

un principio al protagonista de la obra, y evitar la transgresión de las reglas clásicas: Al dar a conocer hechos sucedidos anteriormente a través de las palabras y de las opiniones ya tamizadas de los personajes, se respetan, en contraste con AF, las unidades de tiempo y lugar.

2.2.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias

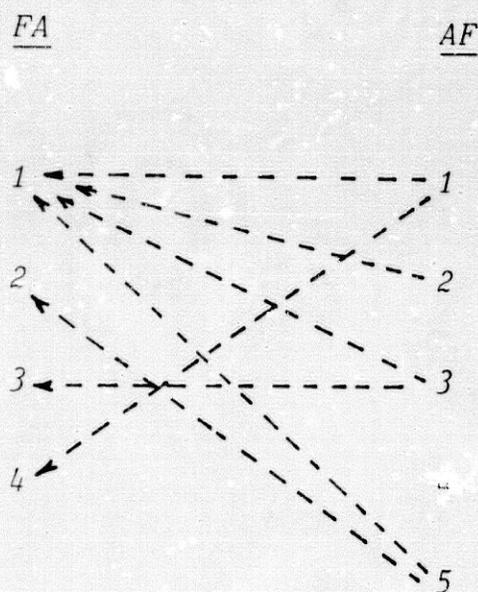


Fig. 31

La secuencia 4 de AF es, como vemos, la única cuyos elementos no aparecen reflejados en ninguna de las secuencias de FA. Es, sin duda, una escena superflua, y por lo tanto su eliminación no plantea ninguna dificultad.

El contenido del resto de las secuencias de AF se

disgrega y pasa a conformar las secuencias de la exposición de FA, acumulándose en mayor medida en la primera de ellas.

2.2.1.4.3.- El núcleo

Las variaciones del núcleo de la comedia no son excesivamente numerosas ni espectaculares; se reducen a la eliminación o a la añadidura de algunas secuencias, y en ocasiones a ciertos cambios en el tratamiento de las mismas.

La secuencia 6 de AF se corresponde perfectamente con la 5 de FA, por lo que omitimos su relato.

La secuencia 7 se corresponde en lo esencial con la 6 de FA: La llegada imprevista de Leonardo, padre de María, obliga al galán a engañarle también. La única diferencia estriba en la amplitud que toma la misma en la comedia francesa. Mientras Leonardo se limita a mostrarse interesado en el tema y a rogarle que le visite en alguna ocasión para hablar de ello, Léonard pone en auténticos apuros a D. Fernand con sus preguntas.

Entre la secuencia 8 de AF y la 7 de FA no existe tampoco ninguna diferencia fundamental. Varía tan sólo la actitud de D. Fernand-D. Diego. Mientras en la española es el mismo falso astrólogo quien pide a su amigo D. Antonio que extienda el rumor, en la francesa es el amigo, D. Louis, el que le insta a que siga adelante con el engaño.

La secuencia 9 coincide con la 8 en el engaño de

que es objeto D. Carlos por parte de D. Antonio. El resto de ella varía no en cuanto al resultado de dicho engaño (darlo a conocer a Violante-Leonor), sino en cuanto al contenido de la misma: Mientras que en la secuencia española, enlazando perfectamente con la posterior, D. Carlos anuncia que va a llevar a Violante las cartas de D. Juan, su correspondiente francesa termina con las reflexiones de D. Lope: Hará saber a Léonor de la existencia de D. Fernand para que sepa así el engaño de D. Juan.

Asimismo, en FA D. Louis informa a D. Lope de los encuentros nocturnos de D. Juan y Lucrèce, mientras que en AF es en la secuencia 5, y en un contexto totalmente distinto, (D. Antonio no atribuye su información a los poderes mágicos de D. Diego) cuando D. Carlos se entera de ello.

En la secuencia 10 D. Carlos entrega a Violante las cartas de D. Juan e intenta averiguar, por los gestos de ella al leerlas, si puede arriesgarse a declararle sus sentimientos. Ante el ciego amor de la dama hacia el ausente, D. Carlos la incita a visitar al astrólogo. La dama, desoyendo los consejos de su criada Quiteria, se dispone a visitar a D. Diego. Esta secuencia se desarrolla en la comedia francesa en ausencia, entre los actos II y III.

La secuencia 11 se corresponde perfectamente con la 9 de FA. Las diferencias son mínimas e irrelevantes: En AF D. Diego, a diferencia de D. Fernand, no dice en ningún momento que se haya preparado para mentir mejor; en cambio en la comedia francesa se elimina la descripción que hace Morón de la dama recién llegada.

Las secuencias 12 de AF y 10 de FA son plenamente coincidentes. Se diferencian, eso sí, en la amplitud distinta con que se trata en cada una de ellas el diálogo entre Violante-Léonor y D. Diego-D. Fernand. En la francesa, mucho más viva, se ponen sobre todo de relieve los apuros del astrólogo y la necesidad de la dama por medio del discurso irregular y oscuro de ésta. En la española priman los largos relatos alambicados de uno y otro personaje para llegar al mismo resultado.

El motivo central de la secuencia 13 de AF se conserva en FA. Sin embargo el desarrollo de ambas es claramente distinto. La española nos muestra en primer lugar a D. Juan y D. Carlos: en su diálogo, el primero confirma a su amigo que ya no ama a Violante, pero le impide, no obstante, que la corteje pues ello puede despertar sus celos. Al mismo tiempo se niega a decirle la razón por la cual se esconde en su casa.

Al quedar solo D. Juan, alguien (Morón) lanza un papel por la ventana. El caballero cree que ha sido traicionado por su amigo D. Carlos, y decide visitar a Violante, para engañarla de nuevo.

Desaparece en FA el diálogo entre los dos galanes, siendo reemplazado en parte por un corto monólogo del criado Philipin sobre la credulidad de las gentes. La segunda variación interesante es el modo distinto en que los dos criados hacen llegar la nota al caballero: Mientras Morón la lanza a través de una ventana, Philipin se la entrega en mano, amparándose en la oscuridad para no ser reconocido. Ya en el Epistre Corneille hace referencia a una obra muy leída en la época: Ibrahim ou l'illustre Bassa, de Mlle. de Scudéry. Lancaster (1929-1942, II,

II, 753) la cita como fuente del pasaje, apoyándose en las observaciones del crítico A. Steiner (1926, 27-30).

Entre las secuencias 14 de AF y 12 de FA no hay diferencias sustanciales. Únicamente señalar la introducción de un ligero cambio en la huída de las criadas de una y otra obra. Quiteria huye tras su ama, mientras que Jacinte se esconde bajo una mesa, y al escapar del supuesto fantasma la tira, apagándose así la luz. También este cambio revela la influencia de la novela de Mlle. de Scudéry.

El diálogo entre D. Juan y María en la secuencia 15 se traslada a la secuencia 13 de FA, adquiriendo una mayor amplitud y unos rasgos preciosistas que hacen pensar una vez más en Mlle. Scudéry y los círculos de Précieuses antes que en Calderón.

La referencia de *Lucrèce* a la firmeza de su amor, semejante a la del diamante, proviene, según Lancaster (1929-1942, II, II, 753), de la comedia de D'Ouville Jodelet astrologue (IV, 5). Sin embargo, creemos que ese detalle puede ser tomado simplemente como un cliché de época más que como la influencia de un autor concreto, dado que el diamante era frecuentemente utilizado como símbolo de dureza, de firmeza de sentimientos.

La secuencia 16 de AF se centra, como su correspondiente francesa, en la conversación de Leonardo y D. Juan ante María. Advertimos algunos cambios: Leonardo, a diferencia de Léonard, no conoce a D. Juan; éste dice regresar de Zaragoza, donde fue huésped del hermano de Leonardo, mientras que el D. Juan de FA dice que regresa de Burgos, donde ha sido huésped del yerno de Léonard.

Las equívocas palabras intercambiadas por el galán y la dama, al final de la secuencia española, han sido eliminadas por el autor francés.

La secuencia 17 coincide con la 15 francesa en cuanto a la conversación entre Léonard y María sobre la pérdida supuesta de la joya. La única diferencia estriba en el doble sentido que adquieren las palabras en AF, ausente en FA.

El resto de la secuencia de AF, en que llega Morón y Beatriz le cuenta lo sucedido, tiene lugar en la comedia francesa en ausencia: Béatrix se limita a decir que va a advertir a Philipin.

La pequeña diferencia entre la secuencia 18 de AF y su correspondiente francesa, la parte de culpa en el engaño que D. Louis toma en FA, deriva de los cambios citados anteriormente, en las secuencias 8/7.

El autor francés añade a la secuencia 17, correspondiente a la 19 de AF, un corto diálogo entre D. Juan y D. Louis sobre la credulidad de Léonor.

La secuencia 20 no existe en la comedia francesa; en ella, D. Carlos llega a pedir ayuda al astrólogo para que su dama olvide al hombre que ama y le quiera a él. D. Diego le promete su ayuda y comenta, a solas con D. Antonio, el comportamiento de las mujeres ante un cortejo asiduo y continuado.

En la secuencia 21 observamos cómo la última esperanza de D. Diego de casarse con María (el hecho de descubrir a Leonardo que D. Juan tiene la joya que busca) se trans-

forma en la secuencia correspondiente de FA en el deseo claramente expresado por D. Fernand de conseguir casar a D. Juan y Lucrece.

La secuencia 22 es menos amplia que en la comedia francesa. Corneille la alarga considerablemente al añadirle la conversación entre Mendoce y Philipin sobre los modos de hurtar de los criados; el fragmento proviene visiblemente, de Ibrahim ou l'Illustre Bassa, de Mlle. de Scudéry (110).

La presecuencia 20 de FA no aparece en su modelo español.

No hallamos nuevos cambios hasta llegar a la secuencia 25. En ella, tras los intentos de Quiteria por desengañarla y hacerle ver la superchería de D. Diego, Violante ve llegar a D. Carlos, y finge que le corresponde para así dar celos a D. Juan. D. Carlos cree que tal reacción es el resultado del hechizo de D. Diego.

Esta secuencia difiere netamente de su correspondiente francesa en la que, como veíamos, D. Lope convence a la dama de la verdad, dirigiéndose ambos a casa de Lucrece.

En la última secuencia del núcleo, la 26 en AF, Morón se limita a llevar a cabo su burla con Otáñez; no existe en ella la letanía de Philipin describiendo los diversos tipos de diablos que existen. Un eco lejano de esta escena, tan del gusto francés, lo hallamos al final de la primera jornada de La Dama Duende, del mismo autor español (111).

2.2.1.4.4.- Distribución de las secuencias

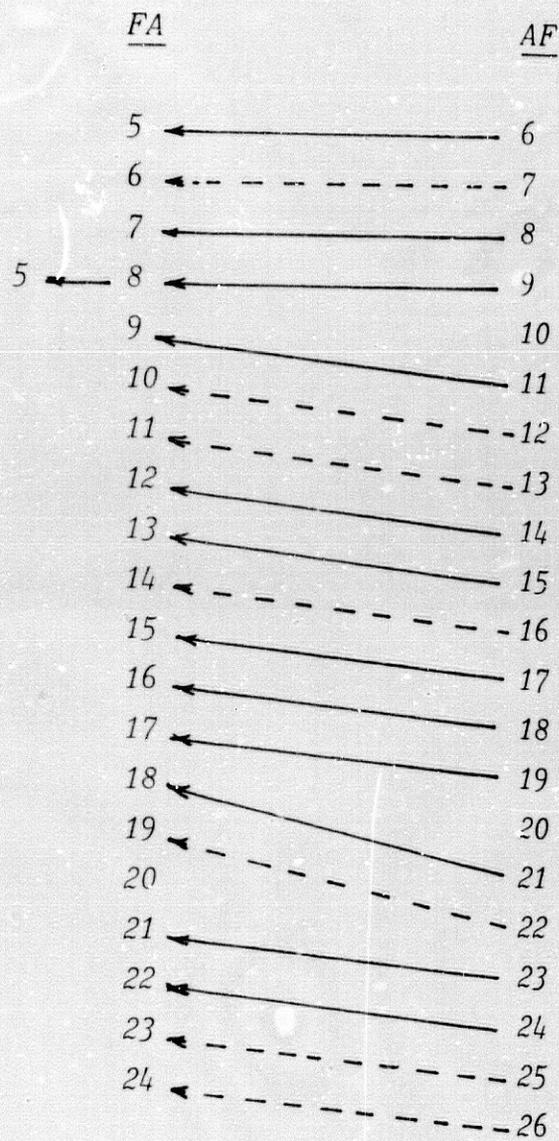


Fig. 32

La distribución gráfica nos permite observar fácilmente las correspondencias y diferencias entre las secuencias de las obras: Las secuencias 10 y 20 de la comedia española han sido ignoradas por el autor francés. Este, sin embargo, añade a su comedia una nueva secuencia muy breve, la 20. Las secuencias 9/8, como señala el gráfico, son equivalentes; hay sin embargo una correspondencia anterior, entre las secuencias 8 y 5 de la comedia francesa. El resto de ellas muestran claramente tener su origen fundamental en AF, si bien *las* líneas discontinuas nos indican ciertos cambios, cuya enumeración omitimos por haberlos ya explicado detalladamente: eliminación de algunos elementos, ampliación de algunos episodios, etc.

2.2.1.4.5.- El desenlace

Aunque la macrosecuencia 27 coincide en la mayoría de sus microsecuencias con su adaptación francesa, Corneille introduce en ella ciertos cambios:

En AF llegan tres personajes al jardín donde se encuentran D. Juan y María: Leonardo, D. Diego y D. Antonio. Tras la entrega de la joya a María entran en escena D. Carlos y Violante. Esta explica a Leonardo que viene tras un hombre al que su hija tiene escondido. Sus palabras despiertan la indignación del padre y los celos de María. D. Antonio descubre a Otáñez, y se desarrolla entonces una escena cómica entre el viejo criado, su amo y Morón. Entretanto Violante encuentra a D. Juan. Leonardo se indigna al ver que el ladrón y el galán de su hija son la misma persona. D. Juan se defiende de las acusaciones del viejo, y le pide la mano de María, dado que ya los hados habían previsto para ella un marido

pobre. Leonardo accede para salvar su honor.

La primera diferencia entre esta secuencia y su correspondiente francesa es la presencia de D. Antonio, ausente en el desenlace de FA. Es también él, en la comedia española, quien descubre a Otáñez, mientras que en FA esto ocurre en la secuencia 26 y es Léonard quien lo descubre. Violante encuentra a D. Juan en AF; en cambio en FA es el galán quien sale de su escondrijo. Por último, en la comedia española es el mismo D. Juan quien se propone como marido de María, y en FA es el astrólogo D. Fernand quien induce a Léonard a casar a la pareja.

En la postsecuencia final se concentran el mayor número de diferencias entre una y otra comedia: Calderón concluye la suya con una cascada de reproches a D. Diego y el arrepentimiento de éste. María le recrimina sus intentos por estorbar su amor y cómo su ciencia no le ha servido de nada; Violante le reprocha el haberle mentado diciéndole que D. Juan la amaba; D. Carlos hace lo mismo refiriéndose a la promesa del astrólogo de que sería correspondido por la dama; Otáñez muestra también su enfado. Beatriz sale entonces en defensa de D. Diego y cuenta las razones que llevaron a éste a fingirse astrólogo. Ella, Morón, D. Antonio y D. Carlos refieren cómo todos han tomado parte en la mentira. D. Diego, tras el escarmiento, promete no volver a ocuparse de astrología.

Vemos cómo esta postsecuencia difiere netamente de la francesa, no sólo por el número de personajes que intervienen en una y otra o por el distinto emplazamiento del pasaje de Otáñez, ya citado en la macrosecuencia anterior, sino también porque FA no recoge el final moralizante de Calderón: En FA se puede suponer que el

engaño sigue, puesto que D. Fernand no renuncia en ningún momento a él. Antes al contrario, promete a Léonard seguir hablando de astrología. En cambio el español D. Diego promete formalmente no volver a ocuparse del tema.

Tanto la aceptación por parte del crédulo padre del oráculo que impone la boda entre D. Juan y Lucrece como la no renuncia de D. Fernand a su papel de astrólogo derivan, en opinión de Lancaster (1929-1942, II, II, 753), de la novela de Mlle. de Scudéry (112).

Por otro lado la modalidad de desenlace elegida por Corneille es distinta a la de Calderón: Este se atiene al tipo más común, manteniendo en escena a prácticamente todos los personajes. El francés opta, como veíamos con anterioridad, por un desenlace emocionalmente decreciente, empleando tan sólo a dos personajes en la conclusión definitiva de la obra: Léonard y D. Fernand. Las palabras que Schérer (1983, 143) dedica a este tipo de desenlace nos parecen perfectamente aplicables al caso que nos ocupa: "Certaines pièces rassemblent leurs personnages à l'avant-dernière scène, mais se terminent par un monologue ou une scène à deux personnages seulement, qui acquiert alors un caractère de mélancolie; c'est comme si l'on tombait dans une sorte de dépression après un moment d'euphorie".

2.2.2.- Estudio de los personajes

* * *

2.2.2.1.- **Estudio de los "rôles"**

2.2.2.1.1.- *Distribución de los personajes*

La didascalía de presentación de FA permite vislumbrar los conflictos amorosos que se desarrollan en la comedia.

-En el grupo de las relaciones amorosas coexisten la pareja formada por D. Juan y Lucrèce, más la dama Léonor, y los galanes D. Fernand y D. Lope.

-El grupo de las relaciones familiares lo integran Léonard y su hija Lucrèce.

-En el grupo de las relaciones sociales (amo/a-criado/a) se encuentran D. Fernand-Philipin; Lucrèce-Béatrix; Léonor-Jacinte; además de Mendoce, viejo criado de Léonard.

En el siguiente esquema gráfico se pueden observar las relaciones existentes entre los personajes:

2.2.2.1.2.- Esquema relacional

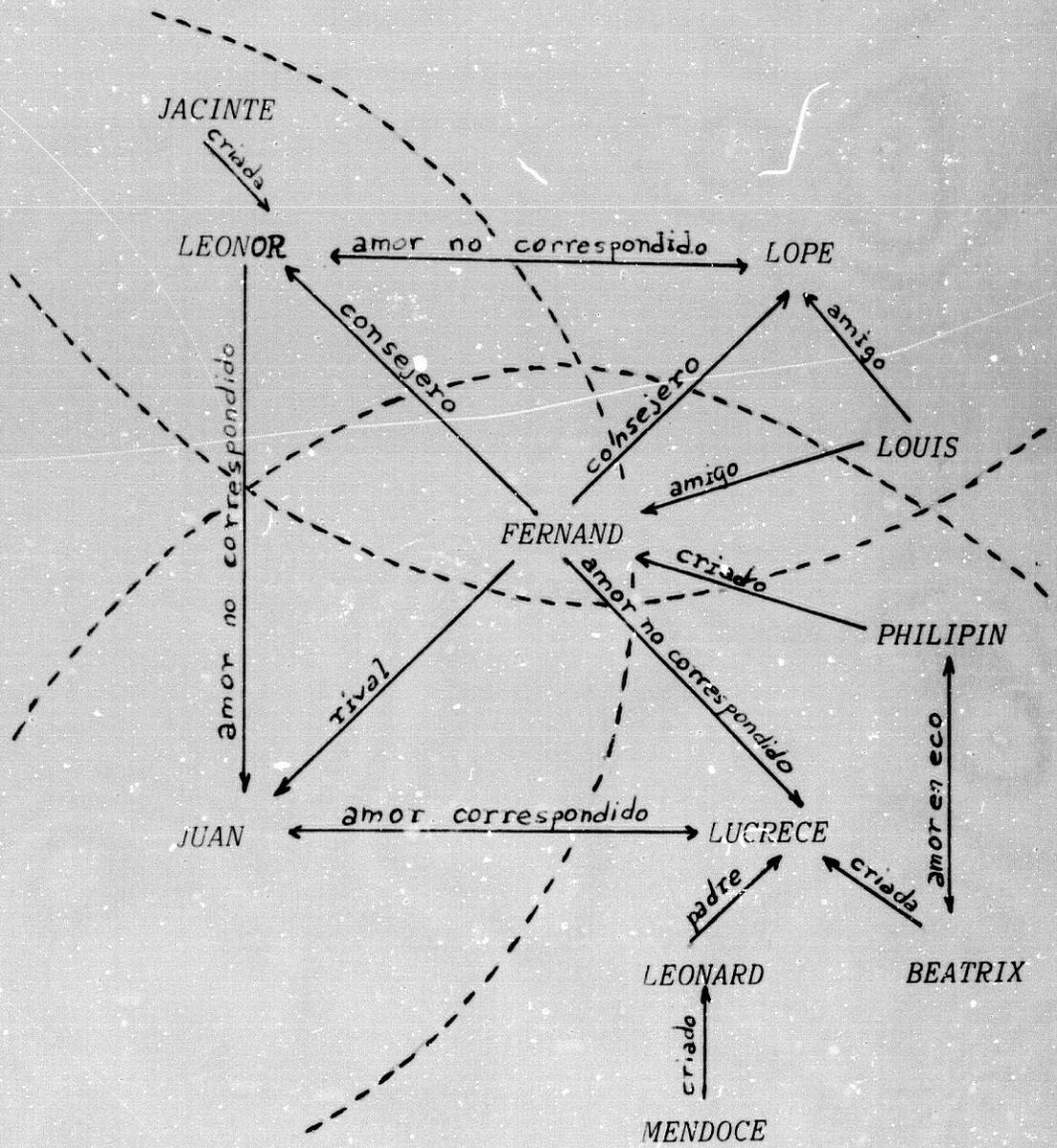


Fig. 33

El esquema permite observar tres esferas de acción, con un elemento común a todas ellas: D. Fernand, situado en el centro. De él irradian los vectores que le implican con el resto de los personajes:

D. Fernand, amigo de D. Louis, ama a Lucrèce. Pero ella ama a D. Juan, que le corresponde; este galán es, por lo tanto, rival de D. Fernand. Esta es, a grandes rasgos y olvidando implicaciones puntuales de otros personajes, la primera esfera de acción.

En la tercera esfera de acción, D. Fernand aconseja a D. Lope, amigo también de D. Louis, en su actitud amorosa hacia Léonor, que no le corresponde.

En la segunda esfera de acción, D. Fernand es asimismo consejero de Léonor, quien ama a D. Juan sin ser correspondida.

No hay ningún nexo de unión entre D. Lope y Lucrèce. El esquema se abre sobre el mundo de los criados (excepto Jacinte todos se encuentran en ese lado), y el de las relaciones familiares, incorporándose también a él D. Louis, cuya relación de amistad con D. Fernand y D. Lope establece el contacto entre estos dos últimos.

Las relaciones familiares las representan tan sólo Lucrèce y Léonard, su padre.

El mundo de los criados, espacialmente periférico, lo integran Jacinte y Béatrix, criadas de Léonor y Lucrèce respectivamente; Mendoce, criado de Léonard, y Philipin, criado de D. Fernand. Entre Philipin y Béatrix se establece asimismo un amor en eco, como respuesta a la relación de sus respectivos amos.

2.2.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas

Las únicas relaciones amorosas no conflictivas por sí mismas, por cuanto se trata de un amor correspondido, son las existentes entre D. Juan y Lucrèce. Los preludios de dicha relación se evitan al espectador, mostrándose al comienzo de la comedia como ya establecida. No obstante, se alude a esos inicios en diversas ocasiones. La misma Lucrèce nos da a conocer el largo cortejo de que ha sido objeto por parte de D. Juan, que suspira por ella depuis un an (III, 1, 40). Por Béatrix, criada de la dama, sabemos de la dureza con que Lucrèce ha tratado al galán durante todo ese tiempo:

Cent fois ce D. Juan vous a fait voir sa peine,
Sans recevoir de vous que des marques de haine,
Les plus cruels mépris l'ont cent fois outragé;

(FA, II, 1, 40)

D. Juan, que incluso desde antes del comienzo de la obra se nos presenta como un perfecto amante con Lucrèce, tenaz y constante, confiesa estar totalmente absorbido por esas relaciones: Lucrèce a sur mon ame un absolu pouvoir (V, 1, 54).

El amor mutuo de ambos jóvenes no se manifestó desde el primer momento, como explica Lucrèce, por temor a la reacción paterna, que debía ser sin duda negativa ante la falta de recursos económicos del galán:

Dès l'instant qu'il me vit, s'il m'aima, je l'aimai;
Mais jugeant que mon pere en ayant connoissance,
Pour un homme sans biens auroit peu d'indulgence,

*J'accusai for-long-temps mes yeux de trahison;
Cent fois à mon secours j'appellai ma raison.*

(II, 1, 40)

Pero la seguridad mutua del amor correspondido les fortalece contra todos aquellos elementos externos que en ciertos momentos pueden empañar sus relaciones: Lucrèce supera rápidamente unos celos apenas esbozados (IV, 1, 48); sus aprensiones ante las posibles acciones negativas de D. Fernand las disipa también el galán: Ses efforts seront vains si vous m'aimez encor (IV, 1, 48). Este olvida inmediatamente el temor que siente ante la posibilidad de que Léonard descubra esa relación y, como consecuencia, Lucrèce lo abandone: Alors peut-être, alors m'abandonnerez-vous (IV, 1, 49).

Las relaciones amorosas entre la pareja formada por D. Fernand y Lucrèce tienen como base fundamental la no correspondencia femenina.

Ese rechazo de la dama, para quien incluso la presencia de D. Fernand es desagradable -Mais voici D. Fernand. O la vûe importune! (II, 1, 40); Que je hai le soleil qui fait que je vous voi! (II, 2, 40)-, se une la obstinación del joven: Je la sers seulement par obstination (I, 1, 36). Este confiesa que la presión a la que somete a la dama es fruto tan sólo del desprecio sufrido y tiene como fin la venganza:

*Non pas que sa personne en effet me soit chere,
Mais parce que je prens plaisir à lui déplaire,
Et cherche à me venger, en la persécutant,
De la honte que j'ai qu'on m'estime constant.*

(I, 1, 36)

El fin primero del galán, no obstante, se convierte pronto en indiferencia y en intención de ayuda después, como generosa venganza (IV, 10, 52).

La pareja Léonor-D. Juan es en realidad inexistente. Como la anterior, su elemento fundamental es la falta de correspondencia, en este caso por parte del galán. Los favores económicos de Léonor, que ésta no quiere que D. Juan recuerde como una obligación ... s'il m'est obligé, c'est du don de mon coeur, / Et c'est de ce don seul qu'il faut qu'il se souvienne (II, 8, 39)- es lo que ha inducido al galán a mostrarle su agradecimiento de una manera equívoca antes de enamorarse de Lucrèce:

*Mes visites en vain ont flatté ton espoir.
Pouvois-je moins te rendre; et par reconnaissance,
Ne te devois-je pas un peu de complaisance?*

(V, 1, 54)

D. Lope y Léonor forman la última pareja de la comedia. Se trata, como en las dos anteriores, de un amor no correspondido: Léonor ama a otro hombre (D. Juan); pero es al mismo tiempo un amor no declarado: D. Lope no se atreve en principio a confesar sus sentimientos a la dama por respeto a su amistad con D. Juan:

*Pourquoi m'obligez-vous à vous redire encor
Que depuis si long-temps j'adore Léonor;
Et, qu'un ami l'aimant, je suis dans la contrainte
De n'oser seulement me permettre la plainte?*

(I, 6, 38)

Tan sólo después de saber la relación secreta entre D. Juan y Lucrèce, desvela D. Lope su amor por Léonor, quien lo acepta para vengarse de ese modo de D. Juan:

Léonor est à vous, je vous promets ma foi:
Mais pour servir ma haine, et venger mon injure,
Je ne vous la promets que devant ce parjure.

(V, 6, 56)

El nexo de unión entre todos los personajes es D. Fernand: Como astrólogo, se convierte en el punto de encuentro que permite fijar la situación de huída amorosa de tres personajes: D. Lope-Léonor-D. Juan, gracias a la credulidad de los dos primeros. Como galán, es el elemento que provoca los conflictos en el devenir amoroso de la pareja D. Juan-Lucrèce. Ambos aspectos le prefiguran como el elemento a un tiempo distorsionador y unificador sobre el que se apoyan, en cierto modo, las relaciones amorosas de los personajes.

A.- El personaje del galán

En los tres personajes masculinos principales se recogen los rasgos propios del galán creado por el teatro barroco para la comedia a la española. A través de las peculiaridades de cada uno se conforman los diversos tipos del joven enamorado.

-El primer galán: D. FERNAND

D. Fernand representa el galán inconstante, de corazón

mudable; noble y rico, como indican sus palabras indignadas ante el desprecio de que ha sido objeto: Voyez le digne choix, et pour qui l'on me fuit, | Pour un homme sans biens (I, 5, 38); su talante alegre y tornadizo encarna perfectamente a la juventud de la época, despreocupada y superficial:

N'est-ce pas
cet esprit enjoué, D. Fernand Centellas,
Dont on prise à l'envi les graces nompareilles?

(II, 6, 43)

Amante a la moda y conquistador volage, su inconstancia es lo que le caracteriza invariablemente en su comportamiento con las damas, hasta el punto de que una ligera variación en su modo de actuar sorprende a su criado Philipin:

... Mais, Monsieur, franchement,
Ne vous laissez-vous point d'aimer si constamment?
Autrefois en tous lieux vous disiez: "Je vous aime,
A peine un demi-jour vous étiez à la même;
Et cependant Lucrece, avec tous ses mépris,
Vous tient depuis un mois de ses beautés épris!
C'est être bien changé.

(I, 1, 35)

Esa aparente constancia, no obstante, no nace de un verdadero sentimiento: únicamente enamorado por capricho, D. Fernand no se deja prender en las redes del amor, sino en las del orgullo y el despecho; su insistencia amorosa ante Lucrece es fruto tan sólo de la resistencia de la dama:

Si l'amour m'engagea d'abord à son service,
C'est amour aujourd'hui beaucoup moins que caprice;
Son peu de complai-sance à flatter mon espoir
Est l'unique raison qui m'oblige à la voir.

(I, 1, 36)

El rechazo de ésta y el saber que Lucrece ha preferido a otro caballero le incita a una venganza en la que se patentiza su modo superficial de sentir y de actuar:

Je veux me rire d'elle, et pour me venger mieux,
Me feindre de nouveau captif de ses beaux yeux;
Si j'en suis méprisé, du moins j'aurai la joie
De la payer sur l'heure en la même monnoye;
Je saurai la railler, et lui faire sentir
Que je n'ai fait l'amant que pour me divertir.

(I, 4, 38)

Ese deseo primero de venganza, unido a un carácter inflamable y orgulloso le impelen y le abocan a la trama del fingimiento (II, 2, 41). No obstante, en su inconstancia característica olvida pronto su afán de revancha -... mon amour éteint, il m'importe fort peu / Que Lucrece aujourd'hui récompense son feu (IV, 5, 50)- y deja paso a sentimientos más elevados y caballerosos; su propósito inicial se cambia en intención y deseos de ayudar a la pareja de enamorados:

Je veux faire si bien, loin d'en être jaloux,
Que de Lucrece enfin D. Juan soit l'époux,
Et confesse devoir à ma feinte science

De son fidèle amour la juste recompense.

(IV, 10, 52)

Su ayuda se hace efectiva finalmente al conseguir de Léonard el consentimiento para la boda de aquéllos, apoyándose una vez más, en su falsa reputación de astrólogo (V, 12, 58).

El mentir no empaña su honor, ni siquiera cuando se trata de engañar al viejo Léonard: en un principio es una continuación de su comportamiento galante y despreocupado (II, 5, 43) dado a las bromas sin consecuencias:

*Et, si par leur exemple, à cette feinte instruit,
Moi même quelque-fois j'ai confirmé ce bruit,
Ce n'a jamais été que quand la raillerie
Loin de passer pour crime étoit galanterie.*

(V, 8, 51)

Más tarde, cuando su conciencia de caballero le hace pensar en el respeto debido a Léonard -... le vouloir fourber c'est me couvrir de honte (V, 8, 51)- la misma facilidad para mentir que ha demostrado impide que el viejo admita la verdad: Monsieur, encore un coup, laissons la feinte à part, / Et m'apprenez enfin ce que je veux apprendre (V, 9, 52).

-El segundo galán: D. JUAN

Como veíamos en el desarrollo argumental, en el

primer acto se nos da a conocer D. Juan a través de las apreciaciones y de las informaciones de otros personajes. Ello nos permite saber que encarna, en ciertos aspectos, al prototipo del perfecto galán. Béatrix, la criada de Lucrece, nos describe sus características fundamentales: il est galant, noble, de bonne mine (I, 2, 37). Esas palabras son confirmadas por diversos personajes: Philipin habla de él como de un cavalier poli, galant, honnête (I, 4, 37): el mismo Léonard, al que las palabras del astrólogo han hecho creer que D. Juan es un ladrón, duda de ello al observar su físico, y al pensar en su origen noble:

*Et qu'un homme sorti d'un sang dont on fait cas
L'ose déshonorer par un crime si bas!
Qui le prendroit jamais pour voleur, à la mine?*

(V, 1, 54)

Esa nobleza, confirmada en repetidas ocasiones, va unida a una falta de recursos económicos que es conocida por todos los personajes de FA. Las referencias a la pobreza de D. Juan son numerosas: La descripción más perfecta de ce pauvre cavalier (I, 2, 37), tal como lo califica Philipin, es la que da su rival D. Fernand: ... étant né de bon sang, / Il a fort peu de bien pour soutenir son rang (III, 2, 45).

El mismo D. Juan, consciente de la desventaja social que ello supone, expresa sus temores a Lucrece (IV, 1, 49), aunque no duda, al pedir a Léonard la mano de su hija, en apoyar su petición en su nombre ilustre:

J'aimai toujours la gloire, et si j'ai peu de bien,

Au moins suis-je d'un sang qui ne redoute rien.

(V, 2, 54)

Como explica Aubrun (1981, 233), las alusiones al dinero son muy escasas en las comedias de esta época. Raramente es el dinero el móvil fundamental de la actitud de un personaje: el patio no admitiría ver reflejada en escena su propia realidad. En *FA* esta convención teatral obliga a la variación de las coordenadas previsibles en la conducta de D. Juan: El móvil principal de su comportamiento será, como lo requieren las convenciones, el amor, y no la fortuna. Esta quedará incluso supeditada en su actitud con Léonor, al juego de la galantería, esa "especie de deporte, con sus reglas convencionales, que no implica ni sinceridad, ni siquiera deseo", según Aubrun (1981, 236).

Su comportamiento con Léonor, es en un principio equívoco; la posición económica de la dama, la ayuda prestada por ésta al galán (I, 8, 39), han impulsado su postura galante, como lo dejan entrever las palabras de D. Louis:

*C'est peut-être en effet par obligation,
Autant et plus encor que par affection:
Il doit à Léonor beaucoup plus qu'on ne pense;*

(I, 5, 38)

Esa gratitud ha dejado paso claramente a la galantería, más como una muestra de reconocimiento que de verdadero afecto: situación característica en las relaciones sentimentales de la dramaturgia de la época. De esta

"normalidad" circunstancial es una muestra la réplica de D. Lope en contestación aclaratoria a las afirmaciones de D. Louis:

*Parce qu'il est galant, et voit cette beauté,
Quoqu'il en soit toujours assez mal écouté,
On veut croire son coeur esclave de ses charmes,
Et même Léonor en a versé des larmes;
Mais il a sù toujours s'en défendre si bien,
Qu'elle a trop reconnu qu'il n'en fut jamais rien.*

(I, 6, 39)

El doble juego de D. Juan al hacer la corte a Léonor (III, 8, 48), al mismo tiempo que mantiene relaciones con Lucrece, viene a confirmar nuestra aseveración acerca de la inestabilidad propia del galán (III, 6, 47). El espectador, a la vista de la actitud de D. Juan, puede pensar que éste tiene como fin la dote de la dama, lo cual rompería los esquemas tópicos de la comedia. Sin embargo el desarrollo de la intriga le revelará posteriormente que sus sospechas eran infundadas: en D. Juan, como encarnación del caballero de la comedia, prevalecen los sentimientos amorosos, incluso sobre su representación social tipo: la galantería. Su decisión final (en monólogo) (V, 1, 54), momento clave a nuestro entender en la decisión del protagonista, corrobora una vez más lo que creemos es la esencia misma del galán-tipo:

*Je ne suis point ingrat, je ne suis point parjure,
Mes sentiments pour toi sont les mêmes encor,
Léonor à mes yeux est toujours Léonor;
Cent bienfaits dans ton sort font que je m'interesse,
Tu les versas sur moi toujours avec largesse:*

Mais s'ils ne m'ont pû mettre enfin dans tes liens,
Ils ne sont pas perdus puisque je m'en souviens.
N'exige rien de plus, j'ai pour toi grande estime;
Mais je ne puis t'aimer sans me noircir d'un crime...

(V, 1, 54)

Tras su decisión primera llega su confesión cruda y sincera ante Léonor (V, 6, 55); su relación amorosa con Lucrèce se reafirma como valor fundamental; basada desde un principio en un verdadero amor, como lo patentizan su constancia, imprescindible en el enamorado de comedia (II, 1, 40), su decisión final en favor de Lucrèce -D'un si charmant objet je reconnois l'empire, / Qu'avant que de changer il faudra que j'expire (V, 6, 55)-, o sus manifestaciones amorosas ante ésta (IV, 1, 48; V, 9, 57).

Su sentido del honor, compartido por el espectador histórico, admite perfectamente el fingimiento ante Léonor y Léonard en aras del triunfo del amor a Lucrèce (IV, 2, 49), y la autocondena en defensa de esta última (V, 2, 54).

-El tercer galán: D. LOPE

D. Lope encarna al perfecto caballero, atrapado entre el amor y la amistad: Enamorado de Léonor sin esperanza por amar ésta a D. Juan, su nobleza de carácter le obliga a mantener secretos sus sentimientos para no traicionar su amistad con aquel galán.

Pourquoi m'obligez-vous à vous redire encor
Que depuis si long-temps j'adore Léonor;

Et, qu'un ami l'aimant, je suis dans la contrainte
De n'oser seulement me permettre la plainte?

(I, 6, 38)

En honor a esa amistad defiende a D. Juan, rival y amigo, de las críticas de que es objeto por sus escarceos amorosos con otras damas (I, 6, 39), y cree que la razón de que haya querido ocultarse son sus celos de Léonor:

Et j'ose présumer, sur ce qu'il m'en a dit,
Qu'un peu de jalousie a brouillé son esprit;
Et que par le faux bruit d'une si longue absence,
Il veut savoir au vrai ce que Léonor pense,

(I, 6, 39)

Esa misma amistad le lleva a traicionarse a sí mismo, para servir los intereses de D. Juan ante su dama -Je lui rens des devoirs pour lui contre moi-même (I, 6, 39)-, en la esperanza de que si la pareja rompe, Léonor se fije en él y en su caballerosidad (I, 6, 39).

Pese a todo, sus impetuosas palabras -Pour être à D. Juan, j'oublierai qui je suis; / Le beau feu qui l'anime échauffera mon ame (I, 8, 39)-, que revelan en él no sólo al amigo sino al enamorado, están a punto de descubrirle ante la dama.

Presa fácil de las mentiras de D. Louis, se convence rápidamente de que D. Fernad es astrólogo, y conoce así la traición de D. Juan a Léonor (II, 6, 44). Es únicamente entonces cuando piensa en servir sus propios intereses ante la dama, aunque sin delatar a su amigo, valiéndose

de los supuestos poderes mágicos de D. Fernand:

Allons voir Léonor, vantons-lui sa science,
Et de celui qu'elle aime examinons l'absence,
Faisons naître en son coeur le désir de le voir
Par l'effet merveilleux de son divin pouvoir.
Que si pour s'y résoudre elle est assez hardie,
Elle apprendra de lui toute sa perfidie,
Verra que c'est un fourbe, et qu'il est à Madrid;
Alors que ne peut point la honte et le dépit!

(II, 7, 44)

Más tarde, cuando considera que la conducta de D. Juan es indigna, se atreve al fin a declararse a Léonor, y descubrir los verdaderos sentimientos de aquel galán:

Mais puisque d'un ami l'indigne indifférence
Me permet aujourd'hui de vanter ma constance,
Souffrez que je découvre aux yeux qui m'ont charmé
Le beau feu qu'en mon ame ils avoient allumé,

(V, 6, 55)

Su sinceridad convence a Léonor quien, para vengarse de D. Juan, promete casarse con él (V, 6, 56). D. Lope admite esta decisión, aun sabiendo su verdadera motivación, cumpliéndose así uno de los tópicos de la comedia: llegar a un final feliz, aunque artificioso, a través del matrimonio.

-El cuarto galán: D. LOUIS

Bajo la denominación de cuarto galán hallamos en realidad a un personaje que si bien presenta algunas de las características de un caballero joven de comedia, obra sin embargo como una pura utilidad teatral. Notamos en primer lugar que le falta un elemento primordial para ser un auténtico galán de comedia la motivación amorosa. No obstante, su actitud -como la de D. Fernand- se identifica con la de una juventud alegre y despreocupada que busca la diversión en burlas sin consecuencias. Ese afán de diversión hace que incite a D. Fernand a continuar con la farsa de la astrología; y que él mismo se encargue de extender el rumor de sus poderes mágicos por la ciudad (II, 6, 43; III, 1, 44):

*De grace, achevez donc, jouez-le jusqu'au bout,
Faites la piéce entiere, il admirera tout;
Il vous seroit honteux qu'elle fût imparfaite.
De votre haut savoir je serai le trompette,
J'en vais semer le bruit,*

(II, 5, 43)

El autor se vale de este medio para descargar en él las culpas que de otro modo recaerían enteramente en D. Fernand: es él el principal culpable del fingimiento continuado de su amigo:

*Cessez d'en murmurer, puisque je vous y sers,
J'ai part à l'imposture, et j'y prens pour mon compte,
En l'osant divulguer, la moitié de la honte.*

(IV, 5, 50)

Al tiempo que se convierte en una especie de desdoblamiento de D. Fernand -la parte oscura del mismo-, se erige también en lazo de unión entre las intrigas de la comedia merced a la amistad que le une tanto con el "astrólogo" (I, 5, 38) como con D. Lope (I, 6, 38).

B.- El personaje de la dama

En las dos damas de FA, Lucrèce y Léonor, se conjugan los caracteres tópicos de las jóvenes de la comedia, al tiempo que muestran cada una de ellas temperamentos distintos (113).

-La primera dama: LUCRECE

Lucrèce presenta parte de los rasgos convencionales citados por Guichemerre (1972, 220-224) para las damas de la comedia a la española.

Es, como la mayor parte de ellas, inflamable: le ha bastado tan sólo ver a D. Juan para enamorarse de él -Dès l'instant qu'il me vit, s'il m'aima, je l'aimai (II, 1, 40)-. Sus actos, su vida, están consagrados al amor, y es capaz de poner en peligro honra y honor con tal de conseguir sus fines. Como exclama lúcidamente Béatrix: Que ne peut une fille ayant l'amour en tête! (IV, 4, 50). Así, no duda en citar secretamente a su amante (I, 2, 37), ni en urdir fríamente ante su padre una mentira para evitar que éste conozca sus relaciones:

C'est curiosité, je ne le puis nier.

Depuis deux ou trois jours j'ai sù par une amie

Que mieux qu'homme du monde il sait l'astrologie;
Et je le consultois pour savoir au certain
A quel époux le ciel a destiné ma main.

(II, 3, 42)

Su razón se opone en principio al amor que siente por D. Juan: el infortunio de éste sería un impedimento grave ante su padre (II, 1, 40). No obstante, su loco amor por D. Juan pasa por encima del orgullo mismo de la dama, imbuída de esas mismas normas:

Tu vis notre entretien,
Et tu sais que l'amour, pour braver mes caprices,
Me fit en ce moment accepter ses services;
Et malgré mon orgueil conclure enfin ce point,
Qu'il feindroit de partir, et ne partiroit point.

(II, 1, 40)

No falta en él, por supuesto, el ingrediente -momentáneo- de los celos (4, 1, 49). Su preocupación por los sentimientos, de D. Juan hacia Léonor, sin embargo, se ve superada por el temor a D. Fernand: Su espíritu novelesco e impetuoso, que le hace plantearse el juego amoroso como una batalla -Et ne puis empêcher ma vertu de s'abattre, / Voyant quels ennemis nous avons à combattre (IV, 1, 48)-, no le impide tener una visión lúcida de la situación, y prever los problemas que les puede causar un rival despreciado:

Songez-y, D. Juan, un amant méprisé
Jamais à sa vengeance a-t-il rien refusé?
Croyez-vous D. Fernand plus généreux qu'un autre,

Son intérêt sur lui peut-il moins que le nôtre?

(IV, 1, 48)

Como es de rigor entre los jóvenes de las comedias, segura de sus sentimientos hacia el galán elegido (IV, 1, 49), Lucrèce es capaz de enfrentarse, si es necesario, a la voluntad paterna -Enfin, je vous la donne / D'être à vous pour jamais, ou de n'être à personne (V, 9, 57)-.

El comportamiento de Lucrèce varía por completo cuando se halla frente a su otro pretendiente, D. Fernand, hasta el punto de que éste la considera una joven llena de orgullo y ambición, incapaz de fijarse en un caballero como D. Juan, sin bienes materiales:

*Ah! Ne présume pas
Que jamais tant d'orgueil jette les yeux si bas.
Un coeur comme le sien, que l'ambition flatte,
Veut que par la fortune un grand mérite éclate.*

(I, 1, 36)

La visión que D. Fernand, e incluso otros personajes masculinos como D. Louis, tienen de Lucrèce, es fruto del rigor y de la crueldad con que ésta trata habitualmente a sus pretendientes, y concretamente a D. Fernand (114). Su frialdad se patentiza en las rudas respuestas que da a las galantes palabras de aquél (II, 2, 40).

-La segunda dama: LEONOR

Aunque no se nos presenta a Léonor como un dechado de belleza, sí se le atribuyen, por medio de ligeras pero

significativas pinceladas, las cualidades suficientes para ser una típica dama de comedia. Sabemos por D. Louis que es una joven assez belle et galante (I, 5, 38), y Philipin nos la describe como une dame... d'assez belle stature (III, 1, 45).

Enamorada ciegamente de D. Juan -sus sentimientos hacia él son, según D. Lope, ... un feu que de son coeur rien ne sauroit bannir (I, 6, 39)-, al que ha ayudado incluso económicamente de un modo desinteresado (I, 8, 39), ese amor es durante toda la obra el móvil fundamental de su actuación. Por él y por los deseos de volver a ver al galán que supone ausente se pone en contacto con el "astrólogo" (III, 2, 45), mostrándose así activa en su conquista amorosa. No se limita a amar, sino que intenta hacer que D. Juan vuelva de nuevo a ella, aunque con métodos equivocados:

*Puisqu'à votre science il n'est rien d'impossible,
Empêchez ce commerce à mon coeur trop sensible;
Rompez les tristes noeuds de cet attachement;
Aux yeux qui l'ont surpris dérobez mon amant:*

(IV, 6, 50)

Destaca, en sus deseadas relaciones con D. Juan -en que no falta el elemento de los celos (I, 6, 39; IV, 6, 50)- sobre todo su continuada fidelidad (115). Este sentimiento le hace considerar en todo momento a D. Lope tan sólo como amigo de D. Juan, no como un posible pretendiente, y rechaza por ello sus avances:

*L'amitié vous surprend, et vous en fait trop dire.
D. Lope, une autre fois soyez plus modéré.*

(I, 8, 39)

Cuando lo acepta, lo hace movida por su indignación, para vengarse de D. Juan, más que por coquetería.

Léonor est à vous, je vous promets ma foi;
Mais pour servir ma haine, et venger mon injure
Je ne vous la promets que devant ce parjure.
Méprisant son amour, et vous donnant la main,
Je veux qu'il se repente, et se repente en vain,

(V, 6, 56)

Esa prometida boda con D. Lope toma sentido si la consideramos como un medio para llegar al desenlace propio de toda comedia: el matrimonio (116).

Pero lo que más destaca de Léonor es, sin duda, su ridícula credulidad, que hace que el espectador considere lo que le pasa no tanto como un engaño, sino como un castigo en gran medida merecido. Las referencias por parte de D. Fernand y D. Louis a este aspecto del carácter de la dama (III, 3, 47; IV, 7, 51) son corroboradas por sus intervenciones, que mueven más a la risa que al respeto. Así, su insistencia para que D. Fernand adivine sus deseos ... puisqu'à vous parler je suis si peu hardie, / Faites ce que je veux sans que je vous le die (III, 2, 45)-, o su ingenuidad para dar crédito a los rumores que presentan a D. Fernand como poseedor de poderes mágicos:

Pauvre esprit! Esprit foible! Avec ton ignorance
Voudrois-tu limiter cette haute science,
Qui, pourvû que la mer ne fût point entre deux,
Produiroit des effets cent fois plus merveilleux?
Sans doute qu'il viendra, non lui, mais son image,

Un spectre tout pareil de port et de visage.

(III, 7, 48)

Al mismo tiempo la credulidad de Léonor recuerda, como un eco amplificado, la ingenuidad, aunque menos acusada, de D. Lope. Este punto de unión entre sus dos caracteres permite considerarlos como una pareja probable que al final se confirma.

2.2.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares

Las relaciones familiares están representadas únicamente por *Lucrèce* y *Léonard*, su padre. Son unas relaciones estereotipadas, en las que prima el típico sometimiento de la dama a la autoridad masculina, es decir a las normas que imponen al "barba" la salvaguarda del honor familiar. Como dice *Aubrun* (1981, 232), "El barba (padre, tío, hermano mayor solterón o indiano rico) defiende la honra de su casa (fama, honor), puesto en cuarentena por las ligerezas de la hija o por los escándalos del hijo".

A. Las Damas: *Lucrèce*, *Léonor*

Como quieren las convenciones, *Lucrèce* domina en realidad a su padre con su ingenio y atrevimiento: sometida en principio a las normas sociales encarnadas en *Léonard* (II, 1, 40), se siente al final de la obra con fuerzas para oponerse abiertamente a él, e imponer su voluntad (IV, 1, 49; V, 9, 57). Consciente del riesgo que ello supone, recibe al galán por la noche en su propia casa (I, 2, 37), arriesgando así sin temor alguno su virtud;

es capaz de oír sin inmutarse cómo lo engaña su galán (IV, 2, 49).

En contraposición con Lucrèce, Léonor se presenta como una joven sin ninguna traba familiar. Sabemos por D. Louis que elle vit chez un oncle (I, 5, 38). Pero la existencia de éste es inoperante: Léonor goza de una total libertad de movimientos y de actuación. Recibe a D. Juan, su galán (II, 8, 48); como lo hizo con toda evidencia en anteriores ocasiones; le ha prestado ayuda económica (I, 7, 89), disponiendo así de sus bienes sin ningún control masculino; visita a D. Fernand, a quien no conoce, en su propia casa (III, 2, 45; IV, 6, 50); habla sin ningún temor en la calle con D. Lope (I, 8, 39; V, 6, 55). Y lo que es más significativo: concede su mano a este último sin contar con el consentimiento de ninguna autoridad masculina. Ello tiene como contrapartida el que se encuentre desvalida a la hora de defender su honor, y que deba recurrir a una autoridad ajena, Léonard: Prenez mes intérêts, et vengez mon honneur (V, 11, 57).

B. El padre: Léonard

La autoridad masculina recae en la figura de Léonard, padre de Lucrèce. El autor ha puesto en él de relieve su credulidad ingenua, que le convierte en fácil presa de los jóvenes. Así, admite inmediatamente los conocimientos astrológicos de D. Fernand, e incluso confiesa que él se ocupó también de astrología en su juventud -Et s'il faut librement vous en faire l'aveu, / Dans mon jeune âge aussi je m'en mêlois un peu (II, 3, 42)-; la naturaleza de sus preguntas y lo absurdo de las respuestas de D. Fernand (II, 3, 42) corresponden perfectamente a su carácter

ingenuo, lo mismo que su fe incondicional en las ridículas supersticiones, que no rechaza cuando el joven intenta convencerle de la verdad:

*Je vous le dis encor, que cette humilité,
Plus que votre science est en vous estimable,
Elle est d'un grand esprit la marque indubitable.*

(IV, 8, 51)

Las apariencias son su único punto de referencia con respecto al conocimiento de los demás, lo que junto a su fatuidad hace que sus juicios lleguen al espectador cargados de comicidad:

*Vous voyez, D. Fernand, qu'en vain vous vouliez
taire
Ce dont sur votre front je vois le caractère:
Quand je dis une fois, "Cet homme a de l'esprit,
C'est un savant du siècle", il est sans contredit.*

(IV, 9, 52)

Como todos los padres de comedia, ignora por completo lo que ocurre en su propia casa entre su hija y el galán, que no encuentra ningún obstáculo en engañarle (IV, 2, 49; IV, 3, 49).

Su papel como defensor obligado de los intereses y el honor familiar, evidenciado en su inquietud al descubrir a su hija con un desconocido -Quelle affaire avez-vous avec ce cavalier? (II, 3, 42)-, es confirmado tanto por Lucrèce, que sabe que su padre Pour un homme sans biens auroit peu d'indulgence (II, 1, 40), como por

Juan, que teme que la autoridad paterna aparte de él a su dama (IV, 1, 49).

La integridad del honor familiar, que le hace admitir aún más fácilmente el consejo de D. Fernand (V, 12, 58), se conserva mediante el matrimonio de los dos enamorados. Su defensa se antepone, incluso, a cualquier petición de ayuda:

LEONOR

Este-ce ainsi, Léonard, qu'on venge mon honneur?

LEONARD

Le mien intéressé demandoit ce remède.

(V, 12, 58)

2.2.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales

Las relaciones amo-criado siguen las pautas trazadas para las comedias a la española.

Los criados, poco numerosos en FA con respecto al número de personajes de elevada condición, cumplen funciones de informadores, consejeros y confidentes de sus respectivos amos. Queda al margen Mendoce, personaje episódico que no interviene en el desarrollo de la intriga.

Béatrix y Jacinte, criadas respectivamente de Lucrece

y Léonor, son cómplices y confidentes a un tiempo de sus amos. Las ayudan en sus devaneos amorosos (I, 2, 37), reciben sus confidencias (II, 1, 40), convirtiéndose así en informadoras del público, y les aconsejan prudentemente (V, 5, 55). Béatrix representa también a la criada poco discreta e infiel, rasgo que la diferencia de los demás criados, leales a sus amos.

Entre Philipin y D. Fernand, su amo, se establece la relación social más compleja. Consejero y cómplice del galán, que no se inmuta con sus a veces insolentes intervenciones, es tratado por éste en un plano de igualdad ... un ami se connoit au besoin (II, 4, 42), le dice D. Fernand-. Toma parte activa desde un principio en la acción, al ser él quien inventa la estratagema de la astrología para sacar a su amo de una situación embarazosa.

El mundo de los criados

Los criados, personajes de convención, aparecen junto a sus amos vestidos de lo que Emelina (1975, 239) califica como "la liberté du fou". Sus actuaciones permiten invertir situaciones, algo imposible en la vida real; como confidentes de los amos, se convierten en mensajeros, cómplices o espías. De los dos criados masculino, que aparecen, sólo Philipin se adapta a esa norma de comportamiento. Todos ellos, sin embargo, quedan al final de la comedia al margen, como ocurre en numerosas comedias de la época.

PHILIPIN

El nombre y el personaje de Philipin responde a

un actor concreto, Claude Deschamps, llamado también De Villiers, su creador. Ello comporta una manera de actuar constante que le caracteriza. Es un criado con un claro espíritu de iniciativa, que recuerda al gracioso español. Tiene una participación activa y fundamental en la acción, inventando mentiras incitado por su amo, que conoce sus habilidades: Tu n'es que trop adroit pour en venir à bout, / Invente, fourbe, ments, jure, j'av-oueraí tout (II, 2, 41). Este recurre a él en numerosas ocasiones: para que le ayude a mentir (III, 2, 45); para que le saque de situaciones comprometidas (IV, 9, 52); valiéndose de él como correo (III, 3, 47) o como espía. En este cometido despliega toda su capacidad cómica sonsacando a Béatrix burlona e irónicamente su información: jurando por la foi de Philipin (I, 2, 36), reclamando confianza como un homme d'honneur (I, 2, 37) o asegurando, a su manera, su silencio:

Va, di-moi ton secret avec toute assurance,
Je suis fort taciturne; et, tel que tu me vois,
Je ne conte jamais qu'une chose à la fois.
Avec peu de raison ta crainte me soupçonne.

(I, 2, 36)

Sabedor del papel que le corresponde desempeñar -Je sais quel est mon rôle, et je le joueraí bien (II, 1, 36)- y de su gran capacidad inventiva, es consciente de la importancia de sus intervenciones:

Et que j'ai bien de quoi faire aujourd'hui le rogue
D'avoir fait ériger mon maître en astrologue!

(III, 4, 47)

Su habilidad para mentir y crear estratagemas no está sólo al servicio de su amo, sino que la pone en práctica constantemente para su placer y el de los espectadores; Miente y asusta a Jacinte -C'est que toujours en poche il a quelque démon (III, 2, 46)-, engaña a Mendoce y le burla ingeniosamente con sus pretendidos poderes -Depuis que je le sers, je suis demi-sorcier (IV, 12, 53)- (V, 8, 56)-.

Su, cómica dificultad para guardar un secreto, aspecto de su carácter común a todos los criados y criadas de la comedia, toma en él especial relieve (I, 4, 37):

Qu'un secret à garder est un pesant fardeau!
Il me pese, il m'étouffe; et je me persuade,
Si je le tais long-tems, que j'en serai malade.
Mais mon maître revient, voici ma guérison.

(I, 3, 37)

Su franqueza e insolencia en el trato con su amo, imposibles en la realidad, y pura convención teatral, sirve no sólo para informar al público (I, 1, 35-36), sino también para alegrarle valiéndose de precisiones burlonas (I, 4, 37) o de reproches bufos:

Il a bonne mémoire, il n'a rien oublié.
Au diable soit le maître avec sa harangue.
Où me suis-je adressé pour jouer de la langue?

(II, 2, 41)

En el terreno amoroso manifiesta su superficialidad y ligereza (I, 1, 35); su espíritu irónico y desenfadado

se aúna, en este campo, a un procedimiento teatral característico de la comedia: los amores paralelos del amo y del criado como recurso para unificar y clarificar la acción -Mon maître n'aime plus, je n'aime plus de même (I, 2, 36)-. Philipin, con un guiño simpático al espectador, hace referencia a la norma estereotipada que subordina necesariamente sus sentimientos a los de su amo:

*Un valet suit toujours la fortune d'un maître:
Fais qu'on aime le mien, et tu verras qu'après,
S'il faut mourir pour toi, ^{je} mourrai tout exprès.*

(I, 2, 36)

Tiene también a su cargo, primero junto a D. Fernand (I, 1, 35) y luego junto a Béatrix (I, 2, 36) la exposición de la comedia: Es él quien nos da a conocer los conflictos iniciales y los principales personajes de la obra.

MENDOCE

Mendoce es un personaje marginal en la comedia. Corneille le califica en la didascalía de presentación de vieux domestique de Léonard. Emelina (1975, 23) describe al domestique, en origen, como "une sorte d'intendant", con atribuciones "étendues et élevées dans le personnel des grandes maisons".

El término, sin embargo, se degrada rápidamente, como explica el mismo autor (1975, 24), y se convierte en sinónimo de "serviteur". Es, sin duda, el caso de Mendoce, un bon vieillard que Depuis plus de trente ans... sert chez Léonard (IV, 10, 52).

Su participación en FA es enteramente superflua: sus intervenciones episódicas y la farsa de que es objeto están totalmente desligadas de la intriga (IV, 11, 52; IV, 12, 53; V, 8, 56; V, 9, 57; V, 10, 57; V, 11, 57; V, dern., 58). Su credulidad e ingenuidad, puestas de relieve por la habilidad de Philipin para la burla, permiten clasificar a Mendoce, siguiendo las indicaciones de Martinenche (1900, 348) en el tipo de "domestique lourdaud dont la sottise garde toute la saveur du terroir".

Por medio del diálogo de Mendoce y Philipin el autor expone, de un modo a la vez realista y jocos, el comportamiento característico de los criados en la vida real: Métodos para engañar a los amos, maneras habituales de sisar,

*Le moyen en servant, d'amasser un teston!
Remplit-on le gousset sans le tronc du bâton?
Et pouvons-nous avoir de quoi faire débauche,
Sans ces menus profits qui nous viennent à gauche?
Tu sais que de l'argent qui tombe en notre main,
Selon l'occasion, on retient le douzain,
Et que peu de valets en font quelque scrupule.*

(IV, 12, 53)

sin olvidar el trato a veces brutal que reciben por parte de los amos y su modo de desquitarse, ante los compañeros, mediante maldiciones e insultos, mandando de grand coeur son maître à tous les diables (IV, 12, 53).

BEATRIX

Béatrix, criada de Lucrèce, desempeña junto a ésta su papel de confidente y cómplice. Como cómplice, ayuda a la dama en sus citas nocturnas con el galán (I, 2, 37), o la avisa de la inminente llegada del padre (V, 9, 57); como confidente, permite que Lucrèce, contestando a sus preguntas, informe al espectador de los hechos que aún no conocía (II, 1, 40). Su familiar diálogo con la dama completa la exposición, en la que ya antes -en conversación con Philipin- había intervenido.

Su primera aparición junto a Philipin (I, 2, 36-37) desvela las relaciones que ambos mantienen. Como es habitual en las comedias, priman en ellas la facilidad y la libertad, afirmadas por las actitudes francas y sin complicaciones de ambos.

Su inclinación hacia Philipin lleva a Béatrix a traicionar a su ama y a convertirse más tarde en cómplice de la estratagema inventada por Philipin y D. Fernand para librarla de sospechas (II, 2, 41):

*Mais il faut divertir l'orage qui s'apprête,
Instruire Philipin de ce qui s'est passé,
De peur que D. Fernand ne soit embarrassé;
Et que, rompant commerce avec l'astrologie,
Il n'apprenne au vieillard toute la tromperie.*

(IV, 4, 50)

JACINTE

La lucidez y capacidad de fingimiento de Béatrix contrastan con la ignorancia y superstición primera de Jacinte, que cree a pies juntillas la farsa de Philipin y D. Fernand (III, 2, 46). Su ingenuidad y su credulidad, pareja a la de su ama Léonor, se ponen de manifiesto con su reacción ante la llegada del supuesto espectro de Juan: Ah, Madame! Ah, Madame! | C'est lui-même, sinon qu'il est beaucoup plus grand (III, 8, 48).

Sin embargo, la sensatez y el buen juicio que deben caracterizar a la criada frente al ama se sobreponen finalmente a ese aspecto de su carácter; como consejera lúcida y realista de Léonor, intuye por fin la farsa del supuesto astrólogo y los verdaderos sentimientos de D. Juan:

*Si j'ose avec franchise en parler maintenant,
Ce fameux astrologue à fourber est grand maître,
Et par son procédé vous le pouvez connoître:
Ne vous y fiez point, quoi qu'il vous en ait dit;
Epris d'une autre ardeur, D. Juan vous trahit.*

(V, 5, 55)

Su familiaridad y naturalidad en los diálogos con su ama son semejantes a las de Béatrix. Sin embargo, como se señala en la didascalía de presentación, mientras Béatrix es servante de Lucrèce, Jacinte es suiivante de Léonor. Según Emelina (1975, 51-60) la suiivante es una "Demoiselle attachée au service d'une grande dame", y su calidad social es superior a la de la servante, pese a la degradación del título. La constante presencia de Jacinte

junto a Léonor se debe, pues, no sólo al respeto de las bienséances, que impiden a los enamorados encontrarse sin testigos, sino que recuerda también la distinción social de su ama.

* * *

2.2.2.2.- Estudio actancial

La pluralidad de las intrigas de FA impone los siguientes esquemas actanciales particulares:

2.2.2.2.1.- Primera intriga

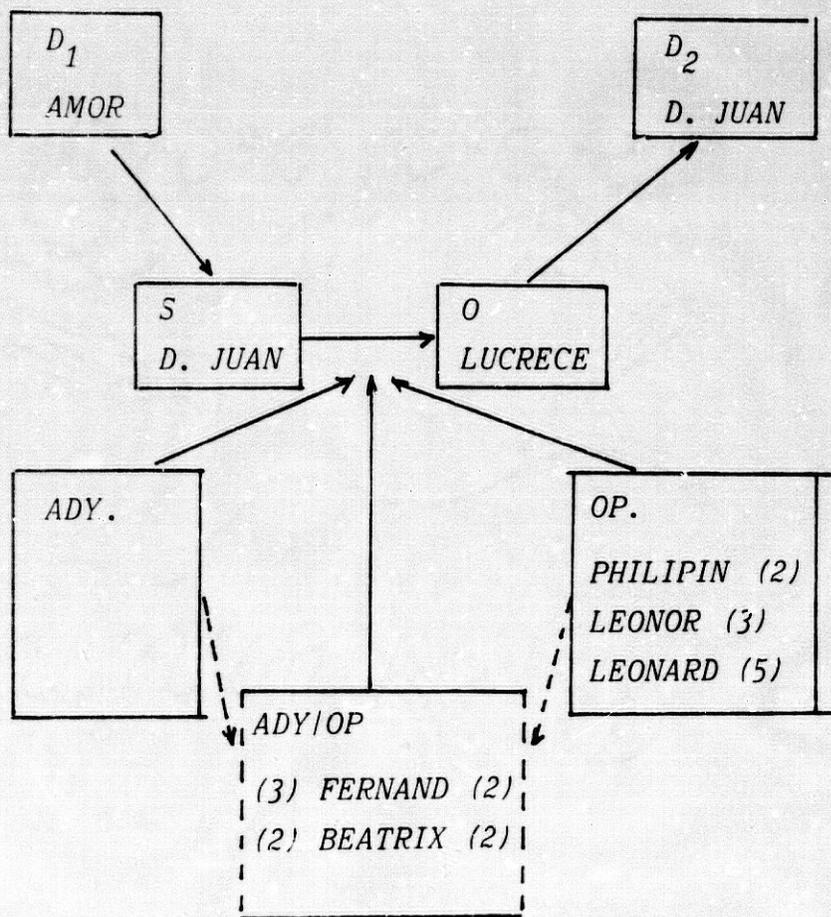


Fig. 34

El compartimento del destinador lo ocupa, como es habitual en este tipo de comedias, el amor: el deseo amoroso impulsa al sujeto D. Juan hacia el objeto, *Lucrèce*. En el lugar del destinatario encontramos de nuevo a D. Juan, quien actúa en propio beneficio. No obstante, podría incluirse junto a él a *Lucrèce*, beneficiaria con D. Juan de la consecución del impulso amoroso.

Ningún actante funciona como adyuvante puro, por lo que este compartimento queda vacío. La casilla de los oponentes, sin embargo, presenta tres actantes. *Léonard*, con cinco veces, se perfila como el gran oponente del eje sujeto-objeto, corroborando así, desde otro ángulo, la función de obstáculo a la que hicimos referencia con anterioridad. *Léonor*, actante sujeto de la tercera intriga, actúa tres veces como oponente, mientras que *Philipin* lo hace dos veces, y no actúa nunca, a diferencia de su amo, como adyuvante. Aparece así, aunque en menor grado que *Léonard*, como oponente puro de la pareja, lo mismo que *Léonor*.

En el compartimento central ocupado por los actantes bivalentes tenemos a *Béatrix*, que actúa dos veces como adyuvante y otras tantas como oponente, lo que en cierto modo la coloca en una posición neutral, y *D. Fernand*, que aparece dos veces como oponente y tres como adyuvante.

2.2.2.2.2.- Segunda intriga

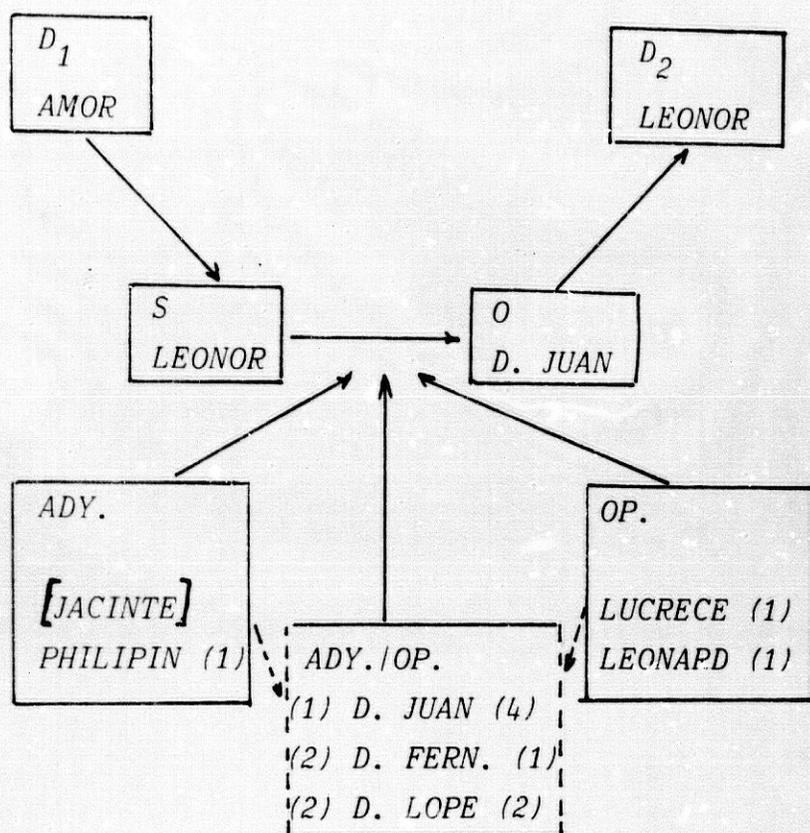


Fig. 35

El eje sujeto-objeto de esta intriga lo integran Léonor y D. Juan. Contrariamente al modo habitual en que se representa éste, ocupando la mujer, por su posición cultural y social, el lugar del objeto en la búsqueda amorosa (117), aquí el eje se halla invertido: Léonor es el sujeto, mientras que D. Juan es el objeto. Esto se explica por el hecho de que este actante masculino ocupa ya una posición de sujeto en el esquema actancial de la primera intriga.

El destinador es como siempre el amor, mientras que el destinatario es únicamente Léonor. D. Juan no puede ocupar con ella este espacio puesto que ya lo ocupa en un esquema distinto.

Aparecen como oponentes puros, ambos una sola vez, Léonard y Lucrèce. La función de oponente de ésta es obligada, dada su posición como actante, objeto en la primera intriga.

En el espacio destinado a los adyuvantes hallamos a Philipin, que funciona una vez como tal. La presencia constante y positiva junto a Léonor de Jacinte convierte a ésta en adyuvante potencial del actante sujeto. Sin embargo su falta de movilidad evidente nos permite calificarla de adyuvante inactivo; por ese motivo la colocamos entre corchetes en el compartimento de los adyuvantes.

Los tres ocupantes del compartimento mixto central, D. Juan, D. Fernand y D. Lope, son actantes plurivalentes: D. Juan, que aquí es una vez adyuvante y cuatro oponente, es actante objeto en este mismo esquema, y actante sujeto en el de la primera intriga; D. Fernand, dos veces adyuvante y una oponente, funciona también en la primera intriga como actante bivalente: adyuvante y oponente a un tiempo. En cuanto a D. Lope, que aquí se neutraliza al actuar dos veces como adyuvante y otras dos como oponente, es al mismo tiempo, actante sujeto de la tercera intriga.

2.2.2.2.3.- Tercera intriga

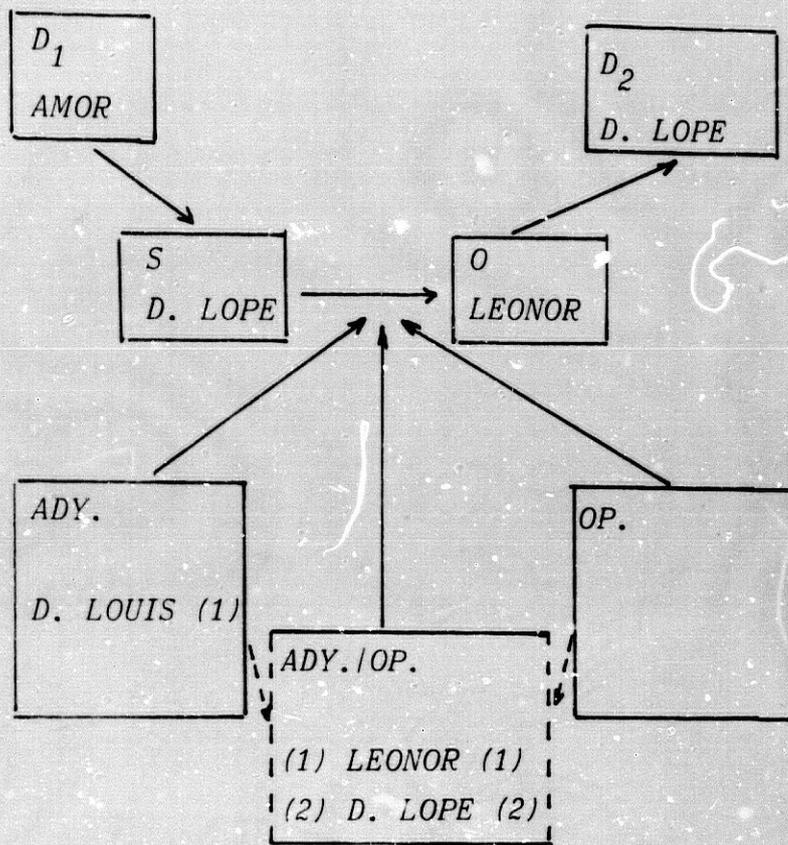


Fig. 36

El destinador de esta intriga es, como en las anteriores, el amor. Este impulsa al sujeto D. Lope hacia el objeto Léonor; la casilla del destinatario la ocupa el sujeto, D. Lope, en solitario, dado que su deseo amoroso no es común al objeto.

El compartimento de los adyuvantes contiene a un

solo actante: D. Louis, que actúa como tal una vez. El de los oponentes se halla vacío, mientras que en el espacio central funcionan como actantes mixtos o bivalentes los componentes del eje central, D. Lope y Léonor. Esta funciona una vez como adyuvante y otra como oponente, en tanto que D. Lope lo hace dos veces como adyuvante y otras dos como oponente. Significativamente, las funciones de ambos se neutralizan al obrar el mismo número de veces como adyuvantes que como oponentes.

Este es, pues, el esquema actancial menos conflictivo de la comedia, puesto que carece de oponentes, y los únicos elementos conflictivos son en realidad los componentes del eje sujeto-objeto.

2.2.2.2.4.- Convergencias

Destinador - Destinatario

Esta pareja es invariable en los cuatro esquemas actanciales: El amor es siempre el destinador, mientras que el sujeto del esquema es siempre el destinatario.

El eje Sujeto - Objeto

En la primera intriga, el sujeto es D. Juan, y Lucrece es el actante objeto. En la segunda y la tercera intriga se produce una inversión parcial del eje actancial central: Léonor, sujeto de la segunda, es objeto en la tercera. El segundo elemento del eje, en cambio, es distinto en ambos casos: D. Juan es el actante objeto de la segunda

intriga, mientras que D. Lope es el actante sujeto de la tercera.

Actantes adyuvantes y actantes oponentes

Podemos comprobar, cotejando los tres esquemas, cómo hay una serie de actantes secundarios con funciones constantes: D. Louis, y de un modo muy difuso Jacinte, actúan tan sólo como adyuvantes puros de la tercera y de la segunda intriga respectivamente. Como oponentes puros tenemos a Léonard (primera y segunda), Léonor (primera) y *Lucrèce* (segunda).

Philipin, que aparece como adyuvante de la segunda intriga y como oponente de la primera, nunca es un actante mixto, mientras que D. Fernand, D. Juan, D. Lope y Béatrix, cuando aparecen como actantes secundarios engrosan la categoría de mixtos o bivalentes. Léonor es en un caso actante oponente, y en otro, actante bivalente.

El espacio vacío de los adyuvantes puros en la primera intriga perfila a ésta como la más complicada, frente a la mínima conflictividad de la tercera, que no cuenta con ningún oponente.

La aparición constante en todos los esquemas de los diversos actantes cumpliendo funciones distintas ponen de manifiesto la interrelación profunda de las intrigas y la complejidad de las mismas.

* * *

2.2.2.3.- *Estudio comparativo*

2.2.2.3.1.- *De los personajes*

Las didascalías de presentación de ambas comedias coinciden en cuanto al número de personajes que intervienen. El modo en que lo hacen es sin embargo distinto, según se puede comprobar a través del orden de frecuencia de esas intervenciones. Por otro lado, el análisis particularizado de esa frecuencia de aparición muestra ciertas peculiaridades que conviene hacer notar.

<u>FA.- ACTO I</u>		<u>AF.- JORN. I (p. 129-139)</u>	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERVENC.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERVENC.</u>
Philipin	(52)	Morón	(32)
D. Fernand	(31)	Beatriz	(32)
Béatrix	(30)	Diego	(27)
D. Louis	(19)	María	(16)
D. Lope	(14)	D. Juan	(14)
Léonor	(5)	D. Carlos	(13)
Lucrèce	(0)	D. Antonio	(12)
D. Juan	(0)	Violante	(7)
Jacinte	(0)	Quiteria	(2)
Mendoce	(0)	Otáñez	(1)

Fig. 37

Lo primero que salta a la vista, observando el gráfico, es que nos hallamos frente a dos sistemas de exposición diametralmente opuestos. En AF todos los personajes, salvo Leonardo, intervienen en ella; ello indica que Calderón plantea una exposición personal: A través de los personajes implicados presenta los hechos directamente a los ojos del público. En FA, en cambio, hay cuatro personajes que no aparecen en escena; entre ellos se encuentra la pareja de la primera intriga, D. Juan y Lucrece. Se trata de una ausencia premeditada, que en realidad pone de relieve a ambos personajes y aumenta su interés escénico. Las constantes alusiones a su intriga amorosa (D. Juan en las escenas 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8; Lucrece en las escenas 1, 2, 3, 4, 5, 6) hacen de esta presentación indirecta un elemento más para captar la atención de un público que entra de lleno en el juego dramático.

En AF, en que las menciones de la primera pareja son intervenciones directas de los dos personajes, éstos ocupan los primeros lugares del gráfico, poniéndose así de manifiesto su importancia. La situación de Lucrece entre los dos galanes principales, D. Diego y D. Juan, puede ya ser un indicio del conflictivo triángulo amoroso que conforma la primera intriga.

Las posiciones de Philipin, D. Fernand y Béatrix en FA confirman la importancia de éstos en la narración de los hechos que conforman la exposición. Philipin, con una intervención doble en ella (con su amo y con Béatrix) ocupa el primer lugar, seguido de D. Fernand, lo que prefigura a éste como el personaje principal de la comedia. Béatrix le sigue con una sola intervención de diferencia, lo que podría hacer pensar que su importancia es mayor de lo que cabe pensar. La contradicción aparente desaparece

si tenemos en cuenta que la cantidad numérica, como hemos indicado en otras ocasiones, no refleja necesariamente la calidad real de las mismas.

Morón, Beatriz y D. Diego ocupan también los tres primeros lugares en la comedia española. D. Diego pasa sin embargo al tercer puesto, tras los dos criados que cuentan con el mismo número de intervenciones. Esto se explica por el tipo de exposición empleado, en que intervienen directamente, y que propicia su mayor frecuencia de aparición, ya junto a sus amos, ya solos. Es de señalar también el mayor relieve que adquiere Philipin en FA, con 52 intervenciones, frente a Morón en AF, con 32.

D. Louis se intercala en FA entre D. Diego, participante de la primera intriga, y los componentes de la segunda y la tercera intriga: D. Lope, con catorce intervenciones, y Léonor, con sólo cinco. Ello le confirma ya como puente de unión entre unos y otros personajes.

En AF D. Antonio antecede tan sólo a uno de los componentes de las intrigas amorosas, Violante, con una diferencia substancial. Junto con María, D. Juan y D. Carlos, que le preceden, aunque las diferencias entre todos ellos son mínimas, queda en un nivel intermedio, a gran distancia de D. Diego, que confirma así su protagonismo.

Quiteria ocupa en AF una posición lógica, al aparecer tras su dama. Su equivalente Jacinte, en cambio, no interviene en FA. Ello confirma su papel ocasional de utilidad teatral, al ser constante -como sabemos- su muda presencia junto a Léonor.

Otáñez, que en AF se encuentra ya una vez, no aparece tampoco en FA.

La actuación de mayor número de personajes en AF no conlleva sin embargo una diferencia sustancial en el número total de intervenciones entre una y otra comedia.

<u>FA.- ACTO II</u>		<u>AF.- JORN. II (p. 140-147)</u>	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERVENC.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERVENC.</u>
D. Fernand	(37)	D. Diego	(35)
Lucrèce	(27)	D. Carlos	(28)
D. Louis	(21)	Morón	(25)
Philipin	(17)	María	(22)
D. Lope	(14)	Violante	(20)
Béatrix	(13)	D. Antonio	(15)
Léonard	(11)	Leonardo	(10)
Mendoce	(1)	Beatriz	(8)
Jacinte	(0)	Quiteria	(5)
Léonor	(0)	Otáñez	(2)

Fig. 38

D. Fernand - D. Diego siguen reafirmandose como protagonistas, con un número de intervenciones muy similar. Pero mientras en FA el segundo lugar lo ocupa Lucrèce, en AF ésta pasa al cuarto puesto, por detrás de D. Carlos y Morón. Este hecho, unido a las ausencias de Léonor y D. Juan (al que se sigue aludiendo con frecuencia: esc. 1, 2, 6, 7) indica que el acto francés se centra en la pareja D. Fernand - Lucrèce. En AF, por el contrario, la presencia de D. Carlos en segundo lugar (frente al

quinto que ocupa D. Lope) y la alta frecuencia de aparición de Violante (en quinta posición por detrás de María) indica que el fragmento se centra tanto en la intriga D. Diego - María como en la doble intriga D. Carlos - Violante. Queda también al margen D. Juan, sólo presente en las menciones de los personajes, como en FA.

Tras D. Fernand y Lucrèce aparecen D. Louis y Philipin. El lugar ocupado por el primero que contrasta con el de su homónimo D. Antonio en sexto lugar, reafirma la mayor importancia del personaje en FA, como ya se perfilaba en el acto anterior.

Béatrix y Léonard invierten su orden con respecto a Leonardo y Beatriz. En ambos casos las diferencias en el número de las intervenciones son muy escasas.

Quiteria interviene cinco veces, mientras que Jacinte no lo hace ni una sola vez; lo que se explica en este caso por la ausencia de su ama Léonor.

Mendoce aparece por primera vez en FA. En AF ocupa también el último lugar en número de intervenciones.

Cabe también señalar cómo las diferencias en el número total de intervenciones de una comedia a otra son sensiblemente mayores que en el primer acto, como era lógico esperar dado el distinto número de intervinientes.

FA.- ACTO III

AF.- JORN. II (p. 148-152)

<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERVENC.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERVENC.</u>
D. Fernand	(41)	Violante	(33)
Léonor	(28)	D. Diego	(25)
Philipin	(20)	D. Juan	(18)

D. Louis	(14)	Quiteria	(14)
Jacinte	(14)	Morón	(6)
D. Juan	(7)	D. Carlos	(5)
D. Lope	(0)	D. Antonio	(5)

Fig. 39

Aparecen en este acto un reducido número de personajes: seis en FA, siete en AF. Como observación general, los personajes de la comedia francesa, siendo menos numerosos que en la española, toman la palabra mayor número de veces.

D. Fernand encabeza la lista en FA, seguido de Léonor. En AF el orden se invierte. El número de intervenciones de D. Fernand, además, es sensiblemente superior al de su homónimo D. Diego, mientras que las diferencias entre Léonor - Violante son escasas.

Philipin sigue ocupando un lugar preferente, el tercero, contrastando con las pocas réplicas de Morón.

D. Louis sigue en los primeros puestos de FA, mientras que su equivalente D. Antonio ocupa el último lugar junto a D. Carlos. El homónimo de éste, a su vez, no actúa en FA.

Jacinte coincide en número de intervenciones con D. Louis, y también con Quiteria, su equivalente en AF; aparece por delante de D. Juan, lo que puede interpretarse como un reflejo de la mayor relevancia de su ama en este acto. En AF se invierte el orden, y D. Juan aparece más veces que Quiteria, aunque las diferencias son mínimas.

<u>FA.</u> - ACTO IV		<u>AF.</u> - JORN. III (p. 153-159)	
PERSONAJES	Nº INTERVENC.	PERSONAJES	Nº INTERVENC.
D. Fernand	(35)	D. Diego	(34)
Léonard	(34)	Leonardo	(27)
Philipin	(21)	D. Antonio	(19)
Mendoce	(20)	María	(15)
Lucrece	(18)	D. Juan	(13)
D. Louis	(13)	Morón	(9)
D. Juan	(10)	Violante	(6)
Léonor	(4)	Otáñez	(6)
Béatrix	(4)	Beatriz	(5)
D. Lope	(0)	D. Carlos	(3)
Jacinte	(0)	Quiteria	(1)

Fig. 40

D. Fernand - D. Diego siguen en primera posición en este acto. Las diferencias en el número de intervenciones de ambos son, además, mínimas.

El segundo puesto de Léonard se corresponde con el de Leonardo en AF, como coinciden también Béatrix - Beatriz, con una diferencia mínima en número de intervenciones.

Philipin sigue en los primeros lugares: es el tercero, frente a Morón, que ocupa el sexto puesto, con escasas réplicas. Le sigue Mendoce, con una sola intervención menos; su posición contrasta también con la de Otáñez, mucho menos activo.

Las diferencias observables entre estos personajes de una a otra comedia dan idea de la mayor amplitud que toma en FA el episodio de la broma de Mendoce, frente al relieve más bien escaso que tiene en AF.

Lucrece - María, con un número de intervenciones muy similar, ocupan ambas un puesto parecido. A María le precede D. Antonio, que ocupa por primera vez uno de los primeros lugares en AF; en la francesa el orden es inverso: a D. Louis le precede Lucrece.

El número de réplicas de D. Juan es parecido en ambas comedias, aunque el lugar en que se sitúa es distinto: el séptimo en FA, el quinto en AF. Lo mismo ocurre con Léonor - Violante, que, con un número bastante aproximado de intervenciones, ocupan el octavo y el séptimo respectivamente. Estos ligeros cambios de posición se deben en gran medida al episodio de los criados, preferente en FA.

D. Lope y Jacinte, que no intervienen en FA, sí lo hacen en AF, aunque de manera poco relevante.

<u>FA.</u> - ACTO V		<u>AF.</u> - JORN. III (p. 159-164)	
PERSONAJES	Nº INTERVENC.	PERSONAJES	Nº INTERVENC.
Léonard	(33)	Leonardo	(26)
D. Juan	(26)	D. Juan	(24)
Mendoce	(23)	Violante	(18)
Léonor	(18)	Otáñez	(15)
Philipin	(18)	Morón	(11)
Lucrèce	(11)	D. Diego	(10)
D. Fernand	(8)	María	(9)
D. Lope	(6)	D. Carlos	(9)
Jacinte	(3)	Quiteria	(4)
Béatrix	(2)	Beatriz	(4)
D. Louis	(0)	D. Antonio	(4)

Fig. 41

En este acto se observan inmediatamente las sucesivas correlaciones en el orden ocupado por los personajes. Las variaciones son mínimas; el orden coincide salvo en dos casos, en que éste sencillamente se invierte: Mendoce cuenta con mayor número de réplicas en FA que Léonor; su personaje homónimo, Violante, con el mismo número de réplicas que Léonor, interviene en AF más veces que Otáñez, aunque por una corta diferencia. La diferencia entre el número de intervenciones de Mendoce y Otáñez, en cambio, es elevada.

Lucrèce cuenta con dos réplicas más que D. Fernand, en tanto que en AF es D. Diego quien interviene una vez más que María.

D. Louis, que por primera vez no aparece en FA, sí lo hace en AF, contando con el mismo número de intervenciones que las criadas Beatriz y Quiteria.

En cuanto al resto de los personajes, se corresponden perfectamente, variando tan sólo el número de réplicas. Así, Léonard y D. Juan ocupan el primer y segundo puesto, siendo el número de intervenciones del primero sensiblemente superior en la obra francesa que en la española.

Léonor - Violante interviene mayor número de veces que Lucrèce - María, y ambas preceden a D. Fernand - D. Diego, quien en contraste con los actos anteriores cuenta con un escaso número de réplicas.

Philipin, que aparece bastantes más veces que D. Fernand, no ocupa tampoco, en esta ocasión, un lugar preferente. Morón también precede a D. Diego en AF, pero por la escasa diferencia de una réplica.

La distancia entre el número de intervenciones de Lucrèce, D. Fernand y D. Lope es escasa, como lo es en AF entre D. Diego, María, D. Carlos y Morón.

D. Lope ocupa uno de los últimos puestos, por delante de las criadas Jacinte y Béatrix, como D. Carlos en AF; éste, por otra parte, cuenta con igual número de réplicas que María.

D. Juan, que había intervenido en muy pocas ocasiones, adquiere ahora mayor relieve. mientras que Léonard - Leonardo se revela como un personaje fundamental en el desenlace de ambas comedias.

TOTAL DE INTERVENCIONES

<u>FA</u>		<u>AF</u>	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
D. Fernand	(152)	D. Diego	(131)
Philipin	(128)	Violante	(84)
Léonard	(78)	Morón	(83)
D. Louis	(67)	D. Juan	(69)
Lucrece	(56)	Leonardo	(63)
Léonor	(55)	María	(62)
Béatrix	(49)	D. Carlos	(58)
Mendoce	(44)	D. Antonio	(54)
D. Juan	(43)	Beatriz	(49)
D. Lope	(34)	Quiteria	(26)
Jacinte	(17)	Otáñez	(24)

Fig. 42

Un cómputo global comparativo de las intervenciones de los distintos personajes permite la rápida observación de grandes cambios de una a otra obra.

D. Fernand - D. Diego, el único que mantiene el mismo

lugar en ambas comedias, se confirma como el personaje principal. Hay que señalar, sin embargo, que su número de intervenciones es muy superior en la francesa.

Morón, en tercer lugar en AF, cuenta con un número de réplicas sensiblemente inferior al de Philipin. Este ocupa un relevante segundo puesto en FA, debido tanto a su fundamental intervención en el embrollo como a su participación en la burla de Mendoce. Del mismo modo, el lugar y número de intervenciones de Mendoce - Otáñez se debe a la mayor importancia concedida por el autor francés a la farsa de que éste es objeto.

Léonard y D. Louis tienen preferencia sobre los componentes de las intrigas amorosas. El mayor número de intervenciones de Léonard y su posición aventajada con respecto a la de su homónimo español, pueden deberse a la distinta concepción del personaje. Léonard se presenta, sobre todo, como un elemento a engañar por el astrólogo más que como obstáculo de la primera pareja, y permite la amplificación de la mentira. En AF Leonardo se intercala entre D. Juan y María, primera pareja, identificándose así como obstáculo entre ambos, y por su aventajada posición, como víctima del astrólogo.

En cuanto a D. Louis, su posición confirma nuestro juicio anterior: como imagen negativa de D. Fernand, su presencia es necesariamente más constante, y de mayor relieve. D. Antonio, en cambio, es un elemento secundario, e indica también con su posición su menor importancia con respecto a D. Carlos. Este, tercer galán, ocupa un puesto lógico, tras la primera pareja. Su homónimo D. Lope queda prácticamente en la sombra, a considerable distancia de D. Juan y en penúltimo lugar.

La posición ocupada por D. Juan en FA, motivada por su retardada aparición en escena, puede llevar a confusión, al no reflejar realmente su importancia en la obra como miembro de la primera intriga. En AF, en cambio, su puesto se confirma de inmediato como primer galán.

Las damas en FA superan a los galanes en número de réplicas, sobrepasando Lucrece a Léonor en una intervención. Creemos que la razón es la misma que impone a Léonard en tercera posición: el engaño. Por causa de Lucrece, y ante ella, se pone en pie el embrollo; y Léonor es la que más vive la mentira de D. Fernand, al basar en ella sus acciones.

Las diferencias con respecto a la comedia española son evidentes: Violante ocupa en AF un sorprendente segundo puesto, explicable si se considera que muchas de sus intervenciones son aquí directas, mientras que en FA se desarrollan en ausencia. Esto permite, por otro lado, que tome mayor relieve como víctima de un doble engaño: el de D. Juan y el de D. Diego, resaltando así su carácter inocente y crédulo.

En lo tocante a las criadas, Beatriz, causante y partícipe directa de la farsa, antecede a los galanes D. Juan y D. Lope. Con igual número de intervenciones que Béatrix, se revela como la más importante de las dos criadas, a una distancia considerable de Quiteria; ésta, a su vez, adquiere mayor relevancia que Jacinte, quien confirma, al ocupar la última posición, su carácter de utilidad teatral.

El número de intervenciones indica, de manera tan

sólo relativa, la importancia concedida por los autores a sus personajes. En el caso de D. Juan, por ejemplo, el distinto modo en que es introducido en ambas comedias impone una diferencia considerable en el número de réplicas, su menor frecuencia de aparición en FA no disminuye su importancia en la representación directa de la obra, sino que por el contrario, le da mayor relieve. Lamentablemente, esto no puede quedar reflejado en un estudio estadístico de estas características.

La mayor frecuencia escénica de D. Fernand con respecto a D. Diego indica un mayor relieve de la figura del astrólogo en FA. Del mismo modo, la mayor presencia de Philipin con respecto a Morón obedece no sólo a la amplitud del episodio con Mendoce (también más frecuente que Otáñez), sino a su carácter peculiar de personaje tipo que exige una presencia relevante.

De todo ello se desprende que en la comedia española son más importantes las intrigas amorosas que las mentiras. La francesa, en cambio, se convierte en una comedia de entidades o de personajes particularizados más que de parejas. Todos ellos, satélites en torno a D. Fernand, adquieren mayor relieve por su contacto con él.

2.2.2.3.2.- De los "rôles"

Las relaciones entre los distintos personajes de FA reflejadas en el esquema relacional coinciden completamente con las que se establecen entre los de AF. Se observan cambios con respecto a sus modelos españoles, así como, dentro de la igualdad básica en las relaciones, ciertas diferencias de matiz o distinto relieve de algunas de sus

características. Así, en FA las intrigas se constituyen sobre los mismos presupuestos que en AF, y el eje de comportamiento de las distintas parejas es el mismo en las dos comedias.

El principal hilo conductor de las intrigas es en ambas el mismo: D. Fernand - D. Diego; los hilos secundarios que las entrelazan constantemente también coinciden, si bien se perciben algunas variaciones. Así, si las relaciones D. Juan - María coinciden con las de la primera pareja de FA, el comportamiento de D. Juan hacia Violante -que afecta a D. Carlos- varía, al desaparecer en el D. Juan francés su visión egoísta y posesiva sobre la segunda dama (II, 150).

La imagen convencional del galán no varía en lo esencial en su paso a la comedia francesa. Los tres enamorados de FA se dejan guiar por el amor, principal móvil de su comportamiento: D. Juan, entre dos sentimientos amorosos, deja prevalecer en él el más fuerte de ellos, pese a las dificultades que ello entraña; D. Fernand - D. Diego es en ambas el galán inconstante, siempre tras el amor, que ve fracasar en esta ocasión su cortejo amoroso; el crédulo D. Carlos, el enamorado sin esperanza, ve gratificado al final de ambas comedias su respeto a la amistad, consiguiendo a su dama. El cuarto caballero, D. Louis - D. Antonio, que no participa en el juego amoroso personalmente, adquiere mayor relieve en la comedia francesa no como galán enamorado, sino en su posición de amigo de D. Fernand.

Las damas de FA conservan las características fundamentales de sus modelos españoles. María responde perfectamente al modelo de la dama de la comedia: Hermosa

y noble, volcada en el amor como requieren las convenciones, atrevida y hábil para lograr sus propósitos. Violante, como Léonor, une a las características propias del personaje, representadas sobre todo por María, su ingenua credulidad. Este rasgo es más vivo en la española Violante; ésta, más terca y crédula que la francesa, ve realzado por ello su papel de víctima de los dos galanes principales.

El comportamiento de las damas en el ámbito de las relaciones familiares no varía en absoluto: Lucrece se comporta frente a su padre del mismo modo que lo hace María. En cuanto al padre, las características propias de éste en AF se trasladan sin variantes a FA, manteniéndose su conducta como tal.

La relación amo - criado respeta también fielmente las convenciones en su adaptación francesa. En el tratamiento particular de los criados se producen ciertos cambios: Quiteria actúa en contraste con Jacinte, como consejera realista y prudente de Violante en repetidas ocasiones (II, 147; II, 151; III, 161). La criada Beatriz une, a ciertos rasgos de realismo y crudeza de juicio (I, 130; I, 137), su interés material, que prevalece sobre la fidelidad a su ama (I, 134). Estos aspectos desaparecen en Béatrix, quien conserva su incapacidad para guardar un secreto, así como sus relaciones con el criado del primer galán.

En cuanto a Morón, se agrupan en él los rasgos convencionales que conforman al gracioso: espontáneo e impertinente (I, 134; II, 150), locuaz (I, 138), ingenioso (I, 137; II, 141; III, 159), codicioso (II, 144), lleno de sentido común y de sabiduría popular (I, 134), zafio y burdo (II, 148) como corresponde a su nivel social. Su

relieve es algo mayor en *FA*; desaparece en el francés su interés por lo material, aumentándose sus rasgos de ingenio; el carácter un tanto burdo del español se ve también suavizado al convertirse en Philipin, personaje ya convencional por sí mismo y con caracteres propios de la escena francesa.

2.2.2.3.3.- Del sistema actancial

Los esquemas actanciales aplicados a la comedia francesa se corresponden exactamente con los de la obra española en casi todas las intrigas, variando tan sólo, como indicamos en anteriores apartados de nuestro estudio, el nombre de algunos de los actantes.

-Primera intriga

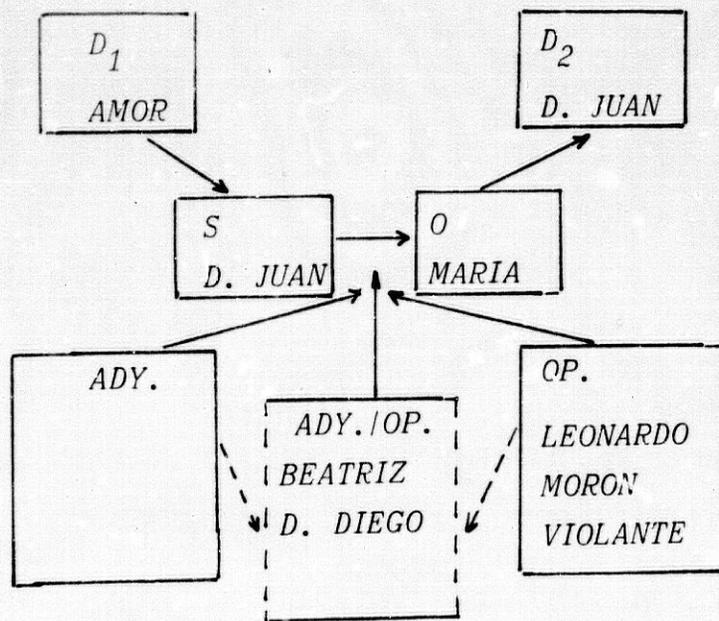


Fig. 43

Podemos comprobar cómo este esquema actancial es un auténtico calco del correspondiente en la comedia francesa.

El compartimento de los adyuvantes, como en el caso de FA, se halla vacío, y tanto los actantes mixtos como los oponentes coinciden perfectamente con los de la comedia francesa.

-Segunda intriga

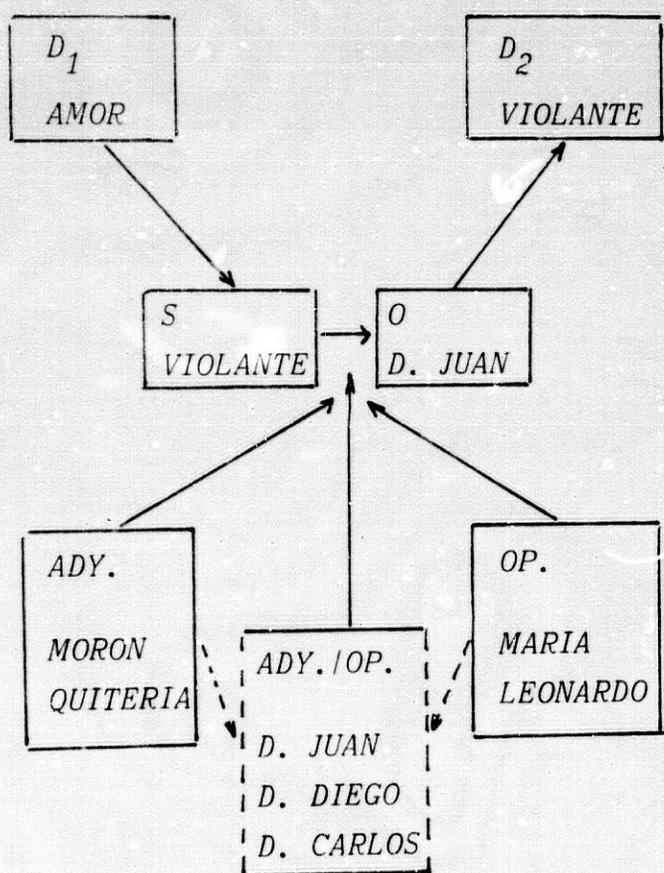


Fig. 44

Del mismo modo que en los anteriores, aquí la coincidencia es también total: Dos oponentes, María y Leonardo; tres actantes mixtos: D. Juan, D. Diego y D. Carlos; dos adyuvantes, Morón y Quiteria. Esta es aquí adyuvante no potencial, sino real, a diferencia de Jacinte, que por esa razón colocábamos en FA entre corchetes.

-Tercera intriga

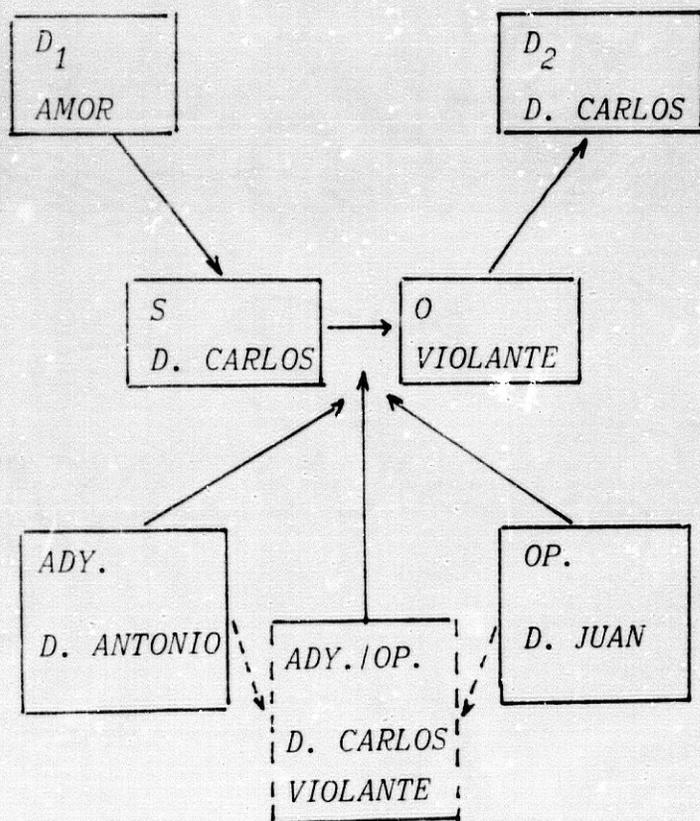


Fig. 45

En el esquema actancial de esta última intriga podemos observar cómo coinciden los actantes que ocupan las casillas de los actantes adyuvantes y de los bivalentes con los del sistema actancial correspondiente de FA. Hay, sin embargo, un cambio con respecto a éste en el espacio destinado a los actantes oponentes: Mientras en FA este compartimento aparecía vacío, aquí encontramos a D. Juan, sujeto a su vez de la primera intriga y objeto de la segunda. Esta variante es el resultado de la eliminación, por parte del autor francés, de un fragmento que definía como oponente al actante D. Juan.

2.2.3.- Tópica de la comedia

* * *

2.2.3.1.- **Recursos suscitados por las situaciones**

2.2.3.1.1.- *Aproximación a la comedia francesa*

Nos hallamos ante una obra de trama relativamente sencilla, pese a sus tres intrigas imbricadas. Los recursos cómicos de que se vale el autor francés surgen todos de uno solo y fundamental, un engaño. Sobre él, y propiciado por él, se van tejiendo los diversos acontecimientos, en un encadenamiento constante de ficciones y errores. Ello nos lleva a considerar FA como la comedia del fingimiento, de la mentira.

El primer y fundamental efecto cómico de la obra es el cambio de situación del protagonista D. Fernand: un cambio tan inesperado para el público como para él mismo. Para disculpar la indiscreción de la criada Béatrix, que la explosión de cólera del galán ha puesto al descubierto -Voyez, on va chasser la pauvre Béatrix (II, 2, 41), indica Philipin apenado a su amo-, D. Fernand secunda a su criado en el montaje de la ficción que la convierte en astrólogo ante los otros personajes:

Que veux-tu? C'en est fait; mais pour moi, pour
toi-même,

Tâche à remédier ce désordre extrême;

Tu n'es que trop adroit pour en venir about (sic);

Invente, fourbe, ments, jure, j'avoueraí tout.

(II, 2, 41)

La mentira, que surge así como una solución momentánea -Monsieur, j'ai grande peine à bien mentir pour l'heure, / Celle-ci passera faute d'une meilleure (II, 2, 41)-, se perpetúa hasta el fin de la comedia, e incluso más allá de éste.

En el encadenamiento continuo de sucesos que imponen la continuación de la ficción influye de manera importante Léonard: su llegada inesperada -recurso cómico muy utilizado en este tipo de comedias- obliga a D. Fernand a seguir con el engaño, ayudado ahora por Lucrece, interesada en que no se desvele su secreto:

LEONARD

Quelle affaire avez-vous avec ce cavalier?

LUCRECE

C'est curiosité, je ne le puis nier.
Depuis deux ou trois jours j'ai sù par une amie
Que mieux qu'homme au monde il sait l'astrologie;
Et je le consultois pour savoir au certain
A quel époux le ciel a destiné ma main.

(II, 3, 42)

El efecto de rebote de la ficción de D. Fernand sigue con Léonard el camino de las disimulaciones y las mentiras: D. Juan le engaña para poder acceder a su amante sin dificultad (IV, 2, 49); Lucrèce, siempre para evitar que su padre descubra sus relaciones secretas, disimula sus sentimientos y le miente también (IV, 3, 49).

Esta sucesión de mentiras colocan al viejo en una postura un tanto ridícula, provocando así la hilaridad del espectador, que conoce la verdadera realidad de los hechos.

La ampliación de la ficción base de la obra continúa, con la ayuda de D. Antonio (que la difunde por toda la ciudad), al tomar como siguiente víctima a D. Lope En voici du moins un de ja mis dans le piège (II, 6, 44)-, quien a su vez, y en este caso de manera inocente, se encarga de engañar a Léonor: Allons voir Léonor, vantons-lui sa science (II, 6, 44).

La dama, en una entrevista con D. Fernand, y convencida de los poderes de éste -Je sai votre mérite et ce que vous valez (III, 2, 45)- implica indirectamente a un nuevo personaje, D. Juan, provocándose así un cómico error o equívoco: el de creer que el supuesto ausente, D. Juan, se presenta bajo la forma de un fantasma:

LEONOR

J'y renonce. A mes yeux en vain tu viens t'offrir,
C'est le vrai D. Juan que seul je puis souffrir...

D. JUAN

Je suis toujours le même, et le bien où j'aspire...

LEONOR

Fantôme, laisse-moi, je n'ai rien à te dire.

(III, 8, 48)

Se provoca la risa del espectador por medio de la utilización de varios recursos cómicos: Los personajes ignoran la realidad que el público conoce; por otro lado, Léonor y Jacinte están convencidas de que D. Juan es realmente una aparición, mientras que éste ignora el convencimiento de aquéllas: Léonor, est-ce feinte, est-ce jeu fait exprès? (III, 8, 48).

El que el cómico error se aclare no impide que la dama siga dejándose burlar por D. Fernand: Puisqu'à votre science il n'est rien d'impossible, / Empêchez ce commerce à mon coeur trop sensible (IV, 6, 50); con su credulidad y simpleza provoca un nuevo equívoco, en este caso no de una situación sino de un sentimiento, al juzgar erróneamente la actitud displicente de D. Juan basándose en las falaces palabras del astrólogo:

*C'est exprès qu'il affecte un si cruel mépris;
Il feint, et ne me donne un peu de jalousie,
Que pour mieux voir l'amour dont mon ame est saisie:
Je vois ce qu'il prétend, et j'en crois D. Fernand.*

(V, 5, 55)

El episodio de Mendoce, ajeno a la trama de la comedia, se apoya también en el fingimiento de D. Fernand y Philipin. En este caso, Mendoce es víctima directa no de D. Fernand, sino de Philipin, quien se presenta como brazo ejecutor de su amo: Fais pour moi ce qu'il faut, ton maître le commande (IV, 12, 53).

El último de los recursos cómicos derivados de las situaciones que se suceden en la comedia es el parcial desenmascaramiento final del impostor, al que sus continuos engaños han colocado en una situación muy embarazosa (V, 12, 57-58). Pero el tramposo simpático, aunque sancionado por la risa del público, elude en cierto modo el castigo, al continuar aparentemente su ficción con Léonard: Je vous entretiendrai de mon astrologie; / Mais il faut que ce soit avec plus de loisir (V, Dern., 58).

2.2.3.1.2.- Correspondencias y diferencias con los modelos españoles

Los recursos cómicos basados en las situaciones tienen invariablemente su origen en la comedia española que sirve de modelo a FA. Corneille se limita a ampliar o a reducir en algunos casos el alcance de aquéllos.

El fingimiento sobre el que se funda la acción de la comedia es el mismo en ambas, siguiendo los mismos pasos en su desarrollo y amplificación.

El encadenamiento del engaño con la aparición de los sucesivos personajes sufre una variación en FA con respecto a su modelo español: Tras la segunda entrevista

de Violante con el astrólogo y su nueva petición de ayuda, desarrollada de idéntico modo en ambas comedias -Haced que más no se quieran, / que se olviden, y el rigor / de los celos los abrase (III, 156)-, es D. Carlos quien se entrevista con D. Diego y, como en un eco del diálogo inmediatamente anterior entre la dama y el astrólogo, pide a su vez ayuda a éste -y yo, por tener / venganza, quisiera hacer / que le olvide y que me quiera (III, 156). El efecto cómico de estos dos hechos paralelos se ve reforzado por la respuesta de D. Diego a ambos:

Díjela que la quería
Don Juan, y la despreciaba,
por sólo ver si lo amaba,
y aquella experiencia hacía.

(III, 156)

Díjele que su porfía
siguiese; que yo le haría
después venturoso amante.

(III, 157)

Como una consecuencia de estas mismas respuestas, el equívoco sobre los sentimientos que se producía, tanto en FA como en AF, en el encuentro entre D. Juan y Léonor, se ve doblado en AF con el encuentro de Violante y D. Carlos: la actitud de la dama que desea provocar los celos de D. Juan, es mal interpretada por el engañado galán:

D. CARLOS

Ya del hechizo, sin duda,
se va mostrando el efeto.

VIOLANTE

La vida y alma os prometo,
Carlos, cuando a tanto fuego
turbada a abrasarme llego.

D. CARLOS

Al fin la supe obligar.
Mas ¿esto pudo faltar,
si me lo dijo Don Diego?

(III, 162)

Mentiras y fingimientos se encadenan también en las sucesivas apariciones, casi siempre inesperadas y siempre molestas para los demás personajes, de Leonardo. Su inopinada llegada obliga a D. Diego a continuar fingiéndose astrólogo, con la ayuda interesada de María. Sin embargo, este primer engaño a Léonard no adquiere en AF la amplitud ni la comicidad que Corneille le ha imprimido en la comedia francesa. En el modelo español, Leonardo se limita a emplazar a D. Diego para una conversación tranquila, desapareciendo así la delicadísima situación en que Léonard puso al joven:

Suplícôs que os dejéis ver;

que quiero que me digáis
algo de la suerte mía,
y que tratemos los dos
un poco de astrología.

(II, 144)

Por el contrario, en su encuentro con María y D. Juan la disimulación de éstos se incrementa tanto en su trama como en su calidad cómica (III, 153-154).

No hay variaciones sensibles, en cambio, con respecto a Violante y Léonor.

En cuanto al episodio de Otáñez (III, 162), base del que se desarrolla en la comedia francesa entre Philipin y Mendoce, es uno más de los numerosos ecos cervantinos que Calderón gusta de incluir en su obra. El recuerdo del episodio de Clavileño y D. Quijote es inmediato. Su amplitud, con respecto a FA, es mucho menor. La variación más importante con respecto a los recursos cómicos producto de las situaciones la hallamos en el desenlace final de la comedia, en que el mentiroso es descubierto. En AF los reproches de los distintos personajes se suceden sin interrupción, acorralando así a D. Diego; el impostor, confundido y en cierto modo ridiculizado ante el público, no puede más que arrepentirse de sus tretas, pese a las disculpas de algunos de los que le ayudaron en ellas (III, 164).

* * *

2.2.3.2.- Recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje

2.2.3.2.1.- Aproximación a la comedia francesa

Los recursos suscitados por el tratamiento del lenguaje son utilizados de manera muy distinta por los dos autores, tanto en lo referente a la comicidad de las intervenciones de los personajes como en el empleo de modalidades discursivas como el relato, el monólogo, el aparte o el diálogo.

El relato, menos frecuente en la dramaturgia francesa que en la española, es también escaso en FA. El primero de ellos lo pone el autor en boca de *Luçrèce*, quien completa de este modo la exposición, aportando los últimos datos necesarios para la comprensión de la obra. *Corneille* intenta paliar la artificiosidad del mismo, y darle mayor verosimilitud, mediante la presencia de *Béatrix*, a quien la dama dirige con vehemencia sus explicaciones:

*Tu l'as vû, tu le sais, que D. Juan lui-même,
Lassé de voir son feu récompensé si mal,
Fit dessein de quitter un séjour si fatal;
Et qu'ennuyé d'aimer sans voir rien à prétendre,
Il prit congé de moi pour s'en aller en Flandre.*

.../...

Et dans cette rencontre en sût user si bien...

Mais à quoi m'arrêter? Tu vis notre entretien,
Et tu sais que l'amour, pour braver mes caprices,
Me fit en ce moment accepter ses services;

(II, 1, 40)

D. Fernand recita también un parlamento. Pero en este caso no se trata de la narración de hechos "reales", que se dan a conocer por este método al público, sino de poner de manifiesto la imaginación desbordada del galán y su capacidad inventiva (II, 2, 41).

El largo relato de D. Louis al inicio del acto III (III, 1, 44), que da cuenta de la amplificación del embrollo de D. Fernand, tiene por misión el contar hechos acaecidos fuera de la escena, en lugares y tiempos distintos y con multitud de personajes. Todo ello impide su representación directa, paliada por la narración pormenorizada y en un registro desenfadado y humorístico de los hechos. Se ofrece así, al mismo tiempo, una visión sociológica de ciertos ambientes de la época: Se alude al mundo teatral, donde contando à beaucoup le secret à l'oreille, éste, rápidamente, d'oreille en oreille (il) s'est partout coulé. Describe también los ambientes de las casas de juego, y la maledicencia de los que las frecuentan:

J'ai sù trouver d'abord une maison de jeu,
Où j'ai tout débité dans une troupe amie
De ceux qu'on nomme là pilliers d'académie,
De ces prêteurs à poste; et comme tout le jour
Attendant la rencontre ils tiennent là leur cour,
Vous savez que de tout curieux ils s'informent,
Que sur chaque nouvelle ils taillent, ils réforment;

Jugez si je pouvois m'être mieux adressé.

(III, 1, 44)

La segunda dama, Léonor, reafirma en un parlamento relativamente extenso sus sentimientos amorosos hacia D. Juan. Su visión falseada de los hechos patentiza su simpleza y su ceguera ante el engaño de que es objeto.

Su relato, al mismo tiempo, apunta hacia el futuro -no sólo al pasado como es habitual-, al expresar sus deseos a D. Fernand de ver la imagen de su galán (III, 2, 45).

Frente a la escasez de relatos, los monólogos son relativamente frecuentes, aunque por lo general breves. D. Juan, que no cuenta en su haber con ningún relato, tiene en cambio a su cargo cuatro monólogos. Su número (mayor que en cualquier otro personaje), unido a la amplitud de los mismos, se justifica por su prolongada ausencia de la escena. En el primero de ellos (III, 6, 47), el galán muestra su sorpresa por el conflicto que se le ha creado; su reflexión y análisis del mismo le aboca a una decisión y a una futura acción. Más tarde, al finalizar el tercer acto, expresa, en un corto monólogo, su sorpresa e incredulidad ante hechos que no entiende, al tiempo que anuncia también una acción futura.

Qui jamais fut reçû de la sorte ?

Ai-je perdu l'esprit? Suis-je moi-même encor?

Jacinte à m'écouter oblige Léonor.

Léonor! L'une et l'autre est sourde à ma priere;

Personne ne répond, et je suis sans lumiere.

Qui la peut obliger à se cacher de moi?

*Est-ce haine, est-ce horreur pour mon manque de
foi?*

En quels doutes mon ame est-elle ensevelie?

(III, 9, 48)

El tercero de ellos, más extenso que los anteriores (V, 1, 54), aparece como la solución a un dilema: con la expresión lírica de sus sentimientos, desvela su conflicto interno entre dos afectos, y su resolución final. El último y más breve (V, 3, 55) funciona como una especie de cuña entre la salida de un personaje y la llegada de otro. Es un modo de llenar un vacío escénico, como lo demuestra su contenido: D. Juan se limita a reflejar en pocos versos su sorpresa por el reciente comportamiento de Léonard, anunciando luego la llegada de Léonor.

D. Lope expresa también sus sentimientos en un corto monólogo (I, 7, 39), necesario al movimiento escénico, desarrollado entre la salida y la entrada de los distintos personajes. Al final del segundo acto se suple con un largo monólogo del mismo personaje la representación directa de los hechos:

*En quel étonnement aujourd'hui me trouvais-je,
A peine puis-je encor rassembler mes esprits,
Tant mes sens sont ensemble et confus et surpris.
D. Fernand astrologue, et D. Juan parjure!
Selon mes vœux, amour, conduis cette aventure.
J'imagine un moyen qui me peut rendre heureux
Et D. Fernand l'inspire à mon cœur amoureux:*

(II, 7, 44)

El resto de los monólogos de FA corren a cargo de los criados. Béatrix (IV, 4, 50) añade a su reflexión las acciones que va a llevar a cabo inmediatamente, evitando así su representación directa. Philipin, en nueve versos emplazados entre la aparición y desaparición de distintos interlocutores, describe en clave de humor un comportamiento social característico de la época, y el movimiento psicológico interno que le impulsa a hablar:

*C'est donc là cet honneur qu'elle nous vantoit tant?
Ah, combien en est-il dans ce sexe inconstant
Qui contrefont de jour une vertu parfaite,
Et la laissent de nuit dormir sous leur toilette!
Donc l'amour à Lucrece a broüillé le cerveau?
Qu'un secret à garder est un pesant fardeau!
Il me pese, il m'étouffe; et je me persuade,
Si je le tais long-tems, que j'en serai malade.
Mais mon maître revient, voici ma guérison.*

(I, 3, 37)

Más adelante, en un monólogo que podríamos llamar "itinerante", recitado en su desplazamiento hacia otro lugar, el mismo criado repite someramente sucesos pasados y describe las acciones que está realizando (III, 4, 47).

En el último de los monólogos, Mendoce da su visión personal de la ciudad, dirigiéndose a ella en segunda persona (118). Su seriedad lírica, impropia de un criado, se ve rota por las alusiones crematísticas que le devuelven al nivel social que le corresponde. El quiebro que el autor realiza, con la variación súbita del discurso del criado, es un modo elegante de ridiculizar tanto al personaje como el procedimiento mismo:

Adieu, Madrid, adieu, sans regret je te quitte;
Le desir du repos enfin me sollicite;
Je préfère le chaume à tes plus beaux palais,
Et te dis de rechef un adieu pour jamais:
J'abandonne tes murs, on n'y vit qu'avec trouble,
A peine bien souvent y gagne-t-on le double:
Quoiqu' on m'ait vû toujours servir par intérêt,
Ma bourse est si légère...

(V, 7, 56)

Los apartes, aunque menos abundantes que en AF, son muy numerosos, pese al rechazo de la época. Corneille procura eliminar la mayor cantidad posible de ellos, pero tanto la fuente española como el tema en sí mismo, lo imponen en muchos momentos escénicos. Se subraya con dichos apartes la comicidad de algunas intervenciones -Il a bonne mémoire, il n'a rien oublié (II, 2, 41)-, el descaro con que miente D. Fernand -De quel front le bon cavalier ment! (II, 3, 42)-, la sorpresa ante confesiones inesperadas -Est-il vrai, l'ai-je bien ouï? (II, 2, 41)-, el desconcierto ante palabras incomprensibles -Il parle hébreu pour moi, je suis pris, c'en est fait (II, 3, 42)-, o se alude a los resultados obtenidos con el engaño -En voici du moins un de ja mis dans le piège (II, 6, 44).

La comicidad de algunos de ellos estriba en el relieve que adquiere la credulidad y simpleza de ciertos personajes: el aparte de Jacinte, y su actitud escénica visible -Faut-il qu'il me regarde! Je meurs de peur (III, 2, 46)- induce a D. Fernand, divertido, a acentuar con sus palabras el miedo de la criada: Tu te caches les yeux, et je vois dans ton coeur (III, 2, 46). Philipin pone irónicamente de manifiesto, con un corto aparte, la credulidad general,

tomando como referencia las palabras de Léonor:

LEONOR

Ah! Vous faites encor des prodiges plus grands,
Votre pouvoir peut tout, j'en ai de sûrs garans.

PHILIPIN (bas)

J'en eusse osé jurer.

(III, 2, 45)

Abundan, sobre todo, los apartes dirigidos a un segundo personaje. Se señalan de este modo las llegadas inoportunas (III, 6, 50; III, 8, 51) o la interpretación de ciertas actitudes -Elle veut éprouver si ma science est vraie (III, 3, 42): Philipin anuncia de esta manera a su amo la mentira que va a inventar -Monsieur, j'ai grande peine à bien mentir pour l'heure. / Celle-ci passera faute d'une meilleure (II, 2, 41). El mismo Philipin se dirige a D. Fernand y le aparta de los demás personajes para contarle secretamente lo sucedido con la joya de Lucrece -(Il le tire à part et lui parle à l'oreille). C'est prétexte, écoutez (IV, 9, 52). A su diálogo marginal, carente de interés por tratarse de hechos ya conocidos por el público, se sobrepone un diálogo, audible en este caso, entre D. Louis y Léonard.

Entre las múltiples utilizaciones de los apartes como fuentes de comicidad, cabe destacar algunos casos particulares: Léonard, inducido a ello por D. Louis, interpreta

la actitud de D. Fernand erróneamente. La gracia de la escena gira en torno a ese equívoco, que queda realzado por los apartes del falso astrólogo

D. FERNAND (bas)

Oui, le vouloir fourber, c'est me couvrir de honte;
Je n'en puis espérer qu'un embarras plus grand.

LEONARD (à D. Louis)

Voyez pour m'obliger, quelles peines il prend!

D. LOUIS

A vous rendre content sans doute il se dispose.

(IV, 8, 51)

Buscando la misma efectividad cómica, en el acto V tiene lugar un diálogo basado en un doble registro simultáneo: en el nivel aparente, perceptible para los dos interlocutores tenemos un diálogo real basado en un equívoco; en un segundo plano, se suceden los apartes de ambos, apreciables tan sólo por el público, en que cada uno de ellos interpreta la actitud y las palabras del otro, acentuándose así la comicidad de la confusión (119).

LEONARD (bas)

Parlons-lui, mais feignons de croire seulement
Que de quelque autre main il tient mon diamant.

(haut)

Pour vous dire en deux mots le sujet qui m'amène.
C'est par certain bijou dont je suis fort en peine:
On me vient d'assurer qu'il est en vos mains.

D. JUAN (bas)

Qu'en peu de temps le sort renverse mes desseins!

.../...

LEONARD

Je suis fort éloigné de vous croire coupable,
Mais la main seulement de qui vous le tenez.

D. JUAN (bas)

Qu'à me persécuter les cieux sont obstinés!

.../...

D. JUAN

Je ne le puis nier,

J'ai votre diamant, et veux bien vous le rendre.
Mais sans doute, Monsieur, on tâche à vous sur-
prendre,
Et si la vérité doit ici s'exprimer,
Je suis le seul coupable, et le seul à blâmer
(bas) Plutôt mourir cent fois que d'accuser Lucrece.

LEONARD (bas)

Plus je cache son crime, et plus il le confesse.

(V, 2, 54)

El aparte, elemento de ruptura del diálogo, se utiliza en estos casos en el valor cómico surgido de esa misma ruptura.

En lo tocante al tratamiento del diálogo, es frecuente el uso de las frases cortas, que prestan vivacidad y rapidez a los mismos (I, 2, 36-37; I, 4, 37-38; II, 6, 43; III, 2, 46; IV, 12, 53; V, 6, 55; V, 8, 56). Este procedimiento sirve, en su ejemplo más característico, para conseguir una exposición ágil y dinámica, en que el elemento cómico es primordial:

BEATRIX

Tu n'en diras donc mot?

PHILIPIN

Mot du tout.

BEATRIX

A personne?

PHILIPIN

Non.

BEATRIX

Tu me le promets?

PHILIPIN

Est-ce fait?

BEATRIX

Jure tôt.

PHILIPIN

Oui, foi de Philipin. Jurai-je comme il faut?

(I, 2, 36)

El diálogo que se establece más tarde entre D. Fernand y Philipin basa su rapidez y comicidad en el contraste: el modo prolijo en que el criado cuenta el secreto a su

amo choca con su laconismo posterior ante las preguntas de éste (I, 4, 37).

El diálogo con réplicas que interrumpen las palabras de otro personaje lo utiliza aquí Corneille para reflejar la indignación creciente de D. Fernand (II, 2, 40). Estas réplicas se continúan con una clarísima stichomythie, de versos antitéticos de la misma longitud, la única en esta comedia:

D. FERNAND

Que j'ai de passions pour de si grands mérites!

LUCRECE

Que j'ai d'aversion pour ce que vous me dites!

D. FERNAND

Que j'aime ses beaux yeux, qu'ils ont d'attraits
pour moi!

LUCRECE

Que je haï le soleil qui fait que je vous voi!

(II, 2, 40)

La repetición en el diálogo, que impide a otro

personaje seguir hablando, la utiliza el autor con Léonard; pone así de relieve su impaciencia y su tozuda credulidad: -Monsieur, encore un coup, je vous le dis sans fard ! - Monsieur, encore un coup, laissons la feinte à part... (IV, 9, 52). En contrapartida, al final de la comedia es D. Fernand quien impide al viejo seguir hablando -Brisons là, je vous prie (V, Dern., 58).

El efecto cómico más logrado con este tipo de interpretaciones se encuentra en el diálogo entre D. Juan y Lucrèce en el acto IV, en que la dama acalla la vacía palabrería del galán ante la llegada de su padre:

D. JUAN

Dans l'excès du plaisir je ne me connois plus,
Et de tant de bontés et surpris et confus,
Ne sachant que vous dire, et ne pouvant me taire...

LUCRECE

Vous poursuivez tantôt, je voi venir mon pere.

(IV, 1, 49)

Una fuente de comicidad más en el diálogo la crea la mala interpretación, intencionada o no, de las palabras de los personajes. Este tipo de equívoco es un recurso muy empleado en FA: D. Lope se declara a Léonor con palabras encubiertas, que aquélla no logra captar (I, 8, 39); ésta, a su vez, engañada de antemano por D. Fernand, interpreta erróneamente la actitud y las

palabras de D. Juan, que deberían, en realidad, desenga-
ñarla, y que por el contrario la reafirman en su idea:
Avec combien d'adresse il feint pour m'éprouver! (V, 4,
55).

Las ambiguas palabras de D. Fernand en el asunto
de la pérdida de la joya -Celui qui ce matin vous a fait
compliment / En habit de campagne, a votre diamant (IV,
9, 52)- provocan un doble equívoco entre Léonard y
D. Juan. Este se desarrolla en una amplia escena, cuya
comicidad nace del doble sentido que las palabras de ambos
personajes adquieren para el público (V, 2, 54).

Como es habitual, la mayor fuente de comicidad de
la obra es Philipin. El mismo hace alusión a su esprit
un peu gaillard, y se describe como assez grand babillard
(I, 1, 35), lo que pone de manifiesto en sucesivas
ocasiones. La más sobresaliente de ellas, tanto por su
comicidad gestual como lingüística, es su inútil esfuerzo
por callar un secreto:

D. FERNAND

Tu ne me répons rien? Est-tu sourd, ou sans voix?
Pour quoi grincer les dents, et te serrer les doigts?
Parle, es-tu possédé?

PHILIPIN

Monsieur, laissez-moi faire.

D. FERNAND

Di donc ce que tu sais.

PHILIPIN

Je tâche de me taire,
On me l'a commandé; mais pour ne rien cacher,
Déjà, loin d'obéir, je suis las de tâcher;
Oyez...

(I, 4, 37)

En este mismo fragmento aparece otro recurso cómico habitual en boca de los criados: la repetición irónica de las palabras de su amo -Et ne m'a point encor donné martel en tête (I, 1, 36)- en una escena posterior: Ce cavalier poli, galant, honnête, / Qui ne vous a jamais donné martel en tête (I, 4, 37).

El modo impertinente y desenfadado con que se dirige a su amo no es un caso aislado, sino general (I, 1, 36; II, 2, 41), como un rasgo habitual del personaje.

Su característica fundamental es el ingenio y la capacidad de fingimiento y disimulación, que pone constantemente en práctica: Haciendo hablar a Béatrix, declarándose homme d'honneur y jurando silencio por la foi de Philipin (I, 2, 36-37); ideando una mentira para salvarla, haciendo astrólogo a su amo (II, 2, 41); engañando cómicamente a Jacinte (III, 2, 46), o burlando al viejo Mendoce (IV, 11, 52; V, 8, 56). Su ingenio se desborda en su letanía de los diablos:

PHILIPIN

Doutes-tu qu'il n'en soit presque de tous métiers?
Il en est de sergens, il en est de notaires,
Il en est de barbiers comme d'apoticaires,
Il en est de greffiers, il en est de voleurs,
Il en est de dévots, et de monopoleurs,
Il en est de tout poil, il en est de tous âges,
Il en est d'usuriers, et de prêteurs sur gages,
De souffleurs d'alchimie, et de rogneurs d'écus,
Il en est de jaloux, et même de cocus.

MENDOCE

De cocus?

PHILIPIN

Sans cela d'où leur viendroient les cornes?
Il en est de lourdauds, de hargneux, et de mornes.
Il en est d'enjoués, il en est...

(V, 8, 56)

Su fantasía verbal se apoya en un lenguaje popular, fundamentalmente en los diálogos con sus iguales: Jacinte (III, 2, 46), Béatrix (I, 2, 36-37), y sobre todo con Mendoce (IV, 12, 53; V, 8, 56).

Con su expresividad lingüística, introduce alusiones irónicas y realistas sobre la elección equivocada de Lucrece -Et la galanterie échauffe la cuisine (I, 2, 37)-, usa

superlativos chocantes *-Astrologogissime* (II, 2, 41)-, o se refiere a la concepción popular de ciertos lazos familiares:

*Qu'importe s'il le prend pour gendre, ou pour larron;
C'est bien la même chose, et l'un et l'autre en
somme,
Pour en avoir le bien, veut la mort du bonhomme.*

(IV, 10, 52)

No obstante, el fragmento de más comicidad pertenece a D. Fernand, quien se muestra muy por encima del ingenioso Philipin. Su *vis cómica* nos traslada inmediatamente al teatro de Molière: La inventiva léxica, la coincidencia de elementos dispares y el enfrentamiento de una verba ilimitada y absurda con una simpleza que todo lo admite:

D. FERNAND

*Pour vous dire en deux mots, Monsieur ce que j'en
pense,
Vénus aux amoureux promet beaucoup de biens,
Et Saturne peut tout sur les Saturniens;
Mais la triplicité de cette conjoncture,
Ainsi que l'union d'Hécate avec Mercure,
Combinant leurs aspects, ou les rétrogradant
Sur l'horizon fatal d'un bizarre ascendant,
Pourroit paralaxer sur un cerveau si tendre...*

LEONARD

Ce discours est si haut que j'ai peine à l'entendre.

*De grace, en ma faveur, pour éclaircissement,
Expliquez-vous un peu plus populairement.*

(II, 3, 42)

*2.2.3.2.2.- Correspondencias y diferencias con los
modelos españoles*

Tanto el relato como el monólogo y el aparte son empleados en las dos comedias que nos ocupan. No obstante, las proporciones en que se utilizan, como indica el gráfico, son distintos: el monólogo es algo más frecuente en FA, siendo por el contrario el relato bastante menos abundante en esta comedia que en la española.

	<i>Rel.</i>	<i>Mon.</i>	<i>Aparte</i>	<i>Rel.</i>	<i>Mon.</i>	<i>Aparte</i>	
<i>D. Fernand</i>	1	-	19	3	-	23	<i>D. Diego</i>
<i>D. Juan</i>	-	4	5	2	3	6	<i>D. Juan</i>
<i>D. Lope</i>	-	2	-	1	2	13	<i>D. Carlos</i>
<i>D. Louis</i>	1	-	3	1	-	7	<i>D. Antonio</i>
<i>Lucrece</i>	1	-	3	2	-	8	<i>María</i>
<i>Léonor</i>	1	-	3	1	-	11	<i>Violante</i>
<i>Philipin</i>	-	2	16	1	1	18	<i>Morón</i>
<i>Béatrix</i>	-	1	1	3	1	5	<i>Beatriz</i>
<i>Mendoce</i>	-	1	-	-	1	1	<i>Otáñez</i>
<i>Jacinte</i>	-	-	2	-	-	3	<i>Quiteria</i>
<i>Léonard</i>	-	-	7	-	-	15	<i>Leonardo</i>

Fig. 46

Una de las razones de esta abundancia del relato en AF es que la exposición se elabora a partir de las narraciones de los diversos personajes, no se fundamenta en el diálogo, como la de FA.

Al inicio de la comedia es Beatriz quien describe, en dos largos relatos, a los dos pretendientes de María, poniéndonos al mismo tiempo en antecedentes sobre los sentimientos de la dama (I, 129; I, 139). Ella misma nos informa directamente de ello en otro relato; éste se corresponde, a grandes rasgos, con el de Lucrece en la exposición. María, sin embargo, no disimuló esos sentimientos por temor a la oposición paterna, sino por conservar su honor:

Don Juan, aunque es cuerdo es
mozo, y si a saber llegara
mi amor, no sé si callara;
que en este tiempo que ves,
hay mil galanes que viven
rendidos y enamorados,
por publicar confiados
los favores que reciben.
Y un hombre, con sólo hablar,
(¡tan fácil es la deshonra!)
es bastante a quitar la honra
que muchos no pueden dar.

(I, 130)

El autor francés incluye en el relato de esta dama una situación acaecida antes del comienzo de la obra. En AF, en cambio, esos hechos se producen en escena, dando pie a otras larguísimas relaciones por parte de

2

María y de D. Juan. Este, en un alambicado discurso (I, 131, 132) relata a su dama hechos y sentimientos que en FA tan sólo se cuentan fragmentados, a través de varios diálogos.

Los 123 versos, afectados y barrocos, del relato de D. Juan, en que se narran los primeros encuentros de la pareja, son seguidos por otra relación de María (I, 132-133), quien, en 98 versos, se declara también al galán y le propone verse en secreto; esta proposición es aún seguida por la relación de 28 versos en que D. Juan muestra su acuerdo y su satisfacción (I, 133). Se realiza así, como es habitual en las comedias españolas, la importancia del encuentro de la pareja principal.

D. Diego añade datos a la exposición con un nuevo relato (I, 133-134), en que en términos conceptistas declara su amor a María:

Más la venganza me das
cuando menos gusto esfuerzas,
pues cuanto más me aborrezcas,
tengo de quererte más.
Si de esto quejosa estás,
porque con sólo querer
los dos vengamos a ser
entre el placer y el pesar
extremos, aprende a amar,
o enséñame a aborrecer.

(I, 133-134)

Corneille lo sustituye, junto con la respuesta de María, por un diálogo entre D. Fernand y Philipin, con

el que inicia su exposición (I, 1, 35-36).

Dentro de la misma exposición, Beatriz cuenta a Morón lo que el espectador ya sabe por boca de los dos personajes implicados (I, 137); su relato se substituye en FA por un diálogo vivo y rápido entre los dos criados (I, 2, 37). Del mismo modo, Philipin cuenta brevemente a su amo la información de Béatrix:

*Je tâche de me taire,
On me l'a commandé, mais pour ne rien cacher,
Déjà, loin d'obéir, je suis las de tâcher:
Oyez. Ce cavalier poli, galant, honnête,
Qui ne vous a jamais donné martel en tête;
Enfin ce D. Juan dont je vous ai parlé,
Qui fait croire par tout qu'en Flandre il est allé,
Par l'ordre de Lucrèce, et sans qu'aucun le sache,
En secret dans Madrid chez D. Lope se cache.*

(I, 4, 37)

Esta narración contrasta abiertamente con la prolijidad de Morón, que repite ampliamente, en otro relato y en tono también humorístico, la información de la criada:

*No te lo puedo decir,
y por decirlo reviento;
que aunque el secreto sea santo,
yo no guardo a San Secreto.
Aquí para entre los dos,
aquel pobre caballero,
Don Juan de Medrano, aquel
que apenas te daba celos,*

aquel que dijo que a Flandes
iba, se quedó encubierto
en la corte, y en la casa
de Don Carlos de Toledo
es llamado y escogido.
No puedo decir que un lienzo,
puesto en la reja de noche,...

(I, 138)

El segundo y larguísimo relato de D. Diego, en que el ingenioso caballero levanta la trama de su ficción, encuentra su correspondencia, en FA, en el único relato de D. Fernand. Como diferencia, D. Diego no se limita a hablar en los 123 versos que componen su relación, de sus "aficiones astrológicas" como D. Fernand, sino que alude tanto a la realidad política de la época como a su heroica vida pasada (II, 141).

El siguiente, en cambio, en que D. Diego vuelve a relatar a D. Antonio los hechos sucedidos ante el espectador y que provocaron la farsa del caballero (II, 144), lo sustituye el autor francés hábilmente por un silencioso aparte, entre Philipin y el recién llegado D. Louis (II, 3, 42).

Los relatos de D. Antonio (II, 148) y Violante (II, 148-149) pasan con ligeros cambios a la obra francesa.

La breve relación del español D. Carlos (II, 156) desaparece, junto con el fragmento en el que se integra, de la comedia francesa.

El número de monólogos es ligeramente inferior en

la comedia española. Tres de los pronunciados por D. Juan en FA reflejan, aunque tomando mayor amplitud, los que pronuncia el galán español en AF (II, 151-152; III, 159). El cuarto y más breve monólogo del galán francés, en cambio, no procede de la comedia española (V, 3, 55).

D. Carlos pronuncia dos monólogos: en el primero de ellos, tras su entrevista con D. Juan (I, 135), se queja de su suerte. En el segundo se lamenta de la difícil situación en que le coloca su amistad con D. Juan y su amor por Violante (II, 145). Ninguno de ellos se corresponde con los que recita D. Lope en FA.

Tampoco hay correspondencia entre el corto monólogo de Béatrix con el de la criada española. El de ésta es, en realidad, una disquisición moral sobre usos y abusos de las damas de la época:

¡Ved lo que en el mundo pasa
y qué es honor! Por no hablalle
con escándalo en la calle,
le entramos dentro de casa.
Cuando miro estas honradas,
pienso que sus fantasías
vuelven las caballerías
de las historias pasadas.
Dama, que tus vanidades
te hicieron impertinente,
ama al uso de la gente,
deja singularidades.

(I, 136-137)

Hay, en cambio, una coincidencia casi perfecta entre el que pronuncia Morón (I, 138) y el primero de Philipin (I, 3, 37). El segundo de éste, en cambio, no procede de AF.

Asimismo, los monólogos de Otáñez (III, 162) y de Mendoce (V, 7, 56) guardan entre sí una gran similitud, aunque en la española se hace mayor hincapié en la credulidad del criado, y no, como en FA, en su interés económico.

Los apartes de AF son numerosísimos. Corneille los suprime en aquellos casos en que resultan, en realidad, superfluos: los explicativos, que subrayan una actitud visible de todos modos para el público, como es el caso de la reacción de María ante el encuentro de su padre con D. Juan -Por no turballe, no me he atrevido a miralle (III, 153)-, el de Leonardo al hallar a María junto a D. Diego (II, 143), o la reacción de Violante y Quiteria ante la llegada del "espectro" de D. Juan (II, 152). Otros desaparecen junto con la situación en que se enclavan (I, 139). Se pierden así efectos cómicos como la ironía de D. Carlos ante la petición de D. Juan de guardar su secreto -(La confianza es graciosa, / cuando no anda otra cosa / tan pública en el lugar) (II, 151)-, o la sucesión de apartes de D. Carlos y Violante durante la lectura de la carta de D. Juan, que manifiestan las reacciones del galán ante los gestos de la dama (II, 146-147).

En algunas situaciones comunes, los apartes desaparecen por completo en su paso a la obra francesa, como los del encuentro de D. Juan y Violante (III, 161), eliminados en su totalidad de la breve entrevista equivalente de D. Juan con Léonor (V, 4, 55). En otros casos, sólo

se mantienen algunos de ellos. Así ocurre en la escena en que D. Fernand - D. Diego demuestra conocer los encuentros secretos de Lucrèce - María con su galán: Morón pronuncia 9; D. Diego, 6; María, 3 y Beatriz, 1. En FA, los apartes de Lucrèce y de su criada se convierten en un diálogo; los que se conservan de D. Fernand y Philipin conforman un diálogo paralelo, inaudible para aquéllas; los que se refieren a la falsa honestidad de la dama, pronunciados por Morón, y que son el componente cómico de la escena en AF, son suprimidos:

MARIA

pues cuando el sol mismo fuera
el que seguirme intentara,
sólo en pensarlo eclipsara
su luz, y no se atreviera
a mirarme sin desdén...

MORON

El sol, no; pero la luna,
sí, entre las doce y la una.

(II, 140)

La conversión de los apartes en diálogo es frecuente en Corneille. Para dar verosimilitud a las situaciones, aleja momentáneamente a varios personajes, pudiendo así los otros dialogar directamente: en AF, D. Diego y Morón hablan por medio de apartes ante Leonardo:

MORON (Ap. a D. Diego)

Por Dios, que el viejo no ignora,
y no te faltaba más
que te examinase ahora.

D. DIEGO (Ap.)

Si él me pregunta, atropella
mi intención, porque no sé
nombre de signo ni estrella,
y mil locuras diré.

LEONARDO

Esta es mi casa, y en ella...

(II, 144)

En FA, Mendoce llega con un mensaje que aleja a
Léonard, lo que permite que amo y criado reconviertan
los apartes de sus modelos españoles en diálogo:

PHILIPIN (A D. Fernand, tandis que Mendoce parle
tout bas à Leonard)

Votre esprit s'évertue,
Monsieur, c'est tout de bon.

D. FERNAND

Tu vois comme j'en sue.

PHILIPIN

Le galimathias ira-t-il encor loin?

D. FERNAND

Philipin, un ami se connoît au besoin.

Fais-moi quelque message, et par un tour d'adresse

Dans un pas si mauvais...

(II, 4, 42)

En el tratamiento de los diálogos se observa una gran libertad de adaptación por parte del autor francés. El uso frecuente de réplicas cortas de éste no lo es tanto en la obra española, en que priman las réplicas algo más extensas, o incluso los diálogos basados en sucesivas tiradas de los personajes.

En AF se producen dos encuentros entre D. Diego y María. El primero de ellos (I, 133-134), en que la dama rechaza al galán, se basa en largas tiradas de los dos personajes. En el segundo, el galán intenta conquistar a la dama utilizando un lenguaje alambicado hecho de sutilidades estilísticas barrocas y de acumulación de imágenes:

Cuando hiere
la llama el viento, se hace
una ave que della nace,
un fénix que en ella muere;
y sin que su riesgo tema,
mariposa iluminada,
de aquel fuego enamorada,
cercos hace, hasta que quema
las alas de tornasol;
así anda mi amor ciego,
como sombra deste fuego,
haciendo cercos al sol;
que hasta abrasarme porfía
esta pena, este rigor.

(II, 140)

Los elementos introducidos en dicho diálogo por medio del lenguaje conceptista y barroco de D. Juan, se reproducen como en un eco lejano en la stichomythie que desarrollan D. Fernand y Lucrece durante su única entrevista en FA -Que j'ai de passions pour de si grands mérites! / -Que j'ai d'aversion pour ce que vous me dites! / -Que j'aime ses beaux yeux, qu'ils ont d'attraits pour moi- / -Que je hai le soleil qui fait que je vous voi! (II, 2. 40).

Los dos diálogos entre Beatriz y Morón (I, 135; I, 137) se funden también en uno solo en FA (I, 2, 36-37).

Un caso distinto es el diálogo entre D. Antonio y D. Diego. La misión fundamental del que le corresponde en la comedia francesa (I, 6, 38) es la de informar sobre

la relación entre D. Juan y Léonor, así como del amor que siente D. Lope por la dama:

D. LOPE

*Et j'ose présumer, sur ce qu'il m'en a dit,
Qu'un peu de jalousie a brouillé son esprit;
Et que par le faux bruit d'une si longue absence,
Il veut savoir au vrai ce que Léonor pense,
Lui voir mettre pour lui ses sentiments au jour,
Et par son déplaisir juger de son amour.*

D. LOUIS

Le bruit court toutefois qu'il adore Lucrece.

D. LOPE

*C'est d'un peuple grossier l'ordinaire foiblesse.
Parce qu'il est galant, et voit cette beauté...*

(I, 6, 39)

En la española, en cambio, se encadena con diálogos anteriores y posteriores, referentes a la relación secreta entre D. Juan y Lucrece. La exageración sucesiva de la información recibida en primer término de Beatriz lo convierte en un efectivo recurso cómico:

MORON

.../...

que parlan hasta el Lucero
debe de haber más de un año...

.../...

D. DIEGO

... La causa desto
ha sido, porque de noche,
dos años ha, o poco menos,
entra embozado en la casa
de Doña María...

.../...

D. ANTONIO

.../...

que está Don Juan de Medrano
en vuestra casa encubierto,
y que va para tres años
que con muy grande secreto
entra a hablar todas las noches...

.../...

D. CARLOS

Que no se fué, que quedó
en mi casa, y que encubierto
entra de noche en su casa
habrá cuatro años y medio.

(I, 138-139)

El juego del equívoco verbal, y de las palabras con doble sentido, es ampliamente utilizado por Calderón. Gran parte de ellos son recogidos más o menos fielmente por el autor francés.

Léonor interpreta erróneamente las palabras y la actitud de D. Juan, por dos veces: En su primer encuentro, cuando cree ver a un fantasma, ella misma da inconscientemente un doble sentido a sus palabras -Don Juan, ya veo que vienes / a verme de donde estabas (II, 152); en el segundo, malinterpreta las claras palabras de D. Juan, y ella misma, al emplear conscientemente palabras con doble sentido, acierta sin saberlo con la verdad del galán:

(Qué bien su amor encubrió!)
Que mil años os gocéis
con la dama que queréis.
(Ap. Bien digo, pues, que soy yo.)

(III, 161)

Si en estos dos casos el equívoco se ve aumentado en la obra española, el encuentro entre D. Juan y Leonardo (III, 160), basado en el mismo efecto cómico, discurre en términos muy similares.

Otros equívocos no se recogen en FA; por ejemplo, el diálogo con doble sentido entre D. Juan y María ante Leonardo, en que indirectamente se pone de relieve la simpleza del padre y la facilidad de la pareja para el fingimiento:

MARIA

Pues entre los dos,
ya sabéis que para vos
no ha de haber puerta cerrada.

LEONARDO (Ap. a Beatriz)

¡Qué bien respondió María!

(III, 154)

Tampoco recoge Corneille, en el diálogo entre Léonard y Lucrèce (IV, 3, 49), la carga sexual evidente de las palabras de María en AF (III, 154).

El empleo de recursos cómicos difiere ampliamente en el desenlace de ambas obras. Calderón basa la comicidad del mismo en el acorralamiento del mentiroso por medio de sucesivas réplicas en eco de los personajes engañados: por otro lado, la locuacidad de éstos contrasta tanto con el silencio forzado de D. Diego como con la parquedad de Leonardo:

MARIA

¿Ves, Don Diego,
como, aunque fingidamente,
.../...

VIOLANTE

¿Ves, Don Diego,
me dijiste que estuviese
.../...

D. CARLOS

¿Ves, Don Diego, cómo hacerme
de Violante firme amante
.../...

OTAÑEZ

¿Ves cómo a mí me dijiste
.../...

BEATRIZ

Señores, cesen
los baldones; que harto hecho
hasta ahora en defenderse,
no siendo astrólogo.

LEONARDO

¿No?

(III, 164)

Morón, el gracioso, acapara, como Philipin en FA, la mayor parte de los recursos cómicos. Ingenioso, en menor grado que Philipin, se las arregla para sonsacar a Beatriz, confiando en su condición de mujer -¿No sirves y eres mujer? ... / Pues tú me lo dirás (I, 135)- y jugando con su dependencia amorosa del señor:

Yo tras mi amo he de ir:
Cuando él amare, amaré:
Que un criado siempre fue
en la tabla del amor
contrapeso del señor.

(I, 135)

Al igual que Philipin, finge y miente con gran facilidad, como lo indica él mismo al inventar la farsa de la astrología -¿A mí / me falta hoy una mentira, / no sobrándome otra cosa / todo el año? (II, 141).

Se reúnen en él las características del personaje del gracioso español: la impertinencia en las relaciones con su amo (I, 134), la sabiduría popular (I, 134), la codicia:

Los abrazos
estimo; pero quisiera,
agradeciendo el favor,

que me donaras, señor,
algo que abrazo no fuera.

(II, 144)

Estos rasgos se recogen, en menor grado, en Philipin. Asimismo, su manera popular de expresarse pasa al personaje francés; éste, no obstante, se abstiene de utilizar expresiones vulgares e irrespetuosas, en las que Morón basa a veces su comicidad; un claro ejemplo de ello lo hallamos en la descripción física de Violante:

Una señora
de angosto talle y de caderas ancha,
con más cañas que carro de la Mancha,
a quien el manto sólo deja fuera
un ojo que le sirve de lumbrera,
dice que hablar te quiere.

(II, 148)

2.3.- LE GEOLIER DE SOI-MESME

2.3.1.- Estudio argumental

Fédéric, príncipe de Sicilia, ha dado muerte en torneo a Rodolphe, favorito del rey de Nápoles; perseguido, abandona sus armas, se hace pasar por mercader, y como tal es acogido por la hermana de Rodolphe, Isabelle, que se enamora de él y le nombra gobernador de su castillo.

Jodelet encuentra las armas y así es confundido por los perseguidores del príncipe.

Por las complicaciones de la trama -el comportamiento absurdo de Jodelet como príncipe, la perplejidad del rey, el amor correspondido de Fédéric y Laura, hija del rey de Nápoles-, el verdadero Fédéric se convierte en guardián de sí mismo, al tener a su cargo al falso Fédéric; la llegada del Infante Edouard, hermano del príncipe, desvela la verdadera identidad del carcelero, permitiendo así el final feliz de la comedia (120).

* * *

2.3.1.1.- La exposición

La exposición de GSM la constituyen cuatro secuencias; las tres primeras abarcan todo el acto I, mientras que la cuarta pertenece ya al acto II, como sucede en las anteriores comedias. La primera de ellas la ocupan Fédéric y Octave; la segunda, Isabelle, Flore y Fédéric; la tercera, Jodelet, acompañado primero por Pascal y luego por los soldados; la cuarta, Laure y Julie, según la siguiente representación gráfica:

- 1 Fédéric [+ Octave]
- 2 Isabelle [+ Flore] + Fédéric
- 3 Jodelet [+ Pascal] [+ soldados]
- 4 Laure [+ Julie]

Fig. 47

La primera secuencia (I, 1) nos da a conocer a Fédéric, acompañado de su escudero Octave. Por el habitual método del diálogo entre el amo y su criado se nos proporciona la información necesaria sobre el personaje principal de la comedia y los hechos acaecidos antes del inicio de ésta: Fédéric, príncipe de Sicilia, huye, disfrazado, de los soldados del rey de Nápoles, de cuya hija está

enamorado. La causa de esta persecución es el haber dado muerte en un torneo a Rodolphe, favorito del rey. Por amor a la princesa, desoye los consejos de su escudero de abandonar el lugar, y le envía a informarse sobre los sentimientos de aquélla tras el lamentable suceso.

En la segunda secuencia (I, 2, 3, 4) se amplía la información y se va reafirmando la trama al aparecer Isabelle, acompañada de su confidente Flore, e identificarse como la hermana de Rodolphe, de quien ignora aún la muerte. Fédéric, disfrazado de mercader, se presenta ante ella, que lo acoge y le promete su ayuda. Llega finalmente un mensajero, que trae la noticia de la muerte de Rodolphe.

La tercera secuencia (I, 5, 6, 7, 8) da entrada a Jodelet, "estrella" de la comedia: ataviado con las armas que abandonara Fédéric, es confundido con éste por los soldados del rey, que lo apresan.

La cuarta secuencia (II, 1) completa la exposición con la presentación de Laura, que cuenta a su confidente Julie cómo conoció a Fédéric y se enamoró de él.

Los personajes se nos dan así a conocer gradualmente, apareciendo por parejas en escena. El único que permanece durante un cierto tiempo en solitario en escena es Jodelet, marcándose así desde un principio su diferencia con respecto a los demás.

2.3.1.1.1.- Relaciones secuenciales

Las cuatro secuencias de la exposición son indepen-

dientes entre sí, planteándose como una progresiva ampliación de la información. Es un tipo de exposición habitual, basado en los diálogos sucesivos de los amos con sus respectivos criados, salvo en el caso de Jodelet.

Las dos primeras secuencias plantean la base general de la comedia, con la narración de los sucesos inmediatamente anteriores que provocan la trama.

La tercera se integra en el mismo planteamiento que las anteriores, pero como un inciso, debido a la aparente ruptura de ritmo que supone la aparición cómica de Jodelet.

La alusión a los sentimientos presente en la primera secuencia, estática, se amplifica en la cuarta secuencia, también estática y cronológicamente anterior a las dos primeras, que supone la base sentimental de la obra.

Así, en un movimiento circular, los dos extremos de la exposición se unen y la cierran.

La relación gráfica de las secuencias de la exposición es simple:

1 —→ Independiente
2 —→ Independiente
3 —→ Independiente
4 —→ Independiente

Fig. 48

* * *

2.3.1.2.- *El núcleo*

El núcleo de la comedia comprende 13 secuencias: Desde la 5 en el acto II, hasta la 17 en el acto V, ambas inclusive.

En la secuencia 5 (II, 2, 3, 4) el rey comunica a su hija la detención de un servidor del asesino de Rodolphe, así como el inminente ataque de las huestes sicilianas. Laure incita al rey a proponer la paz a los sicilianos. Sanche, servidor del rey, trae a Octave prisionero, quien se niega a confesar la identidad de Fédéric. Una nota interceptada la descubre, lo que aumenta la ira del rey y la pena de Laure. Llega Enrique, y comunica la detención del príncipe; su comportamiento atestigua su identidad, aunque él se empeña en negarlo. Laure, ante esta nueva desgracia, se marcha.

Llega entonces Jodelet, en la secuencia 6 (II, 5, 6), siempre con las armas de Fédéric, e insiste en que él no es el que pretenden. Octave ve en el equívoco un medio de salvar a su amo, y finge hallarse ante el verdadero Fédéric. Todo ello enfada a Jodelet, y acrecienta la indignación del rey por el comportamiento innoble del que él supone príncipe; tras ordenar su encarcelamiento en el castillo de Isabelle, el rey se va. Sigue una escena cómica en que Jodelet se aviene a hacer el papel de príncipe, como quieren todos.

La secuencia 7 (III, 1) inicia el acto III con la presencia de Fédéric e Isabelle. Esta, en quien el noble

comportamiento de Fédéric ha despertado sospechas sobre su verdadera identidad, lo nombra gobernador del castillo.

En la secuencia 8 (III, 2) Enrique viene a anunciar el apresamiento del príncipe. Sus palabras confunden a Fédéric, quien por un momento se cree descubierto y está a punto de descubrirse a sí mismo. Comprendiendo el error, se compromete a guardar al príncipe.

Llegan seguidamente, en la secuencia 9 (III, 3, 4, 5) Octave y Jodelet, produciéndose un cómico encuentro entre éste e Isabelle, que se descorcierta e indigna ante el insensato comportamiento del supuesto príncipe.

En la secuencia 10 (III, 6, 7) Octave explica a Fédéric lo sucedido, y le informa de que Laure ignora la identidad del prisionero. Cuando ella llega, tras explicarle los hechos y negarse Fédéric a huir, aceptan el plan de Octave: seguir fingiendo que Jodelet es Fédéric, proponer al rey la boda del príncipe con la princesa y esperar su reacción; si es desfavorable, la sufrirá Jodelet; si es favorable, Fédéric se descubrirá.

La secuencia 11 (III, 8, 9) gira de nuevo alrededor de Jodelet y de su vis cómica: primero, Laure le hace creer que se ha enamorado de él. Luego, Fédéric le indica cómo debe actuar ante el rey, proponiendo la paz y la boda con la princesa.

En la secuencia 12 (IV, 1, 2) Isabelle confiesa a su confidente Flore su amor por el carcelero y gobernador del castillo, y manifiesta sus sospechas de que se trata en realidad del Infante de Sicilia, hermano de Fédéric. Flore le informa a su vez de que el rey consiente en la

boda de su hija con el príncipe Fédéric. Llega entonces Laure; ésta cuenta a Isabelle que el consentimiento del rey es fingido, y afirma estar enamorada de Fédéric; Isabelle, a su vez, le dice que ama al carcelero Léonard (es decir, a Fédéric). Al verle llegar, Isabelle se va.

Laure cuenta a Fédéric, en la microsecuencia 13 (IV, 3), la confidencia de Isabelle, y le pide de nuevo que huya para evitar la venganza del rey. Fédéric se niega: mientras le sustituya Jodelet, hay esperanzas de conseguir lo que desean.

La presencia de Jodelet, un poco bebido, ocupa por entero la secuencia 14 (IV, 4): Fédéric, haciéndole creer que un príncipe debe siempre tratar el amor por intermediarios, se declara a Laure en su lugar, jugando con el doble sentido de las palabras, y provocando finalmente su enfado.

En la secuencia 15 (IV, 5, 6) Enrique anuncia a Laura que el rey desea verla para comunicarle que los sicilianos han conquistado la ciudad. Al marchar la princesa, Enrique comunica al falso príncipe que, en caso de no restablecer la paz, morirá. El verdadero Fédéric le aconseja enviar a Octave como mensajero de paz.

En la secuencia 16 (V, 1, 2) Octave comunica a Fédéric el éxito de su misión y la inminente llegada, como embajador del Infante Edouard, quien cree aún que Fédéric es prisionero del rey. Las palabras equívocas de ambos confunden definitivamente a Isabelle, que los ha oído, y que se afirma ante ellos en su idea de que Fédéric es el Infante. Fédéric mantiene el error, y le pide que perdone al príncipe, en lo que ella consiente.

En la secuencia 17 (V, 3, 4) llega el rey y propone a Isabelle casarse con Fédéric; ella pide casarse con el Infante, y que sea Laure quien lo haga con Fédéric. El rey, ante Enrique y Sanche, que anuncian la llegada de un embajador, manifiesta su desagrado por haber sido frustrados sus planes de boda.

2.3.1.2.1.- Relaciones secuenciales

En el núcleo se establecen las siguientes relaciones secuenciales:

La secuencia 5 es independiente. En ella se inicia realmente la acción al desencadenarse súbitamente los hechos que hasta entonces se mantenían en suspenso.

En la secuencia 6, dependiente de la anterior, se precipita la acción, afirmándose definitivamente el equívoco sobre el que descansa la trama.

Las siguientes secuencias de la 7 a la 12, ambas inclusive, son independientes entre sí.

La 13 es una microsecuencia, dependiente de la secuencia anterior, y supone una transición entre las secuencias 12 y 14.

Las secuencias 14, 15 y 16 son independientes, mientras que la 17 es dependiente de la que le precede.

La representación gráfica es como sigue:

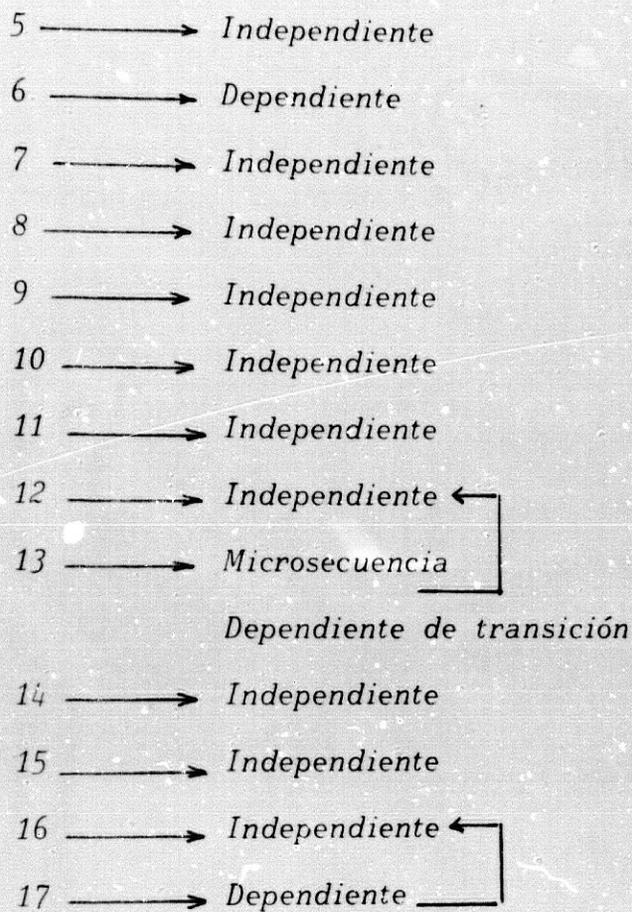


Fig. 49

2.3.1.2.2.- Interrelación de las intrigas

La existencia de una intriga doble, enriquecida con un elemento perturbador libre, ajeno en principio a ambas -Jodelet-, queda confirmada en el siguiente análisis secuencial:

ACTO II	5	Rey + Laure [+ Jul.] + Oct. [+ Sanche] + Enr. [→ Fédéric]	1
	6	Rey + [Sanche] + Enr. + Oct. + Jodelet [→ Fédéric]	1
ACTO III	7	Fédéric (ignorado) + Isabelle	2
	8	Féd. (ignorado) + Isab. + Enrique	2
	9	Féd. (ignorado) + Isab. + Enr. + Jodelet + Octave	(-)
	10	Fédéric + Octave + Laure	1
	11	Féd. + Oct. + Laure [+ Jul.] + Jod.	1(-)
ACTO IV	12	Isab. [+ Flore] + Laure [+ Julie] [→ Fédéric]	1+2
	13	Fédéric + Laure [+ Julie]	1
	14	Féd. + Laure + Jod. [+ Oct.] [+ Jul.]	1(-)
	15	Féd. + Laure + Enr. + Jod. [+ Octave] [+ Julie]	1(-)
ACTO V	16	Féd. (ignorado) + Oct. + Isabelle [+ Flore]	2
	17	Rey + Isab. [+ Flore] [+Sanche] [→ Féd. + Laure]	2+1

Fig. 50

Las dos primeras secuencias se centran en la primera intriga; en ellas, Fédéric, en ausencia, es el elemento primordial. Las dos siguientes desarrollan la segunda intriga, y también en ellas interviene Fédéric. Ambas intrigas se mantienen en suspenso en la secuencia 9,

acaparada por la presencia cómica de Jodelet.

En la secuencia 10 avanza de nuevo la primera intriga, lo mismo que en la 11, en la que aparece de nuevo Jodelet.

En la 12 se produce el definitivo ensamblamiento de ambas intrigas. *Fédéric*, en ausencia, sigue siendo el elemento principal, por el intermedio de las dos damas.

Las dos siguientes, la 13 y la 14, desarrollan la primera intriga, apoyándose en la presencia de Jodelet.

La 16 se centra en la segunda intriga, mientras que la 17, aunque dirigida por *Isabelle*, integrante de la segunda intriga, revierte también en los componentes de la primera.

Por frecuencia de aparición se perfila como intriga principal la integrada por *Fédéric* y *Laure*.

Observando los nombres que aparecen en cada una de las secuencias, se puede comprobar cómo *Fédéric*, elemento común a ambas intrigas, es un personaje omnipresente, que no falta en ninguna secuencia. Su presencia es triple:

-Como *Fédéric* propiamente dicho, es decir, reconocido como tal por los demás personajes de la escena, en las secuencias 10, 11, 13, 14 y 15. En todas ellas el principal elemento identificador es, invariablemente, *Laure*, mientras que *Octave* aparece como un elemento estable, reforzador de la identidad de *Fédéric*. En tres ocasiones coincide con la presencia de *Jodelet*, con lo que se produce una especie de falso desdoblamiento.

-Como *Fédéric* ignorado, es decir, asumiendo una falsa identidad, en las secuencias 7, 8, 9 y 16. En todas ellas interviene *Isabelle*, siendo ella quien configura esta nueva personalidad de *Fédéric*. Sólo en una ocasión aparece también *Jodelet*.

-*Fédéric*, en ausencia, sigue siendo el elemento fundamental en las secuencias 5, 6, 12 y 17.

Pero si *Fédéric* es el elemento fundamental de ambas intrigas, *Jodelet* se constituye en elemento bisagra de la comedia. Su presencia revierte siempre en la trama de la primera intriga, en la que está implicado inconscientemente, al tiempo que refuerza la segunda. Sus apariciones, que provocan una distensión cómica de la acción, marcan las pautas en la distribución de las secuencias claves del núcleo, al precederlas o seguirlas inmediatamente:

Las secuencias claves 5 y 8 están seguidas por dos de distensión, que suponen la confirmación cómica del asunto, y en las que *Jodelet* es el elemento primordial; la 7, secuencia central, es estática.

Otra secuencia de distensión cómica, la 14, precede a la tercera y última secuencia clave, la 15, que acumula el máximo de tensión de la obra. *Jodelet* interviene también en ella, aunque como un personaje o elemento accesorio, en sus determinaciones; pero es su presencia la que permite el desarrollo de aquélla, y la resolución final de las intrigas.

La secuencia 11, también de distensión cómica, enclavada entre secuencias estáticas, preparatorias de la acción, no se desarrolla en torno a ninguna secuencia

clave; sin embargo, la presencia en ella de Jodelet permite el anudamiento total de la trama.

La tensión de las intrigas se mantiene en suspenso en las secuencias 16 y 17; se reafirma la intriga de Fédéric y Laure como principal, y la de Fédéric e Isabelle como secundaria, nacida como complemento de la primera, en una complicación voluntaria de la trama.

2.3.1.2.3.- Los obstáculos

El desarrollo argumental de GSM, como quedaba esbozado en la exposición, depende de un primer y fundamental obstáculo externo: la muerte de Rodolphe, favorito del rey de Nápoles. Esta muerte se plantea como un obstáculo insuperable para la pareja de la primera intriga, pues se funden en él otros dos, también exteriores, anteriores al comienzo de la obra, y que perduran a lo largo de ella: Por un lado, la boda prevista por el rey entre Laure y Rodolphe, frustrada por la acción de Fédéric; por otro, y más importante, los dos protagonistas pertenecen a dos países enemigos y en guerra (121).

Ese primer obstáculo externo subyace a lo largo de la obra en el encabalgamiento continuo de otros del mismo orden.

La figura del rey, que asume también la función del padre -obstáculo externo banal de muy frecuente utilización- recoge los elementos del primero y se convierte en el fundamental obstáculo externo visible de la pareja. Su oposición a la boda de ambos es constante, aunque los motivos varíen: primero, la identidad de Fédéric;

después, el comportamiento incongruente del que él supone príncipe Fédéric.

Por otro lado, Jodelet, que en principio se presenta como un medio para facilitar los planes de la primera pareja, se convierte en obstáculo, al impedir con su comportamiento que el rey, par personnage interposé, acepte a Fédéric.

El último de los obstáculos externos que interfieren en el desarrollo de la primera intriga es, de nuevo, político: la invasión de las tropas de Sicilia, al romper una paz recién establecida, pueden impedir definitivamente, por razones de estado, la boda entre Fédéric y Laure.

Ni Laure ni Fédéric, en la primera intriga, aceptan que ninguno de los obstáculos externos se convierta en interno.

En la segunda intriga, aunque el primer obstáculo que aparece es externo- la diferencia de rango social entre Isabelle y el supuesto mercader-, pronto queda eliminado. El segundo es interno: la falta de amor del ignorado Fédéric. Si éste desapareciera -por el amor correspondido- surgiría un tercero, la muerte del hermano a manos de Fédéric, lo que constituiría un quebranto de las bienséances.

* * *

2.3.1.3.- **El desenlace**

El desenlace se produce en las dos últimas secuencias

de la comedia. En la primera de ellas, la macrosecuencia 17 (V, 5, 6, 7, 8, 9, 10), el rey, que se siente traicionado y acorralado, manifiesta a Enrique que el embajador anunciado es el Infante de Sicilia, que hasta entonces -según le ha contado Isabelle- se ha mantenido oculto entre ellos. El rey no puede aceptar aliarse con un príncipe tan brutal e innoble como el supuesto Fédéric. Pese a todo, se dispone a escuchar al embajador antes de tomar una decisión.

Llega el Infante Edouard. Su actitud noble, que contrasta notablemente con la del supuesto Fédéric, es del agrado del rey. Al describir éste el comportamiento del príncipe, Edouard pone en duda que hable de su hermano. El rey hace comparecer a Fédéric. Edouard ve venir a éste junto a Jodelet, y lo reconoce. El rey, tras decir al Infante que los deja solos, se va con el supuesto carcelero y deja con él al pretendido príncipe. La conducta de éste desconcierta a Edouard, que llega a creer que se han burlado de él. Llega de nuevo el rey, acompañado de Laure. Edouard dice que aquél no es su hermano y, ante la sorpresa del rey, exige que aparezca el verdadero, que antes ha visto.

En la última secuencia (V, Dern.), Fédéric llega y se identifica; explica las razones por las que se ha ocultado y confiesa su amor por Laure. El rey acepta el matrimonio de buen grado. Jodelet se explica también, y Fédéric lo toma a su servicio. Edouard explica cómo supo que su hermano estaba allí prisionero; en cuanto a Isabelle, el rey propone casarla con el infante. Se realizará así cuando el Rey de Sicilia dé su conformidad.

2.3.1.3.1.- Relaciones secuenciales

Las dos secuencias del desenlace mantienen entre sí una relación de estrecha dependencia. La primera de ellas, la macrosecuencia 18, puede ser desglosada en varias microsecuencias. No así la 19, con cuya dinámica convergente concluye la obra:

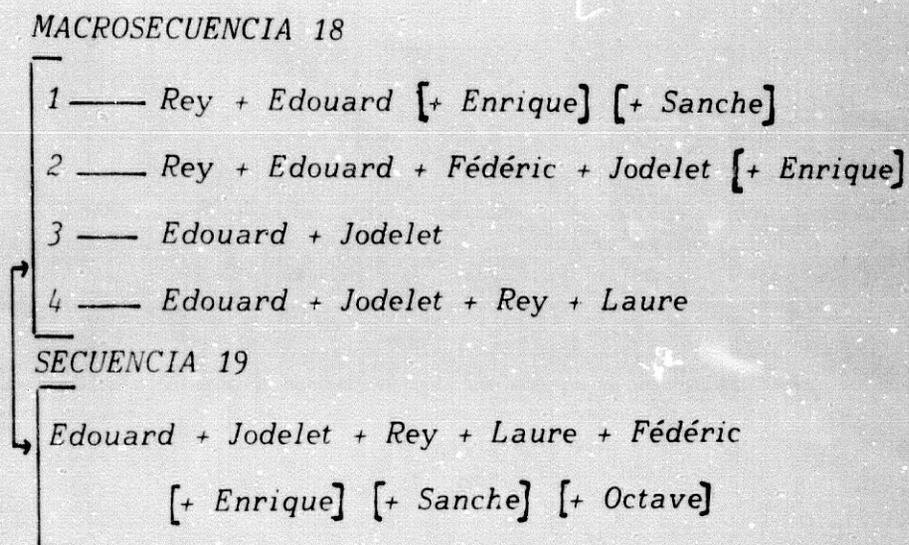


Fig. 51

Las cuatro microsecuencias de la macrosecuencia 18 tienen como rasgo común la presencia en todas ellas de Edouard, elemento nuevo en la obra, y que se configura así como esencial para el desenlace.

En la primera de ellas tan sólo intervienen el Rey y Edouard, con sus respectivos servidores.

En la segunda se reúnen el Rey, Edouard, Fédéric

y Jodelet, además del confidente Enrique, en una escena cuya gran brevedad impide que se resuelva en ella el asunto.

En la tercera vuelve a haber tan sólo dos personajes: Edouard y Jodelet. La presencia cómica de éste, confrontándose con el nuevo personaje, inicia, ahora de manera definitiva, el desanudamiento final de la trama.

En la cuarta se reúnen de nuevo varios personajes: Edouard, Jodelet, el Rey y Laura; se convierte así en una microsecuencia de transición, en la que la ausencia de *Fédéric* permite mantener en suspenso la resolución de la intriga.

La comedia concluye con la aparición definitiva de *Fédéric* en la secuencia primera y última. La ausencia de *Isabelle* confirma la complementariedad de la intriga de la que forma parte. Al mismo tiempo, se respetan las bienséances, puesto que no sería adecuado, tratándose de un personaje de sangre real, presentarla como una dama délaissée, en una escena habitual de las comedias.

Edouard actúa, pues, como una fuerza centrípeta; su presencia atrae de manera progresiva al resto de los personajes, forzando el reconocimiento de las personalidades ocultas, y, por tanto, el desenlace.

* * *

2.3.1.4.- Estudio comparativo

2.3.1.4.1.- La exposición

Si bien los ingredientes utilizados en el desarrollo de la exposición de GSM se hallan todos en su modelo ASM, su disposición varía, reflejando un planteamiento distinto de la acción: la información en extensión de la española contrasta con la comprensión que se lleva a cabo en la francesa.

En la primera secuencia, ambas obras se corresponden en cuanto a la acción, aunque varían ligeramente en el discurso. A partir de ahí, se observan ya diversos cambios:

La secuencia 2 de GSM se corresponde parcialmente con las 2 y 3 de ASM, en la noticia de la muerte del hermano de Elena - Isabelle, y en la llegada de Federico - Fédéric. Difieren, sin embargo, en otros aspectos: Elena conoce la muerte de su hermano, y esa es la razón de su presencia en el lugar. Isabelle lo sabrá tras la aparición de Fédéric. La presencia de ésta allí se debe al comportamiento despótico del hermano, rasgo que en ningún momento se menciona en ASM.

Por otro lado, en la española se presenta ya al gracioso, Benito, junto con otros villanos, permitiendo así su identificación posterior. Jodeiet, en la francesa, no sólo aparece más tarde, sino que además no se puede integrar en ningún contexto conocido.

La secuencia 4 de ASM, en que se presenta al público a Margarita, gira en torno al apresamiento de Roberto - Octave y de la nota interceptada que descubre la identidad de Federico. Esta se desarrolla en los mismos términos en GSM, pero se desplaza casi completa al núcleo, constituyendo la secuencia 5.

La 5 de ASM es en realidad una microsecuencia, que anuncia, con dos secuencias de anticipación, la información de la 8. Esta última se corresponde con la 4 de GSM en su ingrediente principal: la confesión del amor de Margarita - Laure por Federico - Fédéric.

La secuencia 6, con la escena cómica entre Antonia y Benito y el hallazgo de las armas, encadena con el apresamiento de Benito en la 7. Ambas se integran, adaptadas, en la 3 de GSM, con la aparición de Jodelet y Pascal y el apresamiento del primero.

2.3.1.4.2.- Distribución gráfica de las secuencias

Las correlaciones gráficas entre las secuencias son las siguientes:

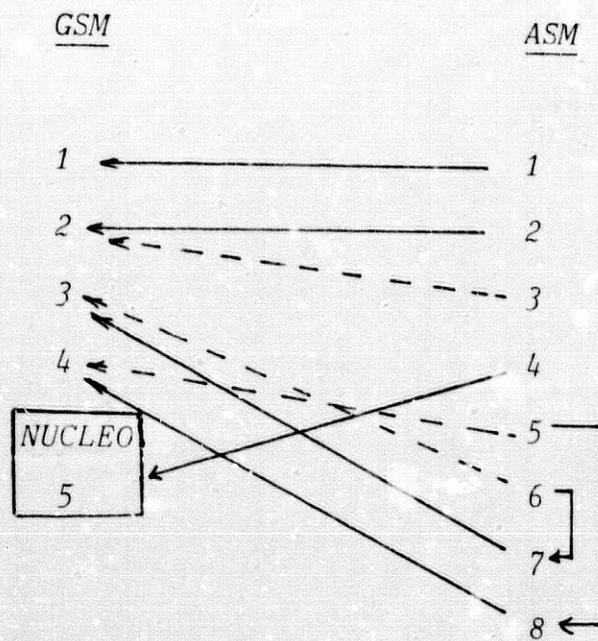


Fig. 52

La primera diferencia visible es el distinto número de secuencias entre una y otra exposición. Las correspondencias, en muchos casos parciales, ponen de relieve la dispersión de la acción de la española, su variedad y movilidad, frente a la compresión y unificación de la misma en GSM.

La microsecuencia 5, que enlaza por su parte con la 8 española, se integra, junto con ésta, en la 4 de GSM. La 4 se retrasa, pasando a formar parte del núcleo, en la 5 de GSM. Las número 2 y 3 de GSM, recogen dos secuencias cada una del modelo español: La 2 de GSM recoge completa la 2 española, y parcialmente la 3. Lo mismo ocurre con la 3, a la que pasan totalmente la 7, y parcialmente la 6.

2.3.1.4.3.- El núcleo

En el núcleo de GSM se producen numerosos cambios con respecto a su modelo ASM.

La secuencia 5 de GSM recoge, como veíamos en la exposición, los elementos constitutivos de la 4 de ASM. A ellos se añade el contenido parcial de la primera secuencia española del núcleo, la 9: la noticia del apresamiento de Federico, y la desesperación de Margarita - Laure, que se marcha. No pasan, en cambio, a la francesa, la disposición del rey decretando la libertad de Roberto - Octave, ni la escena en que Serafina, criada de Margarita, confía al rey el amor secreto entre ésta y Federico.

La secuencia 10 de ASM pasa a la 6 de GSM en términos similares; la única diferencia estriba en su amplitud, mayor en GSM: en ella se enfatiza al personaje de Jodelet, mientras que Benito, en ASM, queda en un segundo plano.

La microsecuencia 11 de ASM, una escena entre algunos campesinos y Antona, que se preocupa por la desaparición de Benito, no se recoge en GSM; ello se debe, sin duda, a la diferente manera de integrar al gracioso en la acción: Jodelet, desligado de cualquier contexto; Benito, incluido en un contexto social perfectamente delimitado.

La secuencia 12 se corresponde totalmente con la 7, salvo en una ligera variante: a diferencia de Elena, Isabelle manifiesta ya sus sospechas sobre la identidad del carcelero.

La 13 y la 8 mantienen una absoluta correspondencia.

La 14 de ASM, en que Elena permite la entrevista de Margarita con el prisionero, y pide luego a Fédéric que los espíe, no se recoge en la comedia francesa. La 9, con la que debería corresponderse, no existe en ASM. Ello se explica por tratarse de una ampliación del personaje de Jodelet.

Los elementos fundamentales de la 15 se recogen en la 10: la entrevista entre Federico y Margarita, y el plan de Roberto para intentar conseguir la boda final de ambos. En cambio, la 11 de GSM no encuentra equivalente en la obra española. El motivo es, de nuevo, la presencia absoluta de Jodelet.

El mayor número de variantes se producen coincidiendo con el acto IV y el principio de la jornada III.

Como consecuencia de cambios anteriores, ya citados, la secuencia 16 -donde Federico cuenta a Elena una fingida conversación entre Margarita y el prisionero- y la 17 -en que Margarita pide a Serafina que cuente al rey sus relaciones con el príncipe- no pasan a la comedia francesa.

La 18, que recoge las dos confesiones de amor de las damas, se traslada, en GSM, a la 12, más amplia, en la que se desarrollan elementos nuevos, ajenos al modelo español.

La 19 no se refleja en la comedia francesa. En ella, tras la confidencia de Elena, Margarita deja aflorar violentamente sus celos ante Fédéric; Elena, escondida, los oye. Tras las reiteradas manifestaciones de amor del

príncipe a Margarita, es Elena quien le muestra sus celos y su despecho, y promete vengarse: pide al Rey que Margarita no se case con el traidor, lo que provoca el desconcierto de aquél.

En la secuencia 13 de GSM se produce el encuentro de Laure y Fédéric tras las confidencias compartidas de las damas; ésta no tiene equivalente real con la 19 de ASM, con la que debería corresponderse, al ser eliminados de la francesa los celos, primordiales en ASM.

Asimismo, las secuencias 14 y 15 de GSM no proceden del modelo español. Un eco de la primera lo hallamos en la comedia española Donde hay agravios no hay celos, de Rojas Zorrilla, a la que Martinenche (1900, 349) no duda en citar como fuente del pasaje (122). Sin embargo, una situación similar se halla, también, en otra famosa comedia de Corneille, Dom Bertrand de Cigarral, cronológicamente anterior a la que nos ocupa, y adaptación de Entre bobos anda el juego, también de Rojas Zorrilla.

Debemos señalar, asimismo, que las dos secuencias citadas se centran, una vez más, en el personaje de Jodelet. Se puede así observar cómo el ingrediente de los celos, tan importante en ASM, se sustituye en GSM por lo sobresaliente del papel del gracioso, Jodelet.

La secuencia 16 de GSM, primera del acto V, no tiene tampoco equivalente en la comedia española. Se trata de una secuencia explicativa de lo sucedido en el entreacto, en la que además se refuerza el equívoco sobre la identidad de Fédéric.

Las dos últimas secuencias del núcleo de ASM mantienen correspondencias parciales con la 17 de GSM: En la 20 el rey, contrario a la boda de Margarita con el supuesto príncipe, hace que se entrevisten para probar a éste. Sólo la primera parte de ella -la desazón del rey ante ese posible matrimonio- se reproduce en la secuencia 17 de GSM. La 21, encadenada con la anterior, describe la entrevista cómica de Margarita con Benito, ante el Rey y el verdadero Federico, y el anuncio de la llegada del embajador. Únicamente esta última parte pasa a la 17 francesa. En esta misma secuencia se acumula también información que en la comedia española aparece en la 22 del desenlace: La propuesta de Elena al Rey de casar a Margarita con Federico, y hacerlo ella con el duque de Mantua.

Se puede observar cómo el autor prosigue con la tendencia a concentrar la acción, eliminando los elementos que considera superfluos.

2.3.1.4.4.- Distribución gráfica de las secuencias

La siguiente representación gráfica muestra las relaciones existentes entre las secuencias del núcleo de ambas comedias:

GSM

ASM

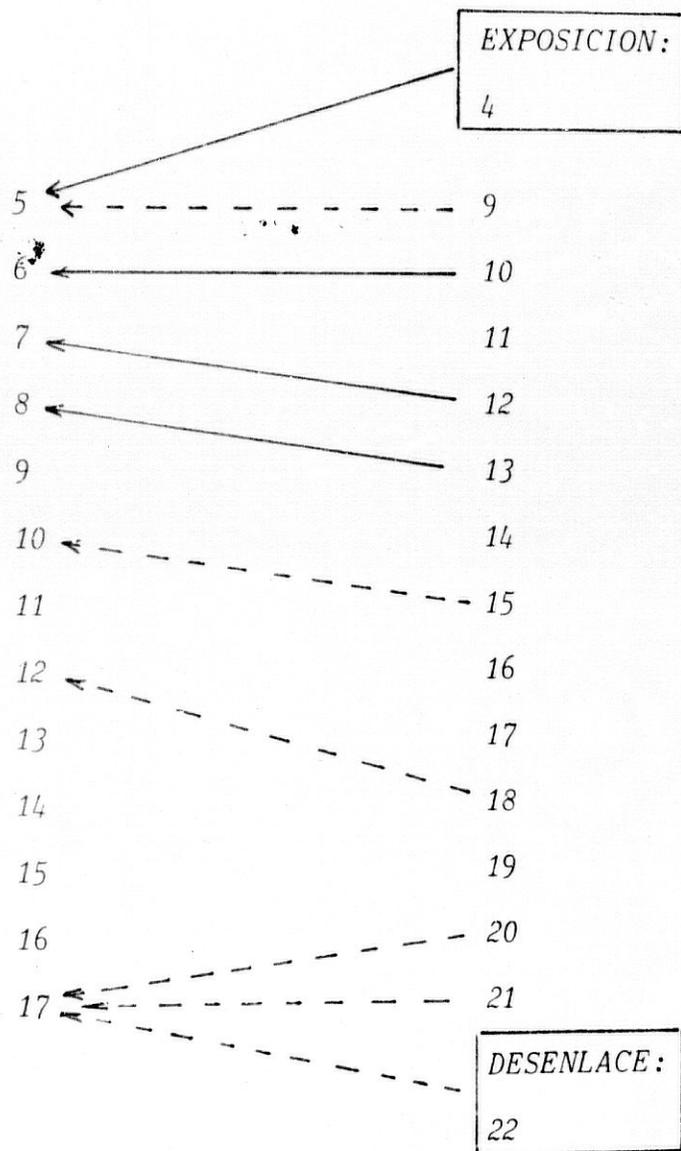


Fig. 53

La comedia francesa aglomera en el núcleo, como vemos, elementos ajenos al de la española: La secuencia 5 recoge una secuencia de la exposición de ASM, junto con elementos de la número 9 del núcleo. Otro tanto ocurre con la 17, en que se acumulan elementos de dos secuencias del núcleo -la 20 y la 21- además de otros que en ASM se hallan en la secuencia 22 del desenlace.

Se puede también observar la discontinuidad de las correspondencias, así como la frecuente parcialidad de las mismas:

La secuencia 5 recoge completa la 4, además de una parte de la 9, como ya hemos indicado. La 18 pasa incompleta a la 12. La 17 de GSM se constituye a base de elementos de tres secuencias de ASM: la 20, la 21 y la 22, ya citadas anteriormente. La 15 presta a la 10 sus elementos constitutivos esenciales, aunque varía en lo accesorio: no se reproduce en la francesa la conversación entre Federico y Roberto sobre el comportamiento del villano Benito, puesto que Jodelet siempre actúa de manera directa, ante el público; se producen también ciertos cambios en la entrevista entre los dos enamorados: en contraste con GSM, ésta se presenta en ASM como una prueba para la constancia de la princesa, que ha preparado incluso la fuga de Federico.

Tan sólo existe una correspondencia completa entre tres secuencias, además de la 4 de la exposición: La 10, que pasa a la 6; entre la 12 de ASM y la 7 de GSM las diferencias son mínimas, y en realidad irrelevantes, por lo que consideramos que la correspondencia es total; la 8 recoge todos los elementos de la 13, sin variaciones pertinentes.

El resto de las secuencias de una y otra comedia no mantienen ninguna correspondencia entre sí, siendo la causa principal de ello la importancia que toma en GSM el personaje de Jodelet. En su favor se eliminan otros pasajes que en ASM ponen en un primer plano las relaciones simultáneas de Fédéric con las dos damas.

Debemos recordar, por otra parte, la posibilidad, ya apuntada anteriormente, de que la secuencia 14 provenga de otro modelo; bien de Donde hay agravios no hay celos, o bien de Entre bobos anda el juego, ambas del autor español Francisco de Rojas Zorilla, como quedó indicado.

2.3.1.4.5.- El desenlace

El desenlace de ambas comedias, dividido en dos secuencias, no varía en cuanto al resultado, pero sí en cuanto a los elementos que los integran.

El contenido de la macrosecuencia 22, subdividida a su vez en cinco microsecuencias, se dispersa entre las microsecuencias de la 18 de GSM, con la que se corresponde parcialmente. La primera de ellas en ASM, salvo la presencia de los villanos, pasa completa a la primera de GSM. La segunda, en que Elena pide, como desagravio, casar con el Duque de Mantua, es adaptada, con ciertos retoques, en la secuencia 17 del núcleo, como hemos visto anteriormente. En la tercera se observan algunos cambios: el Infante reconoce a Federico, del mismo modo que ocurre en la de GSM. Pero Elena, que en la comedia española es la primera vez que ve al prisionero, reconoce a Benito, lo mismo que Antona. Esta serie de reconocimientos, junto con las ambiguas palabras que Federico dirige a su

hermano, haciendo perdurar el equívoco, desaparecen en GSM. Las explicaciones del rey sobre el comportamiento insólito del príncipe, así como la incredulidad del Infante, en la microsecuencia 4, pasan a la 1 de GSM. En la microsecuencia 5, la presencia de Benito ante el Infante guarda cierto paralelismo con la amplia intervención de Jodelet ante Edouard en la 3 de GSM; la indignación del Infante, que se cree burlado, se recoge en la 4 de GSM (123).

Las dos últimas secuencias de ambas comedias -la 23 de ASM y la 18 de GSM- coinciden en su punto esencial: Federico confiesa al fin su verdadera identidad, y se dispone, también en ambas, la boda entre los dos enamorados.

Varía la presencia de Elena, ausente en GSM, así como la propuesta del rey de solucionar su caso, que en GSM es una promesa formal de matrimonio con el Infante. Por fin, mientras Jodelet pasa al servicio del príncipe, Benito y Antona reciben una compensación económica.

2.3.2.- Estudio de los personajes

* * *

2.3.2.1.- **Estudio de los "rôles"**

2.3.2.1.1.- *Distribución de los personajes*

La didascalía de presentación de los personajes nos advierte que nos hallamos ante una comedia con un ambiente

social distinto al de las anteriores. Los personajes, de elevado rango social, pertenecen al mundo principesco, y en esas esferas se desenvolverá presumiblemente su actuación.

-En el ámbito de las relaciones amorosas hallamos dos parejas, con un personaje masculino único en el nivel que podemos calificar de real: *Fédéric, Laure, Isabelle*. En el nivel aparente, se incluye a otro personaje masculino, *Jodelet*, como desdoblamiento físico perceptible de *Fédéric*.

-El ámbito de las relaciones familiares lo integran fundamentalmente el Rey de Nápoles y su hija *Laure*. Las relaciones entre *Isabelle* y su hermano *Rodolphe*, finalizan con la muerte de éste antes del inicio de la obra. Sin embargo, es necesaria su inclusión y análisis en este grupo, debido a la importancia de las mismas en el nacimiento de la trama. En el mismo grupo, y en un nivel distinto, se sitúa también la relación entre los hermanos *Fédéric* y *Edouard*.

-El ámbito de las relaciones sociales presenta varios subgrupos: Las damas con sus respectivas confidentes, *Laure/Julie* e *Isabelle/Flore*; esta última cuenta, además, con un domestique, *Alfonse*. *Fédéric* y su escudero *Octave*. El rey con sus oficiales *Enrique* y *Sanche*. *Jodelet* y *Pascal*, este último de aparición fugaz.

En el siguiente esquema gráfico podemos observar las interrelaciones que se establecen entre los componentes de los tres grupos:

2.3.2.1.2.- Esquema relacional

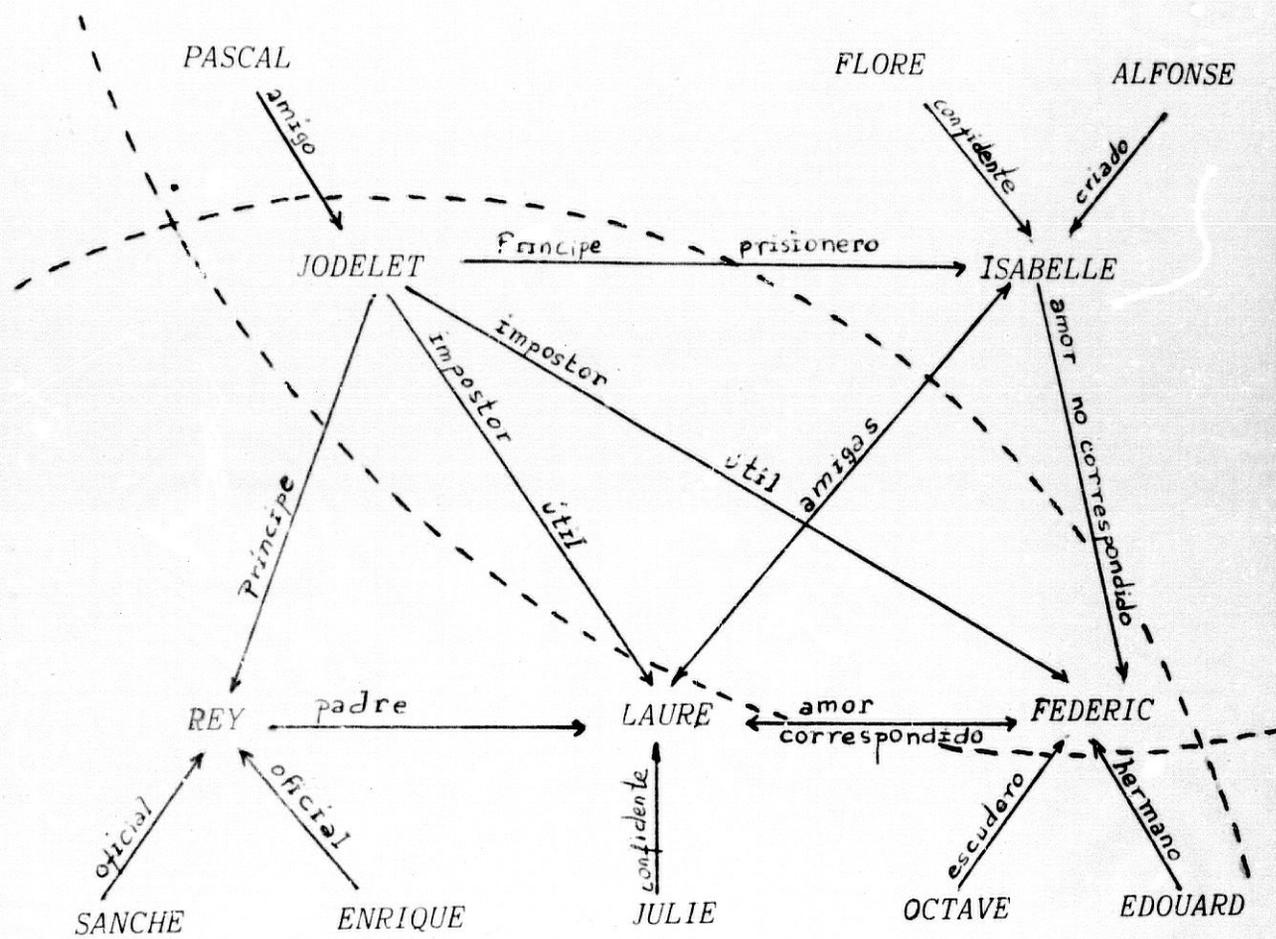


Fig. 54

Como se puede observar, existen dos amplias esferas de acción. Ambas poseen dos elementos comunes, Jodelet y Fédéric, y un elemento distinto, Laure e Isabelle.

En la primera esfera de acción se establecen dos ejes amorosos. El primero, de Laure y Fédéric, es real: reflejo de una relación amorosa auténtica y compartida, sólo visible para ellos mismos y para sus confidentes, y que se mantiene ignorada para el resto de los personajes. El segundo, entre Laure y Jodelet, es aparente, y considerado real por los demás personajes. Denominamos a Jodelet impostor útil, en relación con Laure y con Fédéric, debido a la utilización consciente de que su suplantación es objeto por parte de éstos. El enlace entre ambos ejes lo constituye el rey, padre de Laure, para quien Jodelet es el verdadero príncipe, y en función de quien la pareja ha creado esa relación amorosa aparente.

La segunda esfera de acción se centra en la relación amorosa no correspondida entre Fédéric, bajo una personalidad supuesta, e Isabelle. El desdoblamiento de aquél en dos identidades permite su integración en las dos esferas. En lo tocante a Jodelet, éste es para Isabelle, como para el rey, el auténtico príncipe de Sicilia. Un último vector interior establece una relación de amistad entre las dos damas.

Se puede observar, asimismo, cómo la acción se desarrolla necesariamente en dos niveles distintos y superpuestos a un tiempo: Un mundo de falsas realidades, propiciado por la confusión continua de personalidades que enmascara la realidad y da carta de naturaleza a la ficción, en el que se mueven el rey, Isabelle y Jodelet. Un mundo real, disimulado por los equívocos que lo

invaden, en el que actúan dos personajes principales -Laure y Fédéric- y uno secundario -Octave-, con plena consciencia de ello.

La disposición de los vectores exteriores permite observar la característica distribución de los personajes secundarios. Cada uno de los personajes principales cuenta con dos que le sirven de apoyo: Fédéric tiene a Octave, su escudero, y a su hermano Edouard ya en el desenlace; Isabelle, a su confidente Flore y a su domestique Alfonse; Laure cuenta con su confidente Julie, y también con su padre el Rey; éste, a su vez, tiene a sus officiers Sanche y Enrique, aparte de la frecuente aparición de su suite. Se corrobora así, por medio de la abundancia de servidores, la calidad social de los personajes.

Frente a ellos, Jodelet, procedente de un estrato social inferior, se presenta solo, salvo en la breve aparición inicial de su amigo Pascal.

2.3.2.1.3.- El ámbito de las relaciones amorosas

La única relación amorosa efectiva es la de Laure y Fédéric, establecida bastante antes del inicio de la comedia, según deja entrever Laure en su relato (II, 1, 168). Se trata de un amor recíproco, con un inicio y un desarrollo novelesco:

*Et, s'éloignant de moi, je l'entens qui soupire.
Je reçois ce portrait, mais las! Au lieu du mien
Ce peintre déguisé m'avoit laissé le sien;
Et je reconnois trop au trouble qu'il me cause,
Que le peintre et le prince étoient la même chose.*

Que te dirai-je enfin? Depuis ce triste jour
En secret il m'aima, je souffris son amour,
Il me la jura vraie, et j'en reçûs pour gage
Tout ce que peut jamais promettre un grand courage.

(II, 1, 169)

Desde un principio se plantea como una relación imposible, por varios motivos: Fédéric pertenece a un país enemigo (Sicilia y Nápoles están en guerra), como lo confirman de manera indirecta las palabras de Isabelle al hablar de las virtudes guerreras de su hermano frente a las forces de Sicile, país considerado como un puissant ennemi (I, 2, 165), o el mismo rey de Nápoles, que considera a Fédéric como su plus grand ennemi (II, 3, 170). Por otro lado, en el transcurso de un torneo Fédéric ha dado muerte a Rodolphe, favorito del Rey -con lo que l'état est privé de son plus ferme appui (II, 2, 169)- y pretendiente de Laure (II, 1, 169). Su entorno suponía a aquél correspondido por la princesa, como lo indican las palabras de su confidente Flore -Je sai que votre coeur avec raison soupire, / Que les soins de Rodolphe... (II, 1, 169)-, y las de su padre el Rey -Sachant quel intérêt ton amour y doit prendre (II, 2, 169).

La persecución y encarcelamiento provocados por la desaparición de Rodolphe son injustos: La muerte del favorito es en realidad un falso obstáculo creado por el Rey, dado que la muerte en torneo de un contendiente no es punible, como hacen notar Octave (II, 3, 170) y el Infante Edouard:

Sire, à tous combattants la lice étoit ouverte;
Et Rodolphe sans vie à ses pieds abatu,

Est un crime du sort, et non de sa vertu.

(II, 3, 170)

La situación extrema en que esa muerte les ha colocado reafirma sus sentimientos: *Fédéric los antepone a su propia vida -Osons pour la princesse, osons nous exposer / A quoi que le destin contre nous puisse oser (I, 1, 165)-*, Laure se desespera ante la inseguridad de *Fédéric -S'il est pris, il est mort, et s'il fuit, je le perds (II, 1, 169)-*.

La posible solución favorable del problema, ideada por Octave (III, 7, 176) se presenta con Jodelet, suplantador accidental del príncipe: Si el rey reacciona desfavorablemente a la propuesta de matrimonio con la princesa, su cólera caerá sobre él; si, por el contrario, su respuesta es favorable, el beneficiario será *Fédéric*. Nace así, como un falso reflejo (imagen de un espejo deformante) de la relación entre Laure y *Fédéric*, otra aparente entre Laure y Jodelet (el supuesto príncipe), que se ofrece como real al resto de los personajes (III, 8, 176; IV, 2, 178).

Este desdoblamiento imaginario, ficticio, de la primera intriga tiene sobre ella efectos distintos. La hace avanzar primero favorablemente, con la proposición de matrimonio y de paz que realiza en realidad *Fédéric* valiéndose de Jodelet:

FEDERIC

*Seigneur, par son hymen vous pouvez désormais
Y voir céder la guerre aux douceurs de la paix.*

.../...

JODELET

Hé bien, je m'y résous.
Faites savoir au roi ma pensée amoureuse;
Je lui promets lignée, et de la plus nombreuse.

(III, 9, 177)

En un segundo estadio la entorpece: El Rey finge aceptar esa alianza (IV, 2, 178), aunque en realidad sus celos sobre el comportamiento del supuesto príncipe le empujan a rechazarla:

J'en tiendrois l'espérance aussi douce qu'heureuse,
Si la condition en étoit moins honteuse;
Mais m'oser allier d'un prince si brutal,
Qu'on ne voit rien en lui qui marque un sang royal;
Car enfin tu le sais, que son extravagance
M'ayant fait dès l'abord douter de sa naissance,
Je n'ai flatté ses vœux que pressé du soupçon
Qu'il pût à faux d'un prince et le rang et le nom.

(V, 5, 183)

Las relaciones amorosas entre los componentes de la segunda intriga, Isabelle y Frédéric, aparecen en realidad un tanto desdibujadas. El amor contenido y no correspondido de Isabelle hacia Frédéric, del que ella ignora la verdadera identidad, se ve empalidecido por las relaciones de aquél con Laure.

La actitud noble del supuesto carcelero, que le delata como perteneciente a un rango social elevado (IV, 2, 179) permite que Isabelle desarrolle sus sentimientos.

*Mais enfin, plus mon feu se contraint au silence,
Plus j'en sens dans mon coeur croître la violence;
Et l'amour en tyran s'y voulant établir,
Je le pousse au dehors afin de l'affoiblir.*

(IV, 2, 179)

Las conjeturas sobre la identidad del carcelero, unidas a la interpretación errónea de hechos (IV, 1, 178) y de conversaciones (V, 2, 182) hacen que Isabelle le tome por el Infante de Sicilia. La proyección inconsciente de sus sentimientos amorosos en un personaje ausente y realmente desconocido inducirá, en una pirueta final, a un desenlace acorde, si no con sus gustos primeros, sí con las normas sociales por las que se rige:

*Enfin si vous jugez que pour y satisfaire,
Elle me doive rendre un époux pour un frere,
Si le traité de paix me force à l'accepter,
L'Infant seul est celui que je puisse écouter.*

(V, 4, 183)

En cuanto a *Fédéric*, constantemente adopta hacia Isabelle una actitud noble y respetuosa, en cierto modo distante (III, 1, 173). No le desvela su verdadera identidad, ni tampoco evita que le tome por su hermano. Consigue así el perdón para sí mismo, al tiempo que se afianza el amor de Isabelle hacia el que supone Infante de Sicilia:

Puisqu'à son intérêt le vôtre se mesure,
Je veux bien, pour vous plaire, oublier mon injure;
Mais quand j'ose étouffer un si juste courroux,
Prince, daignez songer que ce n'est que pour vous.

(V, 2, 183)

A. El personaje del galán

Como único galán real, *Fédéric* acumula en sí mismo las cualidades propias de su papel. *Jodelet*, en cambio, aparece como la imagen invertida del primero, como un antigalán en el que se reflejan negativamente las características positivas de aquél.

-El galán: **FEDERIC**

La primera caracterización indirecta de *Fédéric* nos la ofrece *Alfonse* en su narración del torneo; del aspecto externo del combatiente desconocido deduce sus altas cualidades morales:

Quand on voit dans la lice entrer un combattant,
Dont le riche équipage et l'habit éclatant
Attirant les regards de l'assemblée entière,
Nous marque à tous une ame aussi haute que fiere.

(I, 4, 166)

Más tarde *Isabelle* completará la descripción de *Fédéric* basándose únicamente, como *Alfonse*, en los meros rasgos externos del personaje -Ce port majestueux, cet

air noble et grand (IV, 1, 177)- para intuir sus cualidades internas, y en la exteriorización de éstas para sospechar su verdadero origen social: Il a trop de vertus pour ne pas présumer / Qu'il soit d'une naissance à pouvoir m'enflammer (IV, 2, 179).

En su contacto con los demás personajes, en sus actuaciones y discurso, Frédéric manifiesta directa y constantemente su nobleza de carácter. Las cualidades características del galán de comedia se ven enriquecidas con actitudes propias de su nivel social. Su discreción, su comportamiento elegante y distinguido tanto con sus iguales (I, 3, 166; III, 1, 172; III, 7, 175; V, Dern., 185) como con sus inferiores (I, 1, 165; III, 6, 175; III, 9, 177) evidencia asimismo las virtudes inherentes a su rango. Virtudes que resaltan en su relación con Isabelle. Su fingimiento no se basa en propósito galante alguno, sino en su voluntad de preservar su amor con Laure (V, 2, 182).

El valor y el arrojo innatos de Frédéric afloran violentamente ante Isabelle y el mensajero Enrique, al creerse descubierto: Sans verser bien du sang, / On n'arrêta jamais un prince de son rang (III, 2, 173). El mismo valor que, por amor a la princesa, le hace arriesgar su seguridad personal y olvidar el interés del estado, sin reparar en los peligros, desoyendo los consejos contrarios (III, 7, 176) (124):

OCTAVE

Songez qu'un prince a peine à se cacher long-temps,
Et que de sa grandeur le brillant caractère

A parlé mille fois de ce qu'il vouloit taire.
Avant qu'il vous trahisse, abandonnez ces lieux
Où Rodolphe tué vous doit rendre odieux:

FEDERIC

Le sort en est jeté, c'est perdre temps, Octave;
Je sai que cette mort qui rompt ce grand tournoi,
Arme contre mes jours la colere du roi;
Je sai qu'à la venger tout l'état s'intéresse;
Mais aussi, tu le sais, j'adore la princesse;
Et cette passion me fait voir sans effroi
L'intérêt de l'état, et le courroux du roi.

(I, 1, 165)

Su espíritu précieux recuerda al posterior Timocrate, del que parece un primer esbozo, situando los intereses del amor sobre los del Estado (I, 1, 165), o sobre su propia vida (I, 1, 165). Fédéric pertenece al grupo de esos amantes sin tacha, para quienes "il n'est rien d'impossible", y que "n'oublent jamais qu'ils sont des héros d'amour et que leurs devoirs amoureux doivent passer avant le souci de leur propre gloire", según explica Pelous (1980, 49).

Como un nuevo chevalier à la charrete o un moderno Amadís, sufre, asumiendo su disfraz (I, 1, 165), convertirse en servidor de Isabelle (III,1, 172) y en criado de sí mismo -L'on me donne moi-même à garder à moi-même (III, 6, 175)-, reafirmandose con sus veladas palabras como un hombre fiel y conocedor de su deber (125):

Madame, permettez qu'on assure le roi,
Que de mon seul devoir je sai prendre la loi,
Que je ferai juger, à voir mon soin extrême,
Que garder Frédéric, c'est me garder moi-même;
Que, bien-loin qu'il se puisse échapper de mes mains,
Jusqu'au fond de son coeur je lirai ses desseins,
Et que de sa personne enfin, quoiqu'il advienne,
Je m'engage à répondre ainsi que de la mienne.

(III, 2, 174)

Sus engaños -al Rey, a Isabelle, al entorno- pierden por la justificación del amor, todo aspecto sórdido o negativo, y aparecen más bien como actos necesarios para la consecución de éste. De ese modo, su honor no se ve en realidad enturbiado por el disimulo ni por el estatus social en el que fingidamente se sitúa; por el contrario, se ve realzado, puesto que, según los preceptos galantes y précieux, es el amor lo que le ha impulsado a ello, y la única excusa que ofrece al rey por su comportamiento extraño:

Mais si de cette mort votre courroux m'accuse,
J'adore la princesse, et c'est là mon excuse.
J'ai crû qu'à trop d'orgueil il osoit se porter,
Soutenant que lui seul la pouvoit mériter,
Mon amour a voulu lui ravir cette gloire,
Vous savez son malheur, vous savez ma victoire.

.../...

Pour son sang répandu je vous offre ma tête.

(V, Dern., 186)

-El anti-galán: JODELET

En el personaje de Jodelet, y facilitado por la completa autonomía de que goza en la obra, se aúnan dos papeles: Por un lado, el del gracioso de la obra, normalmente asumido por un criado. Por otro lado, ocupa ficticia y provisionalmente el lugar de un galán; el desfase entre su verdadero estatus y el que ocupa indebidamente le convierte en un recuerdo cómico de la imagen preestablecida del galán. Esta segunda faceta del personaje incrementa la comicidad de Jodelet como gracioso; ambas se complementan y se condicionan mutuamente.

Su primera y fundamental caracterización, fantasía y extravagancia, nos la ofrece Pascal: Jodelet es un extravagant que l'on y montre au doigt (I, 5, 167), un loco al que se aprecia y admite por sus gracias. Parce que tu fais rire, on te caresse, on t'aime (I, 5, 167).

Su imaginación se desborda al encontrar la armadura abandonada. Lo extraño del suceso le induce a verse como un caballero de novela: Suivant des grands guerriers les traces si vantées, / Je suis le chevalier aux armes enchantées (I, 5, 167). Fantasioso, sí, pero no tonto: Sabe perfectamente qué quiere conseguir: Enamorar a alguna dama -Avec mes beaux habits, et ce poli jargon, / Crois-tu que la plus belle ose me dire non? (I, 5, 167)-, aprovechar la ocasión de divertirse que le ofrece el azar -Puisqu'au nez me rit dame fortune (I, 5, 167).

Una cierta prudencia, sin embargo, le hace por un momento dudar, y pensar en la temeridad de su acción -Après tout, il peut-être / Que cet habit trouvé ne manque point de maître (I, 6, 167)-, que queda confirmada por

la confusión de que es objeto, y por su apresamiento.

En un principio, Jodelet simula aceptar su nueva identidad para complacer así a los que insistentemente le toman por otro -Je consens pour vous plaire à la principauté (II, 5, 171)-. Sin embargo, es su fantasía la que le induce finalmente a dudar de sí mismo:

Je ne me trompe point, je me tâte, retâte,
Et sous d'autres habits je sens la même pâte:
Oui, tous mes tâtements sont ici superflus,
Je suis encor moi-même, ou jamais re le fus.
Je suis ce que je suis, en soit ce qui peut être;
Mais pourquoi m'obstiner à ne me point connoître?
Puisque chacun ici d'une commune voix
Soutient que je suis prince, il faut que je le sois.

(II, 6, 172)

Esa misma fantasía, unida a su credulidad y a cierta ingenuidad, son hábilmente explotadas por Octave, Frédéric y Laure, para sumirlo cada vez más en el equívoco. Así, Octave logra convencerle de que es su servidor (II, 6, 172); Laure, fingiendo estar rendidamente enamorada de él, le reafirma como príncipe (III, 8, 176); Frédéric, por su parte, le hace confesar una muerte que no ha cometido:

Ah! Puisqu'il est bien mort, c'est moi qui l'ai tué,
J'y fais réflexion, oui, c'est moi, d'ordinaire
Un prince dans la tête a bien plus d'une affaire;
Et ne peut pas tenir si bon mémorial
De ces menus hauts faits qui ne font bien ni mal.

(III, 9, 177)

El peligro le hace recuperar momentáneamente la consciencia, y fijar de nuevo los pies en la realidad (IV, 6, 181). No obstante, la habilidad de Octave le hará recaer en sus sueños de grandeza (V, 1, 182). Tan sólo la llegada de Edouard, desvelando la verdad, le sacará definitivamente de ellos. Pero, como gracioso de la obra, no será castigado por una usurpación a la que los demás le han inducido involuntariamente; su explicación, aceptada por todos, le exime del castigo:

Ma loi, c'est sans malice,
Car, chacun le sait, combien j'ai contesté
Pour secouer le joug de la principauté;
J'en ai senti long-temps remords de conscience,
Mais enfin je songeais où prendre conscience,...

(V, Dern., 186)

Como en un reflejo invertido, la imagen bufa de Jodelet desvela el reverso del perfecto galán. Todos sus rasgos de carácter, propios del gracioso, contrastan enormemente con el comportamiento que se espera del supuesto *Fédéric*; por ello sus reacciones resultan descabelladas, no sólo para el resto de los personajes ignorantes de la sustitución de personalidades, sino también para el público:

ENRIQUE

Qoui, Prince...

JODELET

Vous avez les visieres mal nettes

ROI

Savez-vous en quels lieux, et devant qui vous êtes?

JODELET

Devant vous, à-peu-près.

ROI

Tremblez donc.

JODELET

Et pourquoi?

Si je suis devant vous, vous êtes devant moi.

ENRIQUE

C'est le roi qui vous parle.

JODELET

Ah! Qu'il ne vous déplaise:

Le Roi voit maintenant jouter fort à son aise.

Je sais ce qui se passe, et je le vais trouver.

(II, 5, 171)

Desde su primera aparición en escena revela por sí mismo su cobardía -Ma foi, c'est un triste avantage / Que d'être bien armé, si l'on n'a du courage (I, 6, 167)-; este primer contraste con *Fédéric* se manifiesta repetidamente: su actitud ante los guardias (I, 8, 168) puede ponerse en paralelo con la del verdadero príncipe ante *Enrique* e *Isabelle* (III, 2, 173); lo mismo ocurre al final del acto IV, en que la actuación decidida y noble de aquél contrasta con la reacción de *Jodelet*:

JODELET

*Ma tête! Quel abus!
Soit prince qui voudra, mais je ne le suis plus.*

ENRIQUE

Quoi, vous n'êtes plus prince; et votre propre gloire...

JODELET

*Prince tant qu'on voudra pour bien manger et boire;
Mais dès-lors qu'il s'agit d'un saut mal apprêté,
Trêve de seigneurie et de principauté.*

(IV, 6, 181)

Uno de sus rasgos más sobresalientes, como ocurre con la gran mayoría de los graciosos de comedia, es su glotonería y falta de medida en la mesa. Su desconocimiento de las reglas de la buena sociedad hace que considere

estos excesos como inherentes al papel que le toca desempeñar. En palabras de Reynier (1892, 216), "Boire et reboire tout le long du jour, c'est, aux yeux de Jodelet, le premier des devoirs d'un prince: un prince doit toujours avoir le gosier sec". Este aspecto, que se manifiesta por primera vez tras su entrevista con el rey y su asunción del papel de Frédéric -Je prétens festiner du matin au soir (II, 6, 172)-, se repite posteriormente con relativa frecuencia (III, 9, 177):

Gouverneur, je vous prie,
Le vin est-il fort bon dans cette hôtellerie?
Tout bien considéré, nous ne ferions point mal
D'en humecter un peu l'humide radical.

(III, 5, 175)

Su exacerbación provoca una escena burlesca que recuerda a Scarron, y en la que Jodelet, bebido, ofrece a Laure su mondadientes. Para Reynier (1892, 216), "La scène est un peu pénible: c'est là du Scarron et du plus mauvais" (126):

Je suis un peu rondin; aussi, Reine future,
J'ai fait chère de prin . . . et trinqué de mesure,
J'en sens encor pour vous mes desirs plus ardents;
J'y rêvois, Dieu me sauve, en me curant les dents:
J'aurois bien pour cela quelque officier en charge,
Mais il faudroit ouvrir la bouche un peu trop large;
Ainsi je me résous moi-même à les curer.

.../...

Je vous en fais présent au nom du mariage.

Qoui, vous le refusez! Ah, ma foi, je prétens
Qu'en commun désormais nous nous curions les dents
Si près du sacré joug, c'est bien la moindre des
choses.

(IV, 4, 179-180)

Este comportamiento ante la princesa pone también en evidencia la indignidad de su comportamiento con los demás; del mismo modo, sus encuentros anteriores con Isabelle (III, 3, 174) y con Laure (III, 8, 176) ponen de manifiesto su total ignorancia de las reglas que rigen el comportamiento galante; dicha ignorancia se reafirma en su diálogo con Frédéric:

Mais dites, gouverneur, dans le siècle où nous sommes,
Les princes aiment-ils comme les autres hommes?
Je voudrais bien l'aimer dans la congruité
Que requiert en tel cas ma haute qualité.

.../...

Me seroit-il loisible
D'en faire le début par le concupiscible?

(III, 9, 177)

En sus intentos por emplear un lenguaje adecuado y galante logra a veces no caer en la vulgaridad, encontrando un tono chispeante e ingenioso (III, 8, 176):

Ces maudits ferrements eussent rempli d'alarmes
Tous ces amours folets voltigeans dans vos charmes.

Qu'ils voltigent en paix, ces larrons de mon coeur.

(IV, 4, 180)

La indignidad de su comportamiento alcanza no sólo a las damas o al rey, como hemos visto, sino también al Infante Edouard (V, 8, 184), y a los demás personajes supuestamente inferiores socialmente (II, 5, 171; II, 6, 172; III, 8, 176; IV, 4, 180).

A sus modales incorrectos y a su inadecuación en el uso del lenguaje se suma su vanidad. Este defecto, inaceptable en un verdadero príncipe según las normas (127), destaca en todas sus actuaciones, oponiéndose así una vez más a la corrección y discreción de *Fédéric*: II, 6, 172; III, 9, 177; IV, 4, 180; V, 8, 184. Sobre todo, sus modales ante *Isabelle* contrastan con los del verdadero príncipe:

Et de quelle bouche

*Osez-vous exaler une humeur si farouche,
Pétulente femelle? Oyez, oyez mon nom,
Oyez ma qualité, vous changerez de ton.
Parlez donc, chers témoins de ma grandeur suprême.*

(III, 3, 174)

Su ocasional realismo y sentido común le alinean con la figura tradicional del gracioso, al expresar en rápidos guiños al espectador su sabiduría popular -On est plus grand seigneur quelquefois qu'on ne pense (II, 6, 172). *Jodelet* ofrece así, en un reproche lleno de fina ironía, una cierta visión burlona de los poderosos y de sus inciertos favores:

Il est vrai que souvent
la louange des grands ne produit que du vent;
La récompense est creuse, et non pas si solide
Qu'elle puisse empêcher de bien mâcher à vuide.

(IV, 4, 180)

Un aspecto inusual del gracioso se convierte aquí en marca personal de Jodelet: la desfachatez y sangre fría de que hace gala en varias ocasiones. Si al ser apresado demuestra su cobardía, en su inconsciencia se sobrepone rápidamente, mostrando ante el rey y ante los soldados una altivez y un orgullo un tanto absurdos y, por supuesto, fuera de tono:

Oui, ce lieu pour mon gîte est assez agréable,
Bon soir et bonne nuit, allez-vous-en au diable.
Tout habillé de fer et par bas et par haut,
Vous m'avez fait, je croi, galoper comme il faut,
Mais un jour peut venir, ou je veux qu'on me pende,
Si plus cher qu'au marché vous n'en payez l'amende.
Une chaise, quelqu'un, je suis las, dépêchez.

(II, 5, 171)

B. El personaje de la dama

Las dos damas de GSM presentan una serie de rasgos convencionales propios del personaje.

-La primera dama: LAURE

A la nobleza de su origen -Fédéric nos desvela, ya en la primera escena (I, 1, 165), que se trata de la princesa de Nápoles- une Laure su espíritu novelesco. El más claro indicio de ello es su primer encuentro con Fédéric: unos retratos, un pintor extranjero que resulta ser un príncipe enamorado, unos suspiros, son suficientes para inflamar el corazón de la dama (II, 1, 169).

Ese espíritu novelesco se canaliza por vías diversas. En su concepción del amor, al que como dama de comedia se siente abocada, convergen elementos que en un principio no son propios del género. En sus primeras manifestaciones muestra una desesperanza que recuerda más a las heroínas de una tragedia que a las de la comedia. Esa desesperación casi trágica al sentir acorralado su impulso amoroso se exterioriza de manera violenta pero disimulada ante el rey:

*Ah, que ne vois-je ici l'occasion offerte
De sauver un amant dont je pleure la perte!
Avec quelle chaleur suivrois-je mon transport
S'il pouvoit arrêter l'injustice du sort!*

(II, 2. 169)

Con un tono más tranquilo, pero también más profundo, ante su confidente -S'il est pris, il est mort, et s'il fuit, je le perds (II, 1,165)- y ante el propio Fédéric: Prince, je vous aimais, et je vous ai perdu (III, 7, 175).

Esa exaltación estática del amor contrariado se

transforma pronto, al recurrir Laure a los métodos propios de las heroínas de comedia: La acción, la audacia, el disimulo. Capaz de afrontar todos los riesgos, está dispuesta a confesar su situación a su padre, dando así pruebas a *Fédéric* de la constancia de su amor (III, 7, 176). Mostrándose enérgica y decidida, dispuesta a todo para conseguir sus fines, no duda en poner en práctica el plan de *Octave*; con palabras cargadas de burla e ironía, se finge enamorada de *Jodelet* (en su papel de príncipe):

*Non, ce qui part de vous ne peut être imputé
A l'affectation de trop de vanité.
Un prince comme vous si rayonnant de gloire,
Qui ne sait qu'entasser victoire sur victoire,
Un prince si parfait et de corps et d'esprit...*

(III, 3, 176)

y soporta sin ninguna muestra de contrariedad sus impertinencias, en ocasiones groseras como ocurre en el episodio del mondadientes (IV, 4, 179).

En su gusto por el secreto, ha conseguido mantener ocultas sus relaciones con *Fédéric*, incluso a su confidente *Julie* -Mon mal est si caché qu'on ne le connoît pas (II, 1, 169). Amante del riesgo, juega ante los demás personajes en todas sus apariciones, con el equívoco de las palabras, sorteando siempre el peligro de ser descubierta. De ese modo, hace creer al rey lo contrario de lo que en realidad está diciendo (II, 3, 170), y, valiéndose del mismo método, sorprende a *Isabelle* al hablarle del *Fédéric* del que ella está enamorada.

Chacun croit le connoître, et ne le connoît pas.

*On s'arrête souvent aux écorces grossières,
Mais les yeux d'une amante ont bien d'autres lumières;*

(IV, 2, 178)

En su reacción ante la confidencia de Isabelle, se aparta sorprendentemente de uno de los rasgos convencionales más constantes del personaje: En la seguridad de los sentimientos de Frédéric hacia ella no tienen cabida los celos, motor fundamental en el comportamiento de las damas de comedia:

*Votre félicité doit être sans égale,
Pour vous entretenir je chasse une rivale;
Mais ce n'est toutefois qu'en subissant la loi
Qui m'oblige à parler pour elle contre moi.
Isabelle vous aime.*

.../...

*Son amour la soupçonne, et m'a fait trop paroître
Qu'elle ne vous croit pas ce que vous feignez d'être.*

(IV, 3, 179)

Se sacrifica así, a la categoría social del personaje, un rasgo de humanidad y de verismo evidente.

-La segunda dama: ISABELLE

Perteneciente, como Laure, al nivel social más elevado, participa también de su espíritu novelesco. Como tantas otras damas de comedia, se enamora de un descono-

cido, pese a sus esfuerzos por evitarlo. Su estado de ánimo en esa primera fase del amor se manifiesta en sus confianzas a Flore:

*Tu peux juger par là de l'état où je suis,
Je tâche à fuir l'amour autant que je le puis;
Mais trou-ver dans ce trouble une douceur extrême;
Flore, si c'est aimer, je le confesse, j'aime.*

(IV, 1, 178)

Su debilidad, en el plano amoroso, se pone también en evidencia en la ingenuidad con que hace sus confianzas a Laure, quien en realidad es su rival (IV, 2, 179).

Sin embargo, el rasgo fundamental de su carácter es su buen juicio. Alejada voluntariamente de las frivolidades de la vida social -Ici depuis six mois, dans une paix profonde, / Je ris des embarras que se fait le grand monde (I, 2, 165)-, manifiesta en sus intervenciones su prudencia y su sentido común:

*Où la défaite est sûre, et la mort infaillible,
Le courage est blâmable autant qu'il est nuisible;
Jamais sous les malheurs un grand coeur ne s'abat,
Et c'est d'où la vertu tire le plus d'éclat.*

(I, 3, 166)

Ese mismo sentido común la lleva a dudar de la verdadera personalidad del carcelero-gobernador: sus modales no concuerdan con su supuesto origen -...un homme de peu ne parle point ainsi (III, 1, 173).

Su respeto absoluto de las normas sociales se pone de relieve de diversos modos. Como indica Laure, llora al hermano muerto no por cariño, sino por deber social:

*Elle pleure sa mort, mais ce n'est que pleurer,
Et tout son désespoir laisse voir dans sa plainte
L'effort étudié d'une douleur contrainte.*

(II, 1, 169)

Son también las normas sociales las que le imponen una venganza -Si de quelque douceur je puis goûter l'appas, / Je ne le dois chercher qu'à venger son trépas (I, 4, 166)- y las que objetivamente le impulsan a negarse a la boda propuesta por el rey:

*Quand j'aurois fait paroître une ame assez légère
Pour faire mon époux de l'assassin d'un frere,
Quand mon coeur deviendroit assez lâche, assez bas,
L'entérêt de l'état ne le souffriroit pas.*

(V, 3, 183)

Ese respeto de las normas crea en el personaje una contradicción interna con dos vertientes: por un lado, se trata de una contradicción involuntaria. Ella no ha deseado enamorarse en un momento en que las reglas de su sociedad le imponen mostrar dolor -Je sai ce que je devrois faire. / Ne parler que de pleurs lorsque je perds un frère (IV, 2, 179)-. Por otro lado, en su aspecto más grave es una contradicción ignorada: Isabelle no se da cuenta en ningún momento de que ama al hombre que mató a su hermano.

Pero GSM es una comedia: Por la propia naturaleza de la obra, el dramatismo que puede brotar de tal situación, los problemas morales graves -contrarios además, en este caso, a las bienséances-, no pueden perdurar, ni manifestarse de manera profunda. Pese a ello, la actitud y las palabras de Isabelle guardan en alguna ocasión reminiscencias y ecos trágicos -ignorados por ella misma- que recuerdan a la Ximène de Le Cid (V, 4, 183):

A quoi puis-je songer, si telle est ma misere,
Qu'à peine il me souvient qu'il faut venger un frere?
Bizarre effet du sort qui cause mes malheurs!
Je conçois de l'amour quand je lui dois des pleurs.

(IV, 1, 178)

Sus sentimientos hacia Frédéric carecen de futuro, aunque Isabelle lo ignore. No sólo contravienen las bien-séances, sino que, además, no son compartidos por el príncipe, que ama a Laure. El conflicto, en sí mismo, propio de una tragedia o de una tragicomedia, se resuelve por medio de una confusión (en ausencia de la interesada, que mantiene así intacta su dignidad) con una promesa de boda con el Infante Edouard:

FEDERIC

Cet hymen de la paix affermirait les noeuds.
Prince, consentez-vous à m'acquiter vers elle?

EDOUARD

Vous me connoissez trop pour douter de mon zèle,

Mais c'est à la Sicile à disposer de moi.

(V, Dern., 186)

Esta propuesta de matrimonio, planteada como razón de estado, surge como respuesta a una anterior petición de la misma Isabelle (V, 4, 183). De ese modo, el error de la dama al confundir las personalidades de Frédéric y Edouard, soluciona indirectamente, y de una manera digna, el conflicto.

2.3.2.1.4.- El ámbito de las relaciones familiares

Las relaciones familiares están representadas por Laure y su padre el rey de Nápoles; por Isabelle y su hermano muerto, Rodolphe, y en un registro distinto, por Frédéric y su hermano Edouard.

En un primer acercamiento, estas relaciones establecidas nos incitan a esperar cambios substanciales; sin embargo, discurren por los caminos tradicionales; tan sólo la pareja Frédéric-Edouard, en realidad marginal, no se adapta a ellos.

A. Las damas: Laure e Isabelle

Como siempre, el acatamiento al poder masculino de las dos damas es relativo. Laure se ve sometida a la figura de su padre que, además, es el rey. Se trata, no obstante, de un sometimiento aparente, como lo demuestran las relaciones secretas que mantiene con un príncipe enemigo (II, 1, 169).

Pese a ser una princesa, su modo de actuar no se aparta de las típicas jóvenes de las comedias. En un principio intenta influir en su padre para cambiar el curso de los acontecimientos, y evitar así los conflictos -Qu'on propose la paix, elle sera facile (II, 2, 169). Al no surtir efecto este intento, recurre definitivamente al disimulo ante su padre (II, 2, 169; II, 3, 170; II, 4, 170).

Enérgica y decidida, se entrevista tanto con el verdadero *Fédéric* como con el falso a espaldas del rey, arriesgándose a ser castigada (III, 8, 176). Su valor se demuestra también en su intención de confesar la verdad al rey, al no encontrar otra salida, para intentar salvar al príncipe:

Quand on a tout à craindre, on ne doit craindre rien.

*Que le roi sache donc l'ardeur qui me transporte,
Ce sera m'attirer son courroux, mais n'importe,
L'honneur à ce péril me presse de courir.*

(III, 7, 176)

En connivencia con el galán y con los confidentes de ambos, se esfuerza por conseguir el consentimiento paterno para su boda, valiéndose de métodos un tanto equívocos (III, 7, 176).

En cuanto a *Isabelle*, las relaciones con su hermano, representante primero, para ella, de la autoridad masculina, se inscriben en un registro distinto: el pasado. Sabemos de la brutal autoridad que *Rodolphe* (desaparecido antes del inicio de la obra) ejercía sobre su hermana a través de ésta y de otros personajes (I, 2, 165; II,

1, 168). Su conducta tiránica provocó la rebeldía de la dama, que se manifestó en la huída al lugar retirado en que se encuentra al iniciarse la obra:

*Mais si tu connoissois combien un grand courage
Des caprices d'autrui fuit l'indigne esclavage,
Et dans quel triste sort nous jettent quelquefois
D'un frere impérieux les tyranniques loix;
Alors tu concevrois qu'on se résout sans peine
A quitter ce qui plaît, quand on fuit ce qui gêne,
Et que la solitude a de quoi m'arrêter,
Puisqu'elle m'ôte un joug si fâcheux à porter.*

(I, 2, 165)

Una vez conocida la muerte del hermano, Isabelle continúa relativamente sometida no tanto a él, sino a las normas sociales vigentes, y, por supuesto, a su señor el rey. La autoridad real suple a partir de ese momento a la paterna (o fraterna), con la que llega en ocasiones a identificarse. Así lo patentiza la actitud de Isabelle, que intenta confundirlo, respecto a sus sentimientos, para conseguir sus fines (V, 3, 183).

B.- El Padre: El rey de Nápoles

En este personaje se acumulan la autoridad paterna y la autoridad real. En tanto que rey, aparece inicialmente como injusto y cegado por la ira. La persecución y posterior apresamiento del caballero que ha matado a Rodolphe es injusta, según las leyes que rigen los torneos (II, 3, 170; V, 6, 184). Por la misma razón, siguen siendo injustos sus deseos de considerar a Fédéric como un criminal:

Cette mort en tout autre eût été pardonnable,
Mais dans mon ennemi c'est un pur attentat;
Je ne le dois traiter qu'en criminel d'état.

(II, 3, 170)

Como padre, imbuído de su papel de autoridad real, desconoce los verdaderos sentimientos de su hija (II, 2, 169). Es su actitud negativa hacia el príncipe de Sicilia -Et dût sur moi du sort l'ouvrage s'achever, / Ce n'est que dans le sang que je la dois laver (II, 3, 170)- la que impulsa a Laure a la mentira y al fingimiento.

Sin embargo, el personaje se decanta perceptiblemente hacia la comprensión y la tolerancia. Por razones de estado, su postura intransigente hacia Frédéric, y hacia su boda con Laure, se transforma paulatinamente, y sería positiva si el supuesto Frédéric se correspondiera con la auténtica imagen de un príncipe:

J'en tiendrais l'espérance aussi douce qu'heureuse,
Si la condition en étoit moins honteuse;
Mais m'oser allier d'un prince si brutal,
Qu'on ne voit rien en lui qui marque un sang royal;

(V, 5, 183)

En su consentimiento final se muestra benévolo y magnánimo, respondiendo así a la imagen estereotipada y tópica de la autoridad real: Se muestra favorable y comprensivo con los sentimientos de Frédéric -Vous avez trop d'amour pour n'être pas aimé (V, Dern., 186)-, y prefiere olvidar el comportamiento impropio de Laure ... je veux bien vous épargner la honte / D'avouer une

ardeur peut-être un peu trop prompte (V, Dern., 186). Respecto a Isabelle, intenta salvaguardar su honor, al tomar en sus manos la venganza por la muerte de Rodolphe (II, 2, 169), y trata de restaurar su honor por medio de un matrimonio de estado digno (V, 3, 183). Aunque esos intentos, en realidad, no son todo lo desinteresados que debieran:

*Pour fuir une alliance à mon honneur funeste,
J'ai voulu d'Isabelle éblouir le courroux,
Et lui faire accepter Frédéric pour époux;*

(V, 5, 183)

C.- El hermano: Rodolphe

Aunque su muerte a manos de Frédéric lo elimina como personaje físico, su comportamiento despótico para con su hermana queda puesto de manifiesto a través de los demás personajes, que nos dibujan su personalidad:

Flore, la confidente de Isabelle, nos informa del mal trato que dispensaba a la dama -Il vous traite si mal qu'on verra sans murmure / Que d'un simple soupir vous payiez la nature (IV, 1, 178)- Laure nos indica cómo Rodolphe, à qui le sang l'avoit dû rendre chere, / Devenant son tyran, cessa d'être son frere (II, 1, 168). La misma Isabelle manifiesta su desacuerdo con el carácter violento y tiránico de su hermano:

*Dis que son sens aveugle est ce qui le gouverne,
Que d'un droit que le ciel semble avoir limité
Son seul emportement régle l'autorité;*

*Et que par un destin à mes vœux trop contraire,
Je rencontre un tyran où je dois voir un frere.*

(I, 2, 165)

D.- El Infante Edouard

En el personaje de Edouard prima su carácter real sobre su calidad de hermano de Fédéric. Sin embargo, en su intervención se pone tan sólo de relieve ese parentesco.

Su apariencia noble y digna (V, 6, 184) contrasta con los modales de Jodelet, el supuesto príncipe, y se corresponden perfectamente con los del verdadero Fédéric. Su actitud ante éste es la de un vasallo fiel, más que la de un hermano (V, Dern., 186). Como tal, acepta sin dudarle la proposición del rey de Nápoles y del príncipe de Sicilia de casarse con Isabelle, a quien no conoce.

2.3.2.1.5.- El ámbito de las relaciones sociales

Al ennoblecimiento de los amos corresponde un ennoblecimiento paralelo de los servidores, sin que se aparten por ello del estereotipo característico. Su ennoblecimiento comienza en la denominación que cada uno de ellos recibe en la didascalía de presentación: Las criadas de las dos princesas dejan de llamarse servantes o souvantes para ser confidentes. El papel que se les asigna no es muy distinto del que tienen en las tragedias, de las que realmente procede el personaje (128).

Tanto Julie, confidente de Laure, como Flore, confi-

dente de Isabelle, sirven ante todo para escuchar, preguntar, etc., a sus amas, permitiendo que la información pase al público de manera más ligera que a través de un monólogo (129). Son también, en ocasiones, sus consejeras prudentes y realistas.

Pese a que Flore es uno de los personajes que Emelina (1975, 94), quizá por inadvertencia o confusión, da como ejemplo de personaje protatique (130), creemos que el hecho de que su presencia no se reduzca a la exposición la aparta de tal denominación. En cambio, Julie sí reúne las características propias de tal personaje: Con su única intervención junto a Laure, se completa la exposición de GSM.

Por el lado masculino, Enrique, officier du roi de Naples, destaca ligeramente. Ejerce como mensajero del rey, y al mismo tiempo, es utilizado por éste, en diversas ocasiones, como confidente.

Las relaciones entre todos estos personajes son, pues, estereotipadas y muy superficiales. La que se establece entre el protagonista masculino y su servidor adquiere mayor relieve, como es propio del género cómico. Octave, écuyer de Fédéric, actúa con éste con entera confianza, y es tratado del mismo modo por él.

El mundo de los criados

JULIE

La confidente de Laure no pasa de ser una utilidad teatral. Como oyente silenciosa y paciente de su ama,

permite transmitir la información necesaria sobre la situación de ésta (II, 1, 169). Sorprende, sin duda, su ignorancia de los hechos: No está al corriente de los encuentros secretos entre Frédéric y Laure -Pour t'en punir, Julie, écoute mon secret (II, 1, 169)-, y está totalmente confundida respecto a los sentimientos de ésta: Le sang de l'assassin vous pourra satisfaire, / On le poursuit le traître, et dans peu l'on espere... (II, 1, 169). Sus consejos a Laure se limitan a pedirle que olvide sus sentimientos en favor de su rango:

*L'un et l'autre destin vous donne lieu de craindre,
Et dans l'un et dans l'autre il faudra vous contraindre:*

*A vos tristes soupirs permettre peu d'éclat,
Donner votre chagrin au besoin de l'état;*

(II, 1, 169)

FLORE

Aunque con mayor entidad que Julie, en la mayoría de sus intervenciones es, como aquélla, un simple medio para transmitir información al público. Sus preguntas permiten situar a la dama en su contexto al iniciarse la acción: ... j'oserai vous demander pourquoi / Vous ne vous trouvez point à ce fameux tournoi? (I, 2, 165).

El hecho de ser el único personaje de apoyo para Isabelle refuerza su posición de confidente: la escucha, le contesta y le plantea cuestiones que obligan a aquélla a tomar postura y confesar sus sentimientos:

je vous avouerai tout, Madame, et sans contrainte,
Pourvû qu'à votre tour vous daigniez m'avouer
Que vous prenez plaisir à l'entendre louer.

(IV, 1, 177)

Al mismo tiempo, le advierte con sus consejos de los problemas que sus sentimientos pueden acarrearle -... lorsqu'à cet amour vous-même vous courez, / Songez-vous aux ennuis que vous vous préparez? (IV, 1, 178)-, y le sirve de informadora (IV, 1, 178).

Pese a la escasez de sus intervenciones, su posición junto a Isabelle nos inclina a acercarla más al estatus de confidente, en contra de la opinión de Emelina (1975, 94-95), para quien es un simple personaje protatique, quizá por confusión con Julie, a la que no alude.

ENRIQUE

En la mayoría de sus apariciones se limita a ser, como officier du roi de Naples, su brazo armado -es él quien apresa al supuesto Fédéric (I, 7, 8, 168)- y su mensajero: anuncia la detención de Jodelet - Fédéric al rey (II, 4, 170) y a Isabelle (III, 2, 173); comunica a Laure, y a los dos Fédéric, la invasión de las tropas de Sicilia (IV, 5, 181); advierte del peligro que corre el príncipe si no se firma la paz -Il faut prendre parti; votre tête ou la paix (IV, 6, 181)-. Como representante de la autoridad real, es también el encargado de ejecutar las órdenes del rey (III, 4, 174) -Seigneur, permettez-moi / D'exécuter enfin les volontés du roi (II, 6, 172)-.

Más cercano al rey que el resto de los servidores, actúa también junto a él como confidente: esta faceta del personaje la propicia sin duda la soledad, obligada por la grandeza, en que se encuentra el rey. La figura de éste debe destacarse frente al resto de los personajes por su entidad; sin embargo, teatralmente es necesario en algunas ocasiones que su corazón se abra al público: es la funcionalidad de Enrique al escuchar las dudas y sentimientos del rey:

*Enrique, on me trahit, tout conspire ma honte,
De tant de voeux offerts le ciel tient peu de compte,
Et cet ambassadeur que l'on va recevoir...*

(V, 5, 183)

-Los mensajeros: SANCHE, ALPHONSE

La función de mensajeros la cumplen también otros personajes secundarios con fugaces intervenciones: Sanche, officier du roi de Naples como Enrique, se limita a comunicar la detención de Octave y a entregar la nota interceptada (II, 3, 170); Alphonse, servidor de Isabelle, anuncia a su ama la muerte de Rodolphe, y relata los hechos acaecidos en el torneo (I, 4, 166).

PASCAL

El personaje de Pascal es una pura utilidad teatral. Como ocurre con Jodelet, no sabemos con exactitud cuál es su procedencia social: Aunque por supuesto no pertenece a la nobleza, no es un criado, y su lenguaje no es tampoco

el de un campesino. Sólo conocemos, en realidad, su nombre. Se le utiliza en una sola escena (I, 5, 167), para introducir a Jodelet en la acción -Ton nom est Jodelet, ton emploi, ta folie (I, 5, 167)-. Una vez cumplida su misión, desaparece.

OCTAVE

Es el servidor con mayor entidad, el único que se distancia claramente de las simples utilidades teatrales.

En la didascalía de presentación se le califica de écuyer de Fédéric; la definición de écuyer se corresponde con la del escudero español. En palabras de Emelina (1975, 21), "ancien militaire sans emploi, au service d'un grand pour sauver une apparente dignité". La figura del escudero, rara en la comedia francesa (sobre todo a partir de 1660), adquiere aquí el tono distinguido que requiere el nivel social de los personajes. Desaparece de él todo rasgo de comicidad, propio del criado del protagonista (recordemos que la carga cómica reposa, en esta ocasión, en Jodelet), y conserva su incondicional fidelidad al amo.

Como ayudante de Fédéric, goza de su entera confianza. Esta confianza queda reafirmada por su larga permanencia junto al príncipe -Depuis plus de vingt ans je suis à votre altesse (II, 6, 172)-, del que también es único y privilegiado confidente: Autre que moi jamais n'eut part à cette gloire (II, 6, 172). Como tal, conoce perfectamente sus sentimientos. Contrariamente a Flore, confidente de Laure, está al corriente de los encuentros de los dos jóvenes (II, 2, 169).

La ayuda que presta a su amo se concreta de diversas maneras. Teatralmente, se encarga junto a Frédéric de realizar la exposición. Según nos cuentan en ella, es Octave quien ha sugerido a su señor disfrazarse para huír de sus perseguidores:

*Ne me propose point de nouvelles foiblesses,
Voi l'état malheureux, Octave, où tu me laisses;
Voi-moi par tes conseils qui flattent mes ennuis,
Sous cet habillement cacher ce que je suis.*

(I, 1, 164)

Se niega a descubrir al rey de Nápoles la identidad de su amo (II, 3, 170); una vez averiguada ésta, le defiende noblemente con sus palabras (II, 3, 170). Es detenido por haberse arriesgado a cumplir las órdenes de Frédéric (III, 6, 175). Para salvarlo, aprovecha la oportunidad que le ofrece la presencia de Jodelet: Con su actuación, reafirma al rey y a su corte en la creencia de que se hallan ante el verdadero Frédéric:

*Vos armes, votre habit l'ont fait prendre pour vous;
Et soudain, pour vous mettre à couv-ert de l'orage,
A leur commune erreur j'ai joint mon témoignage.
Je l'ai traité de prince.*

(III, 6, 175)

Incluso logra que el mismo Jodelet dude de su verdadera personalidad, y que desempeñe su nuevo papel -...à nos respects ayant goûté l'appas, / il s'est persuadé d'être ce qu'il n'est pas (III, 6, 175).

Es también suya la idea de seguir jugando con el cambio de papeles de Jodelet y Frédéric, para, de ese modo, intentar conseguir sin peligro la boda de éste con Laure:

Oserai-je parler, Seigneur? Avant qu'il cesse,
Proposez votre hymen avecque la princesse,
Le roi s'en indignant, l'effet de son courroux
Tombe sur ce brutal qui passe ici pour vous;
Et s'il peut consentir à voir votre hyménée,
Vous levez le masque; enfin par ce moyen
Vous pouvez tout gagner, et ne hazardez rien.

(III, 7, 176)

Finalmente, actúa como mensajero de paz a las órdenes de Frédéric (IV, 6, 181), logrando con su intervención persuadir al Infante de que cesen las hostilidades (V, 1, 182).

Este acercamiento al mundo de los criados nos permite observar cómo, si bien el número de los personajes secundarios es elevado, la importancia o relieve de los mismos es escasa. Su abundancia se explica tan sólo por el interés del autor en resaltar el alto estatus social de los protagonistas.

* * *

2.3.2.2.- Estudio actancial

Los esquemas actanciales de GSM pueden establecerse del siguiente modo:

2.3.2.2.1.- Primera intriga

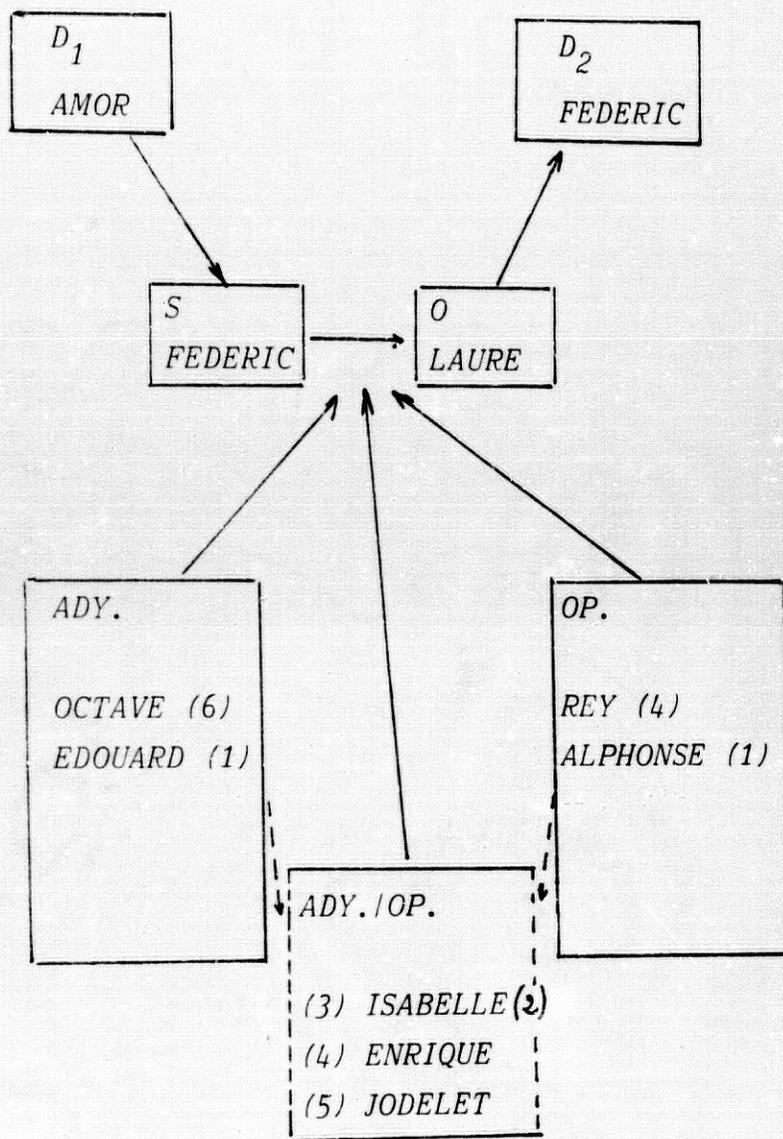


Fig. 55

Como siempre, el destinatario es el amor, mientras que el destinatario es *Fédéric* y en segundo término, *Laure*, objeto hacia el que tiende el sujeto *Fédéric* (131).

En el compartimento de los adyuvantes, destaca *Octave*, con una alta frecuencia de intervención como tal en seis ocasiones. *Edouard* funciona como adyuvante en una ocasión. Lo situamos en este compartimento porque, si bien se integra en la acción de la obra como el agente que desencadena el desenlace definitivo, su intervención como actante se caracteriza por su defensa de *Fédéric*, y por tanto de las aspiraciones de éste.

En el compartimento de los oponentes puros hallamos al rey, oponente fundamental, con sus cuatro intervenciones. *Alphonse* aparece como un oponente circunstancial, con su única intervención.

En el compartimento central, de los oponentes mixtos, encontramos tres actantes con características distintas. Estas no pueden quedar claramente reflejadas en un esquema de este tipo. *Isabelle* actúa tres veces como adyuvante y dos como oponente. Pero en todos los casos, lo hace de manera inconsciente: Desconoce su implicación en la intriga de *Fédéric* - *Laure*. En cuanto a *Enrique* y *Jodelet*, se puede observar cómo las cifras entre paréntesis se sitúan tan sólo en el lado de los adyuvantes. Con este aparente error queremos indicar su carácter de actantes equívocos: *Enrique* cree ser oponente del sujeto *Fédéric*. Sin embargo, su actuación le convierte en adyuvante involuntario de su intriga, debido a la confusión de personalidades entre el verdadero *Fédéric* y *Jodelet*. En cuanto a éste, su actuación es totalmente inconsciente, y los resultados, ambiguos y opuestos. En un principio,

es utilizado -sin saberlo- por el eje sujeto - objeto como adyuvante. El cumplimiento incorrecto de esta función impulsa al rey a reafirmarse como oponente de la pareja, convirtiendo así a Jodelet, también, en oponente.

Debemos hacer observar cómo, en esta comedia de las apariencias, los adyuvantes puros son aquellos actantes que se hallan instalados en la verdad: Octave y Edouard conocen la verdadera identidad del actante sujeto *Fédéric*. En cambio, los actantes oponentes se hallan instalados en la mentira: El rey no conoce la identidad de Jodelet y *Fédéric*. En cuanto a los actantes mixtos, la función de todos ellos se ve condicionada tanto por la ignorancia absoluta de la identidad del sujeto y por la interpretación errónea de la misma, como por la utilización -directa o indirecta- de que son objeto por parte del eje sujeto - objeto.

2.3.2.2.2.- Segunda intriga

El esquema actancial de la segunda intriga se asienta sobre una base falsa: la doble identidad de *Fédéric*. La confusión de personalidades que se produce entre éste y Jodelet, así como el fingimiento consciente provocado por el uso interesado de tal error, hace que la intriga se base sobre una falsedad, y que por lo tanto sea, en último término, imaginaria:

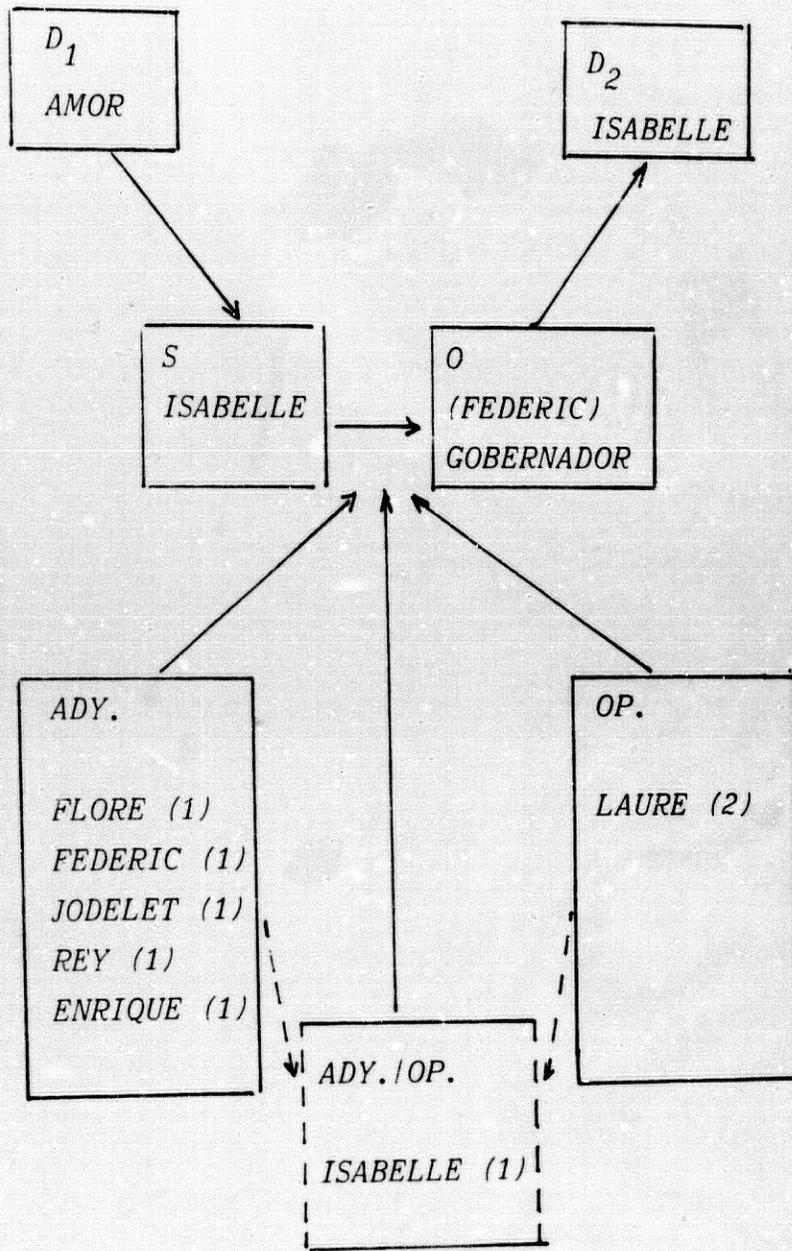


Fig. 56

El destinador es, como siempre, el amor; el destinatario es Isabelle. Esta funciona como el sujeto que tiende hacia el objeto amoroso *Fédéric*, revestido éste de una personalidad falsa: la de gobernador del castillo. Se trata, pues, de un objeto en máscara y en parte irreal. Hay, por tanto, dos elementos que se salen de la norma: No sólo el sujeto es, en contra de las normas establecidas, la dama, sino que, en el objeto hacia el que tiende, subyace otro ignorado por ella.

En la casilla de los oponentes encontramos, en solitario, a *Laure*, que actúa como tal dos veces. Instalada en la verdad, conoce el fingimiento de la personalidad de *Fédéric*, y defiende su propia intriga oponiéndose al sujeto *Isabelle*.

Entre los numerosos adyuvantes, tan sólo *Fédéric* es conocedor directo e interesado de la verdad y de la existencia de otro eje amoroso, del que forma parte. Se muestra, por ello, como un adyuvante fingido, para favorecer indirectamente su propia intriga. Los demás adyuvantes actúan todos una sola vez como tales. Se caracterizan, frente a *Fédéric*, por vivir la mentira como verdad: desconocen la auténtica identidad de *Fédéric* y de *Jodelet*, y actúan por ello de manera inconsecuente.

En el compartimento de los actantes mixtos, encontramos a *Isabelle*, que es, al mismo tiempo, sujeto. Como se puede observar por la colocación de la cifra, funciona en realidad como oponente de sí misma, y lo hace una sola vez. La razón de esta incongruencia se halla en la falsedad básica sobre la que se asienta la intriga, por la que cree estar funcionando como adyuvante y favoreciéndose a sí misma (132).

2.3.2.2.3.- Convergencias

Destinador - Destinatario

Como siempre, el destinador es, en ambos esquemas, el amor, mientras que el destinatario coincide con el sujeto de los respectivos ejes amorosos.

El eje Sujeto - Objeto

El eje sujeto - objeto de la primera intriga concuerda con la composición tradicional del mismo: El actante masculino es sujeto, en tanto que el actante femenino es objeto. En la segunda intriga, en cambio, su composición rompe las normas al aparecer como sujeto el actante femenino, y como objeto, el actante masculino en máscara (133).

Actantes Adyuvantes y Actantes Oponentes

Como fuerzas invariables aparecen, entre los actantes oponentes, Laure en la segunda intriga, y Aiphonse en la primera.

Como adyuvantes invariables, tenemos a Octave y Edouard en la primera intriga, y Flore en la segunda. Los demás de la segunda intriga aparecen en la primera cumpliendo diversas funciones: El rey es un oponente puro; Frédéric funciona tan sólo como sujeto; Jodelet y Enrique se integran en el compartimento de los actantes mixtos, con un número de intervenciones sensiblemente mayor que en la segunda.

De los actantes mixtos, tan sólo Isabelle funciona como tal en ambos esquemas; su actuación es más frecuente, y también más evidente y clara, en la primera intriga.

* * *

2.3.2.3.- Estudio comparativo

2.3.2.3.1.- De los personajes

Ya en las didascalías de presentación se observa cómo el número de personajes secundarios, o comparsas, es sensiblemente mayor en ASM. Asimismo, y como también se ha podido ya comprobar a lo largo del estudio argumental, los nombres de los personajes cambian en su paso a la comedia francesa, salvo en los casos de Federico - *Fédéric* y de Eduardo - *Edouard*; el nombre de éste se especifica sólo una vez en ASM (*Jorn. III, p. 828*), mientras que en GSM su nombre precede todas sus intervenciones. El nombre de Enrique se utiliza en ambas comedias, pero se asigna a distintos personajes: En ASM es un criado de Elena, y se corresponde parcialmente con la confidente de Isabelle, *Flore*, que no existe en la comedia española. *Sanche*, el segundo *officier du roi*, es en ASM simplemente un soldado, sin especificar su nombre. *Jodelet*, al presentarse en GSM como desligado de cualquier contexto social, evita la presencia de los personajes que rodean al villano *Benito*, designados tan sólo por el nombre de "labradores". La existencia de los músicos en ASM es, asimismo, resultado del distinto carácter del gracioso en una y otra comedia. El caso de Isabelle - Elena es un poco distinto: *Corneille* no sólo le cambia el nombre, sino que la integra en una

clase social distinta; mientras en ASM es, simplemente, una dama, en GSM pasa a ser la princesse de Salerne.

<u>GSM</u> .- ACTO I		<u>ASM</u> .- JOPN. I (804-814)	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
Jodelet	(26)	Benito	(27)
Pascal	(14)	Antona	(16)
Enrique	(14)	Federico	(12)
Isabelle	(12)	Elena	(12)
Fédéric	(11)	Capitán	(9)
Flore	(6)	Soldado 1º	(8)
Octave	(4)	Roberto	(6)
Alfonse	(4)	Soldado 2º	(4)
Un soldat	(1)	Enrique	(3)
		Leonelo	(1)
		Labrador 1º	(1)
		Labrador 2º	(1)

Fig. 57

Se observa a simple vista que el número de personajes es mayor en ASM, lo mismo que la suma de intervenciones de todos ellos. Esta primera diferencia apunta ya a una tendencia a la simplificación por parte del autor francés.

Esta tendencia se observa también en otro hecho: en las secuencias 4 y 5 de ASM (I, 810-811) se produce un cambio de escenario y de personajes. Dichas secuencias se hallan integradas en el fragmento de la jornada I que se corresponde con el acto I de GSM. Corneille, para evitar la dispersión de los personajes y unificar la acción, traslada ambas secuencias al acto II, donde las contabilizamos.

Tan sólo cuatro personajes coinciden en sus posiciones, y además con un número de intervenciones muy similar: Jodelet - Benito, y Pascal - Antona, ocupan los dos primeros puestos. Isabelle - Elena, con igual número de réplicas, se hallan en cuarto lugar; Octave ocupa, como Roberto, el séptimo lugar.

Entre el resto de los personajes se producen algunos cambios: En GSM, Enrique ocupa la tercera plaza, y Fédéric la quinta; en ASM, las posiciones se invierten: Federico es el tercero, y el capitán es el quinto. Se insinúa así una diferencia de planteamiento entre las dos obras: Federico subraya desde el principio su posición en la comedia. En la francesa lo hace Jodelet, a través de la posición de Enrique (recordemos que su elevada frecuencia de aparición en este acto se debe a su intervención en el prendimiento de Jodelet).

Flore, con seis intervenciones, ocupa el sexto puesto. Su equivalente Enrique, con sólo tres intervenciones, pasa al noveno lugar; esto es debido sin duda al distinto empleo del personaje a que obliga su sexo: la dama no puede confiarse del mismo modo a una mujer que a un hombre.

Alphonse, en octavo lugar, se corresponde con Leonelo, en el décimo con sólo una réplica. El anónimo soldado,

que interviene una sola vez en el prendimiento de Jodelet y ocupa el último lugar, se desdobra en dos en ASM; ambos adquieren mayor relieve que el de GSM, como indica el número de réplicas y el lugar que ocupan. Los dos labradores de ASM, con una intervención cada uno de ellos, no tienen equivalente en GSM, debido a la distinta concepción del personaje del gracioso.

<u>GSM</u> .- ACTO II		<u>ASM</u> .- JORN. II (814-818)	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
Jodelet	(36)	Rey	(31)
Roi	(24)	Margarita	(24)
Enrique	(20)	Roberto	(16)
Octave	(17)	Benito	(9)
Laure	(15)	Capitán	(9)
Julie	(7)	Serafina	(8)
Sanche	(2)	Antona	(4)
		Soldado 1º	(1)
		Labrador 1º	(1)
		Labrador 2º	(1)
		Labrador 3º	(1)

Fig. 58

Debemos recordar que las réplicas correspondientes a las secuencias 4 y 5 de la jornada I de ASM las hemos

contabilizado aquí, por hallarse integradas en las 5 y 4 respectivamente de GSM.

En este acto II, el número de personajes sigue siendo mayor por el lado del segmento español: siete en GSM por once de ASM. Jodelet ocupa de nuevo el primer lugar en GSM, en tanto que Benito, en ASM, es el cuarto, con un número de réplicas sensiblemente inferior. Es el rey quien ocupa aquí el primer puesto, mientras que en GSM es el segundo, y su número de intervenciones, menor. Hay también una gran diferencia en el número de réplicas entre Enrique, con veinte, y el capitán, con sólo nueve. Lo mismo ocurre con Laure, con quince réplicas y en quinto lugar, por detrás de Octave, y Margarita, que con sus veinticuatro intervenciones ocupa en ASM el segundo lugar.

Entre Octave y Roberto la diferencia es de sólo un puesto y una réplica. Julie (siete réplicas) y Serafina (ocho réplicas) son las únicas que coinciden en el mismo puesto. Sanche, el último en GSM, se corresponde en ASM con el soldado. Antona no encuentra ya a su personaje correspondiente, Pascal. Asimismo, los tres labradores no tienen tampoco equivalente en GSM. Estos cuatro últimos personajes siguen marcando, indirectamente, la diferencia entre Jodelet y Benito (señalada ya por la posición privilegiada del primero), al aparecer como el coro del pueblo al que debe reintegrarse el gracioso. Por otro lado, a mayor número de personajes no corresponde un mayor número de intervenciones, puesto que el total de éstas es menor en ASM que en GSM.

GSM.- ACTO III

ASM.- JORN. II (p. 818-824)

<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
Fédéric	(55)	Federico	(46)
Jodelet	(27)	Margarita	(29)
Isabelle	(24)	Elena	(21)
Enrique	(17)	Capitán	(15)
Laure	(11)	Roberto	(15)
Octave	(10)	Benito	(0)

Fig. 59

Los personajes son poco numerosos por ambas partes. Contrariamente a los actos anteriores, esta vez hay uno más en GSM: Jodelet, que ocupa la segunda posición y se reafirma como elemento fundamental; en contraposición a él, Benito subraya su menor importancia con su ausencia.

Federico - Fédéric coinciden en la primera posición, contando el segundo con nueve intervenciones más que el primero. Isabelle - Elena coinciden también, en tercer lugar, sin gran diferencia en número de intervenciones. Lo mismo ocurre con Enrique y el capitán, ambos en cuarto lugar.

Octave y Roberto aparecen ambos en último lugar, pero el primero desplazado un puesto con respecto al segundo.

La mayor variación es la de Laure; ésta interviene sólo diez veces y ocupa el penúltimo puesto; en cambio, Margarita, con veintinueve réplicas, aparece en una privilegiada segunda posición.

De todo ello se deduce que en ASM se desarrolla la primera intriga: en GSM, en cambio, se amplía la segunda, al tiempo que se ahondan las diferencias entre Benito, ausente, y Jodelet, en segundo lugar. En cuanto al total de intervenciones, mientras en GSM se contabilizan 144, en ASM disminuyen a 126.

<u>GSM</u> .- ACTO IV		<u>ASM</u> .- JORN. III (824-828)	
<u>PERSO</u> AJES	Nº INTERV.	<u>PERSONAJES</u>	Nº INTERV.
Jodelet	(32)	Elena	(26)
Laure	(32)	Federico	(24)
Isabelle	(28)	Margarita	(22)
Fédéric	(20)	Serafina	(3)
Flore	(10)	Rey	(3)
Enrique	(10)	Enrique	(0)
Julie	(2)	Capitán	(0)
Octave	(1)	Roberto	(0)
Roi	(0)	Benito	(0)

Fig. 60

Siguiendo con la tónica iniciada en el acto anterior, la cantidad de personajes que aparecen en este acto es mayor en GSM: ocho, frente a los cinco de ASM.

De nuevo, Jodelet no encuentra correspondencia con el Benito de ASM. Le sigue Laure, con igual número de intervenciones; su personaje correspondiente, Margarita, cuenta con diez réplicas y se desplaza al tercer lugar. Isabelle aparecen en tercer lugar en GSM, mientras que Elena (con dos réplicas menos) ocupa el primer puesto. Fédéric es el cuarto, por detrás de Jodelet y de las dos damas. En ASM, Federico, el segundo con cuatro intervenciones más, se sitúa entre las dos damas. En este hecho parece querer manifestarse la profunda imbricación de las dos intrigas, tomando como punto común (y central) a Federico. Asimismo, la inversión de la posición de las dos damas da mayor relieve a Elena, componente de la segunda intriga, sobre Margarita, componente de la primera.

Julie se retrasa con respecto a Serafina. Aunque ambas ocupan la penúltima posición con una mínima diferencia de intervenciones, a Julie la superan Flore y Enrique, que no cuentan con ningún equivalente en ASM. Tampoco Octave, en último lugar, encuentra equivalente por el lado español. El rey, al que colocamos en última posición en ASM, tampoco tiene correspondiente en GSM.

Por lo que se refiere al total de intervenciones de los personajes, en este acto se ahondan las diferencias: 135 en GSM, por 78 en ASM.

GSM.- ACTO V

ASM.- JORN. III (828-834)

<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
Roi	(35)	Rey	(38)
Edouard	(31)	Benito	(24)
Jodelet	(26)	Margarita	(21)
Fédéric	(26)	Roberto	(15)
Isabelle	(14)	Federico	(13)
Octave	(9)	Eduardo	(13)
Enrique	(3)	Elena	(9)
Flore	(2)	Capitán	(4)
Laure	(1)	Antona	(4)
Un garde	(1)	Labrador	(1)
		Músico	(1)
		Enrique	(0)

Fig. 61

El esquema numérico deja entrever la distinta utilización de los personajes en el desenlace. Tan sólo coinciden en el primer puesto el Rey, con un número de intervenciones bastante similar en ambos casos. La disposición del resto varía, en algunos casos sensiblemente. Edouard demuestra ser una pieza fundamental del desenlace, al ocupar el segundo puesto. Eduardo, con una diferencia notable de intervenciones respecto a su homónimo francés, se desplaza en ASM al sexto lugar. Jodelet es el tercero; Benito aparece por primera vez más adelantado que él, aunque aún así

cuenta con dos réplicas menos. *Fédéric*, con el mismo número de intervenciones que *Jodelet*, se sitúa en cuarto lugar. Su homónimo *Federico* es el quinto, por detrás de *Roberto* y de *Margarita*. *Isabelle* sigue en GSM a *Fédéric*, con un número de réplicas bastante inferior; su equivalente, *Elena*, se retrasa por el lado español, ocupando el séptimo puesto; *Octave*, con sólo nueve intervenciones, sigue a *Isabelle*; su equivalente *Roberto*, en cambio, pasa al cuarto puesto, con quince réplicas. Entre *Enrique* y el *Capitán* sólo hay un puesto de diferencia. Sorprendentemente, *Laure* se sitúa en penúltimo lugar, con una sola intervención; sin embargo, *Margarita* aparece en ASM la tercera, con veintiuna réplicas.

Flore, y un personaje anónimo, un garde, no encuentran su equivalencia en el lado español. Inversamente, *Antona*, el *labrador* y el *músico*, comparsas destacados entre otros muchos, no tienen eco en GSM.

En este acto, la diferencia del total de intervenciones, aunque sigue siendo favorable a GSM, es muy corta: 148 en la francesa, frente a 143 en la española.

TOTAL DE INTERVENCIONES

<u>GSM</u>		<u>ASM</u>	
<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>	<u>PERSONAJES</u>	<u>Nº INTERV.</u>
Jodelet	(147)	Margarita	(96)
Fédéric	(112)	Federico	(95)
Isabelle	(78)	Rey	(72)
Enrique	(64)	Elena	(68)
Laure	(59)	Benito	(60)
Roi	(59)	Roberto	(52)
Octave	(41)	Capitán	(37)
Edouard	(31)	Antona	(24)
Pascal	(14)	Eduardo	(13)
Flore	(18)	Serafina	(11)
Julie	(9)	Soldado 1º	(9)
Alfonse	(4)	Soldado 2º	(4)
Sanche	(2)	Enrique	(3)
Un soldat	(1)	Labrador 1º	(3)
Un garde	(1)	Labrador 2º	(2)
		Leonelo	(1)
		Labrador 3º	(1)
		Músico	(1)

Fig. 62

Jodelet se afirma como el personaje central de la obra; contrastando con él, Benito, en quinto lugar, muestra su menor relieve. Fédéric se asegura, con la segunda posición, su condición de primer galán. Por el lado español, Federico coincide en la misma posición. Pero, en este caso, aparece también como el protagonista masculino absoluto.

Isabelle es en GSM la tercera por número de intervenciones, adelantándose a la que hemos venido tratando como primera dama, Laure. Su posición podría hacer pensar que es ella la primera; sin embargo, la colocación de Enrique en cuarto lugar, por delante también de Laure, permite una explicación distinta: Las intervenciones de ambos, marcadas constantemente por su contacto con Jodelet y Fédéric, tienen un papel decisivo en el desarrollo de la trama. Laure y el rey ocupan, con igual número de intervenciones, el quinto y sexto lugar.

Comparando las distintas posiciones de estos personajes con las de los españoles correspondientes, se observan significativas diferencias: Margarita no sólo no ofrece dudas en cuanto a su condición de protagonista femenina absoluta, sino que ocupa, por número de intervenciones, el primer lugar de la lista, con una réplica más que Federico. Su contraste con Laure es evidente.

Por detrás de Margarita y Federico, componentes claros de la primera intriga, aparece el rey. Este se reafirma así como representante de una doble autoridad: paterna con respecto a Margarita; real con respecto a Federico. Su tercera posición indica, pues, su influencia decisiva sobre la pareja.

Elena se reafirma como segunda dama con su cuarto puesto. Le sigue Benito; su posición y la del capitán (muy retrasado con respecto a Enrique) evidencian definitivamente la distinta concepción de las dos obras.

En ASM, al menor relieve de Benito corresponde un mayor relieve del embrollo de Fédéric y de su relación con las dos damas. Primando la trama amorosa, se prima también a la dama de la primera intriga, Margarita, parte interesada y activa de la misma, y por ende al rey, como figura doblemente autoritaria. En GSM, la primacía de Jodelet es absoluta. La obra gira constantemente sobre él; las posiciones de los demás personajes, como satélites del personaje central, varían siempre en función de su relación, directa o indirecta, con él y ofreciendo en ocasiones una visión falseada de sus posiciones en la trama.

La posición de las confidentes de las damas confirma también el distinto planteamiento de las comedias. El mayor número de réplicas de Flore con respecto a Julie (y que sólo la hace avanzar un puesto por encima de ella), es una consecuencia, en parte, de la posición más adelantada de su señora. Por otro lado, las diferencias en el número de réplicas de Serafina y de Julie son mínimas, y Julie sólo va un puesto por delante de la española. Pero Serafina, como un reflejo de la situación de su señora, va muy por delante de Enrique, equivalente parcial de Flore.

Octave y Roberto no varían demasiado: Octave es el séptimo, Roberto es el sexto. En cuanto a Edouard y Pascal, sus posiciones y el número de sus intervenciones se invierten con respecto a los personajes españoles equivalentes.

La posición más adelantada de Alphonse con respecto a Leonelo es, en parte, consecuencia del mayor número de personajes con que cuenta ASM. Sanche y el garde no tienen equivalente en ASM; inversamente, los tres labradores y el músico desaparecen en GSM. Los dos soldados de la española se concentran en la francesa en uno solo; su única intervención -en el prendimiento de Jodelet - Fédéric- frente a las trece de los dos españoles, marca una vez más las profundas diferencias existentes entre Benito y Jodelet.

En el cómputo general de intervenciones, éstas son más numerosas en GSM (640) que en ASM (552). No debemos olvidar, sin embargo, que este estudio estadístico no puede reflejar la diferencia de calidad de las intervenciones de los diversos personajes: su extensión, su brevedad, su importancia intrínseca, etc.

2.3.2.3.2.- De los "rôles"

Básicamente, las relaciones establecidas entre los distintos personajes (identificados con nombres diferentes) coinciden, aunque algunos de ellos adquieren en su paso a GSM matices y relieves distintos.

Los ejes de comportamiento en las dos intrigas son los mismos: asimismo, el hilo conductor de ambas (la confusión de personalidades entre Federico - Fédéric y Benito - Jodelet) permanece invariable, si bien el personaje de mayor realce cambia de una a otra comedia: Jodelet en GSM, Federico en ASM.

En el personaje de la dama se pueden señalar ciertas

variantes: el elemento de los celos, fundamental en ASM, está totalmente ausente en GSM. Laure, completamente inmersa en su condición de princesa, no manifiesta un sentimiento tan impropio de su calidad en ningún momento; en Margarita prevalece la joven enamorada y posesiva sobre la princesa, como lo patentiza su violenta escena de celos ante Federico.

En cuanto a Isabelle - Elena, se las identifica respectivamente como princesa y como dama. Esta variante revela ser fundamental en su comportamiento y en el resultado final de su intriga. Los modales de Isabelle reflejan en todo momento su origen. El desenlace de su intriga no puede ser indigno de ella. Elena en cambio, aunque prima de Margarita, manifiesta con su comportamiento una condición inferior. Sus sentimientos y actitudes no difieren lo más mínimo de los de cualquier dama despechada de comedia. Víctima, como Margarita, de los celos, la violencia de ese sentimiento provoca en ella un fuerte deseo de venganza; sus tentativas en tal sentido se vuelven contra ella, quedando en el desenlace desplazada y apartada del final feliz común a los demás personajes.

El comportamiento de Federico es semejante en ambas obras, aunque como en el caso de las damas, el español se encuentra más cerca del galán típico que del príncipe. Esta es, pues, la diferencia fundamental entre todos estos personajes: La adecuación, en su paso a la francesa, a un comportamiento social distinto y más elevado, suprime en ellos los rasgos de humanidad que caracterizan a sus modelos españoles.

El caso de Jodelet - Benito merece mención aparte: Benito en ASM es un mero instrumento que permite poner en

marcha la trama; Jodelet es el elemento básico de GSM, en torno a quien gira todo lo demás. Benito, rodeado de todo el aparato de un contexto social específico, es un hombre de pueblo, un rústico simplón, tímido e inseguro, con rasgos costumbristas y coloristas propios de su condición; Jodelet se comporta de manera radicalmente opuesta: imbuído del falso papel que desempeña, es burlesco y burlón, seguro de sí mismo y gran vividor.

En cuanto al ámbito familiar, en ASM no se alude en ningún momento a las negativas relaciones establecidas en el pasado entre Isabelle y su hermano muerto. La relación entre Eduardo y Federico no varía en su traslado a GSM. Entre Laure - Margarita y su padre el rey, los cambios de relación no son fundamentales: El rey francés, como los personajes precedentes, está más imbuído de su papel como tal; sin embargo, su rigidez real se distiende hacia su comprensión de padre. El viejo rey español es fundamentalmente padre; y aunque conserva gran parte de las características de los padres de comedia, es más comprensivo y se preocupa más del bienestar de su hija. La actitud de ésta hacia él permanece invariable en GSM, y coincide con la de todas las hijas de comedia.

Las variantes observables en las relaciones entre amos y criados son un producto más del modo en que se resalta el rango social de los primeros en GSM.

Entre Roberto - Octave y Federico - Fédéric no hay diferencias relevantes. Enrique y Flore, confidentes-sirvientes de Elena - Isabelle, aparte de las diferencias derivadas del cambio de sexo, desempeñan junto a sus amas el mismo papel de confidentes-oyentes, de meros intermediarios de la información.

Un cambio acusado se observa en el papel adjudicado a Serafina. Frente a la irrelevancia de su personaje correspondiente, Julie, Serafina --calificada no como confidente sino como criada-- toma parte activa en la intriga de su ama. Caracterizada por gran parte de los tópicos de las criadas --curiosidad, incapacidad de guardar un secreto, indiscreción, fidelidad a su ama--, informa de los sentimientos de Margarita a su padre el rey, obligando así a éste a cambiar su modo de actuar.

Los criados aparecen en GSM como compartimentos estancos. En ASM ocurre también así, salvo en el caso de Roberto y Benito. En los contactos entre ambos, Roberto se comporta como un criado típico, y se impone por la fuerza -- por la burla al ignorante Benito, inferior a él. Por el contrario, Octave manifiesta constantemente una gran cortesía, acorde con el contexto cortesano, y su comportamiento con Jodelet no pasa de teñirse en ocasiones de fina ironía.

2.3.2.3.3.- Del sistema actancial

Las variaciones que se observan en los esquemas actanciales de las dos intrigas de ASM son fruto no sólo del cambio de nombre de los personajes en su paso a la comedia francesa, sino también de la distinta visión de la obra que ofrecen los dos autores, a la que nos hemos referido repetidamente.

-Primera intriga

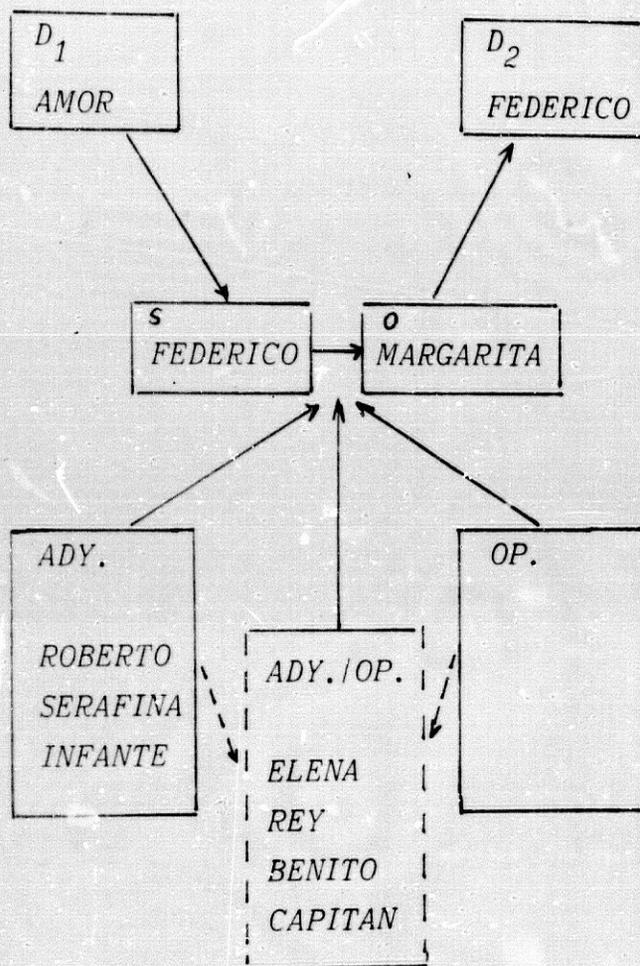


Fig. 63

La primera observación necesaria es, evidentemente, la ausencia sorprendente de actantes oponentes. El representante de la autoridad masculina (en este caso, el rey), ocupante habitual de esta casilla, se ha convertido en actante mixto, aunque se mantiene, sin embargo, más cerca

del apartado de los oponentes que de los adyuvantes. También Elena se halla entre los actantes mixtos, al actuar en unas ocasiones como oponente consciente, y en otras como adyuvante inconsciente. En cuanto a Benito y al Capitán, el primero, aunque utilizado en principio como adyuvante, resulta ser también oponente -siempre inconscientemente- del eje actancial; la función de oponente ejercida por el capitán resulta asimismo ambigua, como resultado de la confusