Tenerife, Universidad de La Laguna, 1954, pp. 139-195.

COKE, J.W.: D'Ouville, His life and his theater, Dissertation Abstracts, Univ. of Indiana, 1958.

COLLINET, J.-P.: Lectures de Molière, Paris, A. Colin, 1974.

COLLINS, D.A.: Thomas Corneille, protean dramatist, La Haya, Mouton, 1966.

COSNIER, C.: Introduction à l'édition critique de L'Amour à la mode, Paris, Nizet, 1973.

COTARELO Y MORI, E.: Don Francisco de Rojas Zorrilla; Noticias biográficas y bibliográficas. Madrid, Archivos, 1911.

COUTON, G.: Corneille. Connaissance des Lettres, Paris, Hatier 1969.

- COX, P.: The comedies of Thomas Corneille (1649-1677),
Thèse Exeter, 1961.
- DESCOTES, M.: Les grands rôles du théâtre de Corneille,
Paris, PUF 1962.
- Les grands rôles du théâtre de Molière, Paris, PUF
1960.
- DOUBROVSKY, S.: Corneille et la dialectique du héros,
Paris, Gallimard 1963.
- FAGUET, E.: "Thomas Corneille", Propos de théâtre, vol. II,
Paris, Mercier, 1905, pp. 187-194.
- FOURNEL, V.: Les contemporains de Molière. Reimpresión
de la edición de Paris, 3 vols., Ginebra, Slatkine
Reprints, 1967.
- GARAPON, R.: Le premier Corneille, de "Mélite" à "L'illusion
comique", Paris, SEDES 1982.
- GAUTIER: "Thomas Corneille et le camembert", Bulletin
de la Société Normandie, 1940, pp. 644-646.
- GAZIER, A.: "La comédie en France après Molière. Thomas
Corneille", Revue Cours Conférences, XVIII, 1, 1909-
1910, pp. 555-563.
- GEOFFROY: "Thomas Corneille". Cours de littérature dra-
matique, vol. I, Paris, 1825, pp. 261-289.
- GIRAUD, I.: Introduction et présentation de Timocrate,
Ginebra, Droz 1970.

GOSSIP, C.-J.: "Vers une chronologie des pièces de Thomas Corneille", Revue d'Histoire Littéraire de la France, 4 y 6, 1974.

GUICHARNAUD, J.: Molière, une aventure théâtrale, Paris, Gallimard 1963.

GUTWIRTH, M.: Molière ou l'invention du comique. Paris, Minard 1966.

HERLAND, L.: Corneille. Ecrivains de toujours, Paris, Seuil 1954.

HESSE, E.W.: Calderón de la Barca, New York, Twayne Publishers 1967.

HORVILLE, R.: Molière et la comédie en France au XVII^e siècle. Paris, Nathan 1983.

HUSZAR, G.: Etudes critiques de littérature comparée, I. Pierre Corneille et le théâtre espagnol, Paris, Champion 1903.

Etudes critiques de littérature comparée, II. Molière et l'Espagne, Paris, Champion, 1907.

LAHARPE, J.F. de: "Thomas Corneille", Lycée, vol. VI, Paris, Sens et Brouilhet fils, 1829, pp. 150-163.

LAMBREAUX, R.: Molière, Paris, Seghers 1973.

LAPORTE: "Théâtre de Thomas Corneille", L'Observateur littéraire, 2, 1759, pp. 3-16.

LARROUMET, G.: "Thomas Corneille", Revue Cours Conférences, 1, 1899-1900, pp. 536-546.

LEMAITRE, J.: "Thomas Corneille, Gresset, Séb. Mercier", Propos de Théâtre, vol. II, Paris, 1905, pp. 187-194.

LOPEZ FANEGO, O.: "La influencia española en Corneille". Cuadernos hispanoamericanos, 419, Madrid, 1985, pp. 55-102.

MACCURDY, R.R.: The Theater of Paul Scarron and the Spanish Comedia, Universidad de Luisiana, 1941

MAGNE, E.: Le plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662), Paris, Mercure de France, 1909.

MANTERO, R.: Corneille critique, Paris, Buchet / Chastel, 1964.

MARIE, A.: "Corneille, le cadet injustement oublié". Les Cahiers P. Corneille, 2, 1964, pp. 13-21.

"Le geôlier de soi-même ou Jodelet prince de Thomas Corneille", Revue Société Haute Normandie, 7, 1957, pp. 17-24.

MARTINENCHE, E.: Molière et le théâtre espagnol, Paris Hachette 1906.

MICHAELIS, G.: Die sogenannten "comédies espagnoles" des Thomas Corneille, Berlin, Erlangen 1915.

- MORNET, D.: Molière, Paris, Boivin 1943.
- MORON ARROYO, C.: Calderón. Pensamiento y teatro. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- MULERTT, W.: "Die sogenannten comédies espagnoles des Thomas Corneille, ihr Verhältniss zu **den** spanischen Vorlagen und ihre eventuellen weiteren Schicksale in den Schriften anderer Nationen". Literaturblätter für german und roman. Philol., 41, 1920.
- NADAL, O.: Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, Paris, A. Colin, 1966.
- ODDON, M.: "Les tragédies de Thomas Corneille: structures de l'univers des personnages", Revue d'histoire du théâtre, 3, 1985, pp. 199-213.
- OPPENHEIMER, M.: "Supplementary Data on the French and English Adaptations of Calderon's *El Astrólogo Fingido*", Revue de Littérature Comparée, 22, 1948.
- PASSY, L.: "Thomas Corneille et Jacqueline Pascal aux Palinods de Rouen", Recueil Société Eure, III, 1905, pp. 13-23.
- PRIVITERA, J.F.: "The sources of Thomas Corneille's *Comtesse d'Orgueil*", Modern Language Notes, 56, 1941, pp. 211-214.
- REYNIER, G.: Thomas Corneille. La vie et son théâtre. Paris, Hachette, 1892.
- SAINZ DE ROBLES, F.C.: "Rojas Zorrilla, Moreto, Cubillo

- y otros dramaturgos del ciclo de Calderón", Historia general de las Literaturas Hispánicas, Barcelona, Vergara, 1953.
- SAUTEBIN, G.: Thomas Corneille grammairien (thèse), Berna, 1897.
- SAUVAGE, G.-E.: "Notice sur Thomas Corneille. Extrait analytique d'un inventaire dressé après sa mort". Mémoires Société Eure, 1852-1853, pp. 394-401.
- SCHAEFER, A.: "Thomas Corneille's working of Moliere's Dom Juan", Modern Philology, XIX, Chicago, 1921-1922, pp. 163-175.
- SCHERER, J.: Le Mariage de Figaro, édité avec analyse dramaturgique, Paris, SEDES 1966.
- SPYCKET, S.: "Thomas Corneille et la Musique", XVII^e siècle, Bulletin de la Société des Etudes du XVII^e siècle, Paris, 1954, pp. 442-455.
- STEGMANN, A.: L'Héroïsme cornélien, Paris, A. Colin, 1968.
- STEINER, A.: "Calderon's Astrólogo fingido in France", Modern Philology, XXIV, Chicago, 1926-1927, pp. 27-30.
- VALBUENA PRAT, A.: Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y su obra. Barcelona, Juventud, 1941.

B.- **Obras de historia y de crítica literaria
sobre el siglo XVII**

ADAM, A.: Histoire de la littérature française au XVII^e
siècle. T. II, Paris, Ed. Mondiales, 1962.

L'Age Classique (1624-1660), t. 6, Paris, Arthaud,
1968.

"Baroque et préciosité", Revue des Sciences Humaines,
XXVII, 1962, Paris, pp. 15-30.

ATTINGER, G.: L'esprit de la commedia dell'arte dans
le théâtre français, Neuchâtel, La Baconnière, 1950.

AUBIGNAC, Abbé d': La pratique du théâtre, Paris, Somma-
ville, 1657.

AUBRUN, Ch.: La comedia española (1600-1680), Madrid,
Taurus, 1981.

"Nouveau public, nouvelle comédie à Madrid au XVII^e
siècle", Dramaturgie et Société, Paris, CNRS, 1968,
pp. 18-39.

BAR, F.: Le Genre burlesque en France au XVII^e
siècle et au XVIII^e, Paris, Champion, 1931.

BARINE, A.: "Des influences étrangères en littérature",
Journal des débats, 8 - I, 1895, pp. 8-17.

BENICHOU, P.: Morales du grand siècle, Paris, Gallimard
1983.

BERNARDIN, N.B.: Hommes et moeurs du XVII^e siècle, Paris, Lecène-Oudin 1900.

BOUHOURS, D.: Les entretiens d'Ariste et d'Eugène, Reimpression de la edición de Paris de 1671, Paris, A. Colin 1962.

BRAY, R.: La formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet, 1983.

BRUNETIERE, F.: Les époques du théâtre français (1635-1820) Coulommiers-Brodard, 1906.

"L'influence de l'Espagne dans la littérature française", Revue des deux mondes", 2, 1891, pp. 215-226.

BRUNOT, F.: Histoire de la Langue Française, t. III y IV, Paris, A. Colin, 1966.

CALDICOTT, C.E.J.: "Baroque ou Burlesque? Aspects of French comic theatre in the early seventeenth century", Modern Language Review, Cambridge, LXXIX, 1984, pp. 797-809.

CASTRO, A.: "Observaciones acerca del concepto del honor", Revista de Filología Española, 1916, pp. 1-50 y 357-386.

CHASLES, P.: Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie, Paris, Amyot, 1847.

CHAUNU, P.: La civilisation de l'Europe classique, Paris, Arthaud, 1984.

CELLER, L.: Les valets au théâtre. Etudes dramatiques.
Reimpresión de la edición de Paris de 1880, Ginebra,
Slatkine Reprints, 1970.

CIORANESCU, A.: Le masque et le visage. Du baroque
espagnol au classicisme français, Ginebra, Droz 1983.

Bibliographie de la littérature française au XVII^e
siècle, Paris, CNRS, 1966.

COSNIER, C.: "Jodelet, un acteur du XVII^e siècle devenu
un type", Revue d'histoire littéraire de la France,
62 (1962), pp. 329-352.

CURZON, M. de: Le théâtre espagnol et sa visite à Paris,
Versailles, 1899.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S.W.: Le théâtre du Marais, 2 vols.,
Paris, Nizet, 1954-1958.

Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, Paris, Nizet,
1968-1970.

DEMOGEOT, S.: "L'Espagne en France", Histoire des littéra-
tures étrangères considérées dans les rapports avec
le développement de la littérature française, Paris,
Hachette 1884.

DESCOTES, M.: Le public de théâtre et son histoire, Paris,
PUF 1964.

DESPOIS, E.: Le théâtre français sous Louis XIV, Paris,
Hachette 1874.

DIEZ-BORQUE, J.M.: Sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1976.

DOUMIC, R.: "Le drame espagnol et notre théâtre classique", Revue des deux mondes, 71, 1901 - I, pp. 920-931.

DOUTREPONT, G.: Les acteurs masqués et enfarinés du XVII^e au XVIII^e siècle en France, Bruselas, 1928.

DUBOIS, Cl.-G.: Le Baroque. Profondeurs de l'apparence, Paris, Larousse 1973.

DYCK, J. van: La comédie, écho de la vie littéraire au XVII^e siècle (1630-1685), Thèse, Univ. de Paris - IV, 1975.

EMELINA, J.: Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700, Grenoble, P.U.G. 1975.

ESCARPIT, R.: "L'humour français au XVII^e siècle", Papers on French Seventeenth Century Literature, vol. 13, Tübingen, 1980.

FORESTIER, G.: Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle, Ginebra. Droz, 1981.

FOULCHE-DELBOSC, R.: Bibliographie hispano-française (1477-1700), 4 vols., Nueva York, 1912-1914.

FOURNEL, V.: Le théâtre au XVII^e siècle: la Comédie. Reimpresión de la edición de París de 1892, Ginebra, Slatkine Reprints 1968.

FOURNIER, E.: "L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle", Revue Hispanique, New York, XXV, 1911, pp. 19-46.

GARAPON, R.: La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français: du Moyen-Age à la fin du XVII^e siècle, Paris, A. Colin, 1957.

"Du baroque au classicisme. Le théâtre comique". Dix-septième siècle, 20, 1953, pp. 259-265.

GINESTIER, P.: Valeurs actuelles du théâtre classique, Paris, Bordas études, 38, Littérature, 1975.

GIRARD, A.: "L'Espagne et les lettres françaises", Mercur de France, 15-XI-1937.

GOSSIP, Ch.: "L'Amour illicite dans le théâtre français au XVII^e siècle", Les visages de l'Amour au XVII^e siècle, Colloque du Centre Méridional de rencontres, 17, Univ. de Toulouse-le-Mirail, série A, XXIV, 1984, pp. 163-173.

GUICHEMERRE, R.: La comédie avant Molière (1640-1660), Paris, Colin, 1972.

La comédie classique en France (De Jodelet à Beaumarchais), Paris, PUF 1978.

La tragi-comédie, Paris, PUF, 1981.

HATZFELD, H.: Estudios sobre el barroco, Madrid, Gredos, 1973.

"El predominio del espíritu español en la literatura

européa del siglo XVII", Revista de Filología Hispánica, III, 1941, pp. 9-23.

HAZARD, P.: "Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne", Revue de Littérature Comparée, 16, 1936, pp. 5-23.

HERZ-FISCHLER, E.: "Le jeu de l'amour et du hasard", Une étude sur les mots d'amour à la rime dans le théâtre du XVII^e siècle", Language and Style, XVI, Southern Illinois University, 1983, pp. 334-342.

HESSE, E.W.: Análisis e interpretación de la comedia, Madrid, Castalia, 1968.

La comedia y sus intérpretes, Madrid, Castalia, 1972.

New Perspectives on Comedie criticism, Studia Humanitatis, Potomac (M.D.), J. Porrúa Turanzas, 1980.

HORN-MONVAL, M.: Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours, t. IV, Théâtre espagnol, Paris, CNRS, 1961.

JACQUOT, J.: Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècle, 2 vols., Paris, CNRS, 1968.

KIBEDI VARGA, A.: "Le monde renversé selon la poétique classique", Colloque international de Tours: L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires, Paris, Vrin, 1979.

LANCASTER, H.C.: A history of French dramatic literature in the seventeenth century, 9 vols., Baltimore, John Hopkins Press, 1922-1942.

LANSON, G.: "Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660)", Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1896, pp. 45-70 y 321-330; 1897, pp. 61-73 y 180-194; 1901, pp. 395-407.

LATHUILLERE, R.: La Préciosité, t. I, Ginebra, Droz, 1969.

LEBEGUE, R.: Etudes sur le théâtre français, 2 vols., Paris, Nizet, 1977.

Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite, Paris, Hatier, 1972.

"Notes sur le personnage de la servante", Revue d'Histoire littéraire de la France, LXXXIII, 1983, pp. 3-14.

LERAT, P.: Le ridicule et son expression dans les comédies françaises de Scarron à Molière, Lille 1980 (Thèse Univ. de Paris - IV, 1978).

LINTILHAC, E.: Histoire générale du théâtre en France, t. III: La Comédie. Dix-septième siècle. Reimpresión de la edición de París de 1904-1910, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973.

LOPEZ BARRERA, J.: "La influencia española en Francia en el siglo XVII", El Instituto, 1, 1928.

- MAGENDIE, M.: La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660. Reimpresión de la edición de París de 1925, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.
- MAGNE, E.: La vie quotidienne au temps de Louis XIII, Paris, Hachette, 1942.
- MANDROU, R.: La France au XVII^e et XVIII^e siècles, Paris, PUF, 1967.
- MARAVALL, J.A.: Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTINENCHE, E.: La comedia espagnole en France. De Hardy à Racine, Paris, Hachette, 1900.
- MELESE, P.: Le théâtre en France au XVII^e siècle, Paris, La Documentation Française, 1957.
- METHIVIER, H.: Le siècle de Louis XIV, Paris, PUF, 1966.
- MONGREDIEN, G.: Les précieux et les précieuses, Paris, Mercure de France, 1963.
- Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle, Paris, CNRS, 1971.
- La vie littéraire au XVII^e siècle, Paris, Tallandier, 1947.
- MOREL-FATIO, A.: "Comment la France a connu l'Espagne depuis le Moyen-Age", Etudes sur L'Espagne, vol. I,

Paris, 1888-1904, pp. 1-114.

La comedia espagnole au XVII^e siècle, Paris, Champion, 1923.

MORNET, D.: Histoire de la littérature française classique (1660-1700), Paris, A. Colin, 1950.

MOUSNIER, R.: Paris au XVII^e siècle, Paris, CDU, 1961.

Les XVI^e et XVII^e siècles, Paris, PUF, 1961.

OROZCO DIAZ, E.: El teatro y la teatralidad del barroco, Barcelona, Planeta, 1969.

Manierismo y barroco, Madrid, Cátedra, 1975.

PELOUS, J.-M.: Amour précieux, amour galant (1654-1675), Paris, Klincksiek, 1980.

PETIT DE JULLEVILLE, L.: Le théâtre en France, Paris, A. Colin, 1918.

PEYRE: Qu'est-ce que le classicisme?, Paris, Nizet, 1983.

PUIBUSQUE, A. de: Histoire comparée des littératures espagnole et française, t. II, Paris, 1843.

RIGAL, E.: De Jodelle à Molière. Tragédie, comédie, tragicomédie, Reimpresión de la edición de París de 1911, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969.

ROUSSET, J.: La littérature de l'âge baroque en France, Paris, Corti, 1954.

SCHERER, J.: La Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1983.

"Pour une sociologie des obstacles au mariage dans le théâtre français du XVII^e siècle", Dramaturgie et Société, Paris, CNRS, 1968.

SCHERER, C.: Comédie et société sous Louis XIII, Paris, Nizet, 1983.

SCHWARTZ, I.A.: The Commedia dell'arte and its influence on French Comedy in the Seventeenth Century, New York, 1933.

TABART, Cl.-A.: "Le baroque au théâtre", L'Etude des Lettres, Revue Pédagogique du Second Cycle, 6, Paris, 1983, pp. 31-39.

TAPIE, V.L.: Baroque et Classicisme, Livre de poche, Coll. Pluriel, Paris, 1980.

TOURNAND, J.-Cl.: Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle, Paris, Bordas, 1970.

TRUCHET, La comédie classique en France, Col. SUP, Littératures Modernes, 7, Paris, PUF, 1975.

VALBUENA PRAT, A.: El teatro español en su siglo de oro, Barcelona, Planeta, 1969.

Historia de la literatura española, vol. II, Siglo de Oro, Barcelona, G. Gili, 1968.

Historia del teatro español, Barcelona, Noguer, 1956.

(Citados también su prólogo y notas a las Obras Completas de Calderón, t. II, Comedias, Madrid, Aguilar, 1973.)

VALLE ABAD: Influencia española sobre la literatura francesa. Ensayo crítico sobre Juan Rotrou, Avila, S. Martín, 1946.

VIAL, F. et D.: Idées et doctrines littéraires du XVII^e siècle, Paris, 1939.

YLLERA, A.: "La definición del barroco literario y su posibilidad de aplicación a la literatura francesa del siglo XVII", Actas del Congreso Internacional de Calderón, Madrid, 1983, pp. 1757-1779.

C.- Estudios de teoría y análisis literario.
Diccionarios, manuales, etc.

ASLAN, O.: L'art du théâtre, Paris, Seghers, 1963.

BALLY, Ch.: Linguistique générale et linguistique française, Berna, A. Francke, 1950.

BAR, F.: "Style burlesque et langue populaire", Cahiers de l'Association Internationales des Etudes Françaises, 9, 1957, pp. 221-237.

BARACH, F.: The grotesque, Mouton, Paris, La Haya, 1971.

BERGSON, H.: Le Rire. Essai sur la signification du comique, Paris, PUF, 1947.

BERTHIER, J.-P.: L'expression dramatique, Paris, INRDP, Revue Recherches, 1977.

BLOCH, O., WARTBURG, W. von: Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, PUF, 1975.

BREMOND, Cl.: Logique du récit, Paris, Seuil, 1973.

"Le message narratif", Communications, 4, 1964, pp. 4-32.

"La logique des possibles narratifs", Communications, 8, Seuil, 1981, pp. 66-82.

BRUNEL, PICHOS, ROUSSEAU: Qu'est-ce que la littérature comparée?, Paris, Colin, 1983.

CHARVET, GOMPERTZ, MARTIN, MORTIER, POUILLON: Pour pratiquer les textes de théâtre, Paris, Duculot, 1985.

DUBOIS, J., LAGANE, R.: Dictionnaire de la langue française classique, Paris, Belin, 1960.

DUCROT, O.: Dire et ne pas dire, Paris, Hermann, 1972.

DUMONCEAUX, P.: Langue et sensibilité au XVII^e siècle, Ginebra, Droz, 1975.

DUVIGNAUD, J.: L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien, Paris, Gallimard, 1965.

ELAM, K.: The semiotics of theatre and Drama, London, Methuen, 1980.

- FREI, M.: La grammaire des fautes, Slatkine, Ginebra-Paris, 1982.
- GAIFFE, F.: Le rire et la scène française, Paris, Boivin, 1931.
- GINESTIER, P.: Vers une science de la littérature. Esthétique des situations dramatiques, Paris, PUF, 1961.
- GIRARD, OUELLET, RIGAUT: L'Univers du théâtre, Paris, PUF, 1978.
- GOUHIER, H.: Le théâtre et l'existence, Paris, Vrin, 1980.
- GREIMAS, A.J.: La sémantique structurale. Coll. "Langue et Langage", Paris, Larousse, 1966.
- Du sens, Paris, Seuil, 1970.
- Du sens II, Paris, Seuil, 1983.
- Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1973.
- HAASSE, A.: Syntaxe française du XVII^e siècle, Paris, Delagrave, 1975.
- HAMON, Ph.: "Pour un statut sémiologique du personnage", Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.
- HELBO, A.: Sémiologie de la représentation, Paris, Ed. Complexe, 1975.
- Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre, Lille, Presses Univ. de Lille, 1983.

JANSEN, S.: "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique",
Langages 12, Didier-Larousse, 1968, pp. 71-93.

"Qu'est-ce qu'une situation dramatique?" Orbis
litterarum, XXVIII, 1975, pp. 235-292.

JEAN, G.: Le théâtre, Paris, Seuil, 1977.

LALO, Ch.: Esthétique du rire, Paris, Flammarion, 1949.

LARTHOMAS, P.: Le langage dramatique, Paris, Colin, 1972.

LEVI-STRAUSS: Anthropologie Structurale, II, I, Paris,
Plon, 1972.

MONOD, R.: Les Textes de Théâtre, Lyon, CEDIC, 1977.

MAURON, Ch.: Psychocritique du genre comique, Paris,
Corti, 1964.

MARCUS, S.: "Stratégie des personnages dramatiques",
Sémiologie de la représentation, Bruselas, Ed.
Complexe, 1975, pp. 73-95.

NICOLE, P.: Traité de la comédie, Paris, Couton, 1961.

PAVIS, F.: Dictionnaire du théâtre, Paris, Ed. Sociales,
1981. "Pour une esthétique de la réception théâtrale",
La relation théâtrale, Presses Universitaires de Lille,
1980, pp. 27-53.

POLTI, G.: L'art d'inventer les personnages, Paris, Ed.
d'Aujourd'hui, 1980.

- PROPP, V.: Morfología del cuento, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.
- RASTIER, F.: Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1973.
- SAREIL, J.: L'écriture comique, Paris, PUF écriture, 1984.
- SAULNIER, Cl.: Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire. Paris, 1940.
- SOURIAU, E.: Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950.
- TODOROV, T.: Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967.
- TRUCHET, J.: Dramaturgie et société, 2 vols., Paris, CNRS., 1968.
- UBERSFELD, A.: Lire le théâtre, Paris, Ed. Sociales, 1982.
- VAN TIEGHEM, Ph.: Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880), Paris, PUF, 1967.
- VOLTZ, P.: La Comédie, Coll. U., Paris, A. Colin, 1964.
- WELLEK, R., WARREN, A.: La théorie littéraire, Paris, Seuil, 1979.
- ZUBER, R.: "La création littéraire au XVII^e siècle". L'avis des théoriciens de la traduction. Revue des Sciences Humaines, Lille, 1963, pp. 277-294.

INDICE

	Págs.
INTRODUCCION	5
ABREVIATURAS	29
I. THOMAS CORNEILLE Y SU EPOCA	30
1.1.- Breve panorama histórico-literario de la época	31
1.1.1.- El despertar de la <u>comédie</u> en Francia	31
1.1.2.- Bases previas de la influencia española	33
1.1.3.- La comedia española en Francia: Penetración, trayectoria, desarrollo	35
1.1.4.- Aportaciones de la comedia española	37
1.1.4.1.- La temática	39
1.1.4.2.- Recursos técnicos	40
1.1.4.3.- Los personajes-tipo	42
1.1.5.- Calderón en Francia	44
1.1.6.- Juicios críticos sobre la comedia española	45
1.2.- El autor y su obra	50
1.2.1.- Apuntes biográficos	50
1.2.2.- Thomas Corneille, dramaturgo	53
1.2.3.- Las comedias "à l'espagnole": sus fuentes	57

II. LAS COMEDIAS CALDERONIANAS	61
2.1.- <u>Les engagements du hasard</u>	68
2.1.1.- Estudio argumental	68
2.1.1.1.- La exposición	69
2.1.1.1.1.- Relaciones secuenciales	71
2.1.1.1.2.- El núcleo	72
2.1.1.1.2.1.- Relaciones secuenciales	76
2.1.1.1.2.2.- Interrelación de las intrigas	78
2.1.1.1.2.3.- Los obstáculos	83
2.1.1.1.3.- El desenlace	85
2.1.1.1.3.1.- Relaciones secuenciales	88
2.1.1.1.4.- Estudio comparativo	90
2.1.1.1.4.1.- La exposición	90
2.1.1.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias	92
2.1.1.1.4.3.- El núcleo	93
2.1.1.1.4.4.- Distribución gráfica de las secuencias	98
2.1.1.1.4.5.- El desenlace	101
2.1.2.- Estudio de los personajes	104
2.1.2.1.- Estudio de los "rôles"	104
2.1.2.1.1.- Distribución de los personajes	104
2.1.2.1.2.- Esquema relacional	105
2.1.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas	107
2.1.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares	121
2.1.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales	124
2.1.2.2.- Estudio actancial	130
2.1.2.2.1.- Primera intriga	131
2.1.2.2.2.- Segunda intriga	134
2.1.2.2.3.- Convergencias	135
2.1.2.3.- Estudio comparativo	137
2.1.2.3.1.- De los personajes	137
2.1.2.3.2.- De los "rôles"	150
2.1.2.3.3.- Del sistema actancial	153

2.1.3.- Tópica de la comedia	156
2.1.3.1.- Recursos suscitados por las situaciones	156
2.1.3.1.1.- Aproximación a la comedia francesa	156
2.1.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	160
2.1.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento de lenguaje	163
2.1.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa	163
2.1.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	176
2.2.- <u>Le feint astrologue</u>	192
2.2.1.- Estudio argumental	192
2.2.1.1.- La exposición	193
2.2.1.1.1.- Relaciones secuenciales	195
2.2.1.1.2.- El núcleo	196
2.2.1.1.2.1.- Relaciones secuenciales	201
2.2.1.1.2.2.- Interrelación de las intrigas	203
2.2.1.1.2.3.- Los obstáculos	207
2.2.1.1.3.- El desenlace	210
2.2.1.1.3.1.- Relaciones secuenciales	211
2.2.1.1.4.- Estudio comparativo	213
2.2.1.1.4.1.- La exposición	213
2.2.1.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias	216
2.2.1.1.4.3.- El núcleo	217
2.2.1.1.4.4.- Distribución gráfica de las secuencias	222
2.2.1.1.4.5.- El desenlace	223
2.2.2.- Estudio de los personajes	226
2.2.2.1.- Estudio de los "rôles"	226
2.2.2.1.1.- Distribución de los personajes	226
2.2.2.1.2.- Esquema relacional	227
2.2.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas	229
2.2.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares	248
2.2.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales	251

2.2.2.2.- Estudio actancial	260
2.2.2.2.1.- Primera intriga	260
2.2.2.2.2.- Segunda intriga	262
2.2.2.2.3.- Tercera intriga	264
2.2.2.2.4.- Convergencias	265
2.2.2.3.- Estudio comparativo	267
2.2.2.3.1.- De los personajes	267
2.2.2.3.2.- De los "rôles"	280
2.2.2.3.3.- Del sistema actancial	283
2.2.3.- Tópica de la comedia	287
2.2.3.1.- Recursos suscitados por las situaciones	287
2.2.3.1.1.- Aproximación a la comedia francesa	287
2.2.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	291
2.2.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje	295
2.2.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa	295
2.2.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	312
2.3.- <u>Le geôlier de soi-mesme</u>	331
2.3.1.- Estudio argumental	331
2.3.1.1.- La exposición	332
2.3.1.1.1.- Relaciones secuenciales	333
2.3.1.1.2.- El núcleo	335
2.3.1.1.2.1.- Relaciones secuenciales	338
2.3.1.1.2.2.- Interrelación de las intrigas	339
2.3.1.1.2.3.- Los obstáculos	343
2.3.1.1.3.- El deseniace	344
2.3.1.1.3.1.- Relaciones secuenciales	346
2.3.1.1.4.- Estudio comparativo	348
2.3.1.1.4.1.- La exposición	348
2.3.1.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias	349
2.3.1.1.4.3.- El núcleo	351
2.3.1.1.4.4.- Distribución gráfica de las secuencias	354

2.3.1.4.5.- El desenlace	357
2.3.2.- Estudio de los personajes	358
2.3.2.1.- Estudio de los "rôles"	358
2.3.2.1.1.- Distribución de los personajes	358
2.3.2.1.2.- Esquema relacional	360
2.3.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas	362
2.3.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares	386
2.3.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales	391
2.3.2.2.- Estudio actancial	398
2.3.2.2.1.- Primera intriga	399
2.3.2.2.2.- Segunda intriga	401
2.3.2.2.3.- Convergencias	404
2.3.2.3.- Estudio comparativo	405
2.3.2.3.1.- De los personajes	405
2.3.2.3.2.- De los "rôles"	418
2.3.2.3.3.- Del sistema actancial	421
2.3.3. Tópica de la comedia	424
2.3.3.1.- Recursos suscitados por las situaciones	424
2.3.3.1.1.- Aproximación a la comedia francesa	424
2.3.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	435
2.3.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje	440
2.3.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa	440
2.3.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	456
2.4.- <u>Les illustres ennemis</u>	470
2.4.1.- Estudio argumental	470
2.4.1.1.- La exposición	472
2.4.1.1.1.- Relaciones secuenciales	475
2.4.1.1.2.- El núcleo	476
2.4.1.2.1.- Relaciones secuenciales	479
2.4.1.2.2.- Interrelación de las intrigas	480
2.4.1.2.3.- Los obstáculos	483

2.4.1.3.- El desenlace	485
2.4.1.3.1.- Relaciones secuenciales	485
2.4.1.4.- Estudio comparativo	487
2.4.1.4.1.- La exposición	487
2.4.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias	489
2.4.1.4.3.- El núcleo	491
2.4.1.4.4.- Distribución gráfica de las secuencias	496
2.4.1.4.5.- El desenlace	498
2.4.2.- Estudio de los personajes	499
2.4.2.1.- Estudio de los "rôles"	499
2.4.2.1.1.- Distribución de los personajes	499
2.4.2.1.2.- Esquema relacional	500
2.4.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas	501
2.4.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares	518
2.4.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales	529
2.4.2.2.- Estudio actancial	534
2.4.2.2.1.- Primera intriga	535
2.4.2.2.2.- Segunda intriga	537
2.4.2.2.3.- Convergencias	539
2.4.2.3.- Estudio comparativo	540
2.4.2.3.1.- De los personajes	540
2.4.2.3.2.- De los "rôles"	554
2.4.2.3.3.- Del sistema actancial	557
2.4.3.- Tópica de la comedia	561
2.4.3.1.- Recursos suscitados por las situaciones	561
2.4.3.1.1.- Aproximación a la comedia francesa	561
2.4.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	567
2.4.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje	571
2.4.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa	571
2.4.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	580

2.5.- <u>Le Galant doublé</u>	588
2.5.1.- Estudio argumental	588
2.5.1.1.- La exposición	589
2.5.1.1.1.- Relaciones secuenciales	591
2.5.1.2.- El núcleo	592
2.5.1.2.1.- Relaciones secuenciales	595
2.5.1.2.2.- Interrelación de las intrigas	596
2.5.1.2.3.- Los obstáculos	598
2.5.1.3.- El desenlace	599
2.5.1.3.1.- Relaciones secuenciales	600
2.5.1.4.- Estudio comparativo	602
2.5.1.4.1.- La exposición	602
2.5.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias	604
2.5.1.4.3.- El núcleo	604
2.5.1.4.4.- Distribución gráfica de las secuencias	607
2.5.1.4.5.- El desenlace	608
2.5.2.- Estudio de los personajes	610
2.5.2.1.- Estudio de los "rôles"	610
2.5.2.1.1.- Distribución de los personajes	610
2.5.2.1.2.- Esquema relacional	611
2.5.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas	613
2.5.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares	621
2.5.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales	625
2.5.2.2.- Estudio actancial	636
2.5.2.2.1.- Primera intriga	637
2.5.2.2.2.- Segunda intriga	639
2.5.2.2.3.- Convergencias	641
2.5.2.3.- Estudio comparativo	643
2.5.2.3.1.- De los personajes	643
2.5.2.3.2.- De los "rôles"	654
2.5.2.3.3.- Del sistema actancial	657
2.5.3.- Tópica de la comedia	662
2.5.3.1.- Recursos suscitados por las situaciones	662

2.5.3.1.1.- Aproximación a la comedia francesa	662
2.5.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	668
2.5.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje	672
2.5.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa	672
2.5.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles	686
CONCLUSIONES	697
NOTAS	722
BIBLIOGRAFIA	785
INDICE	810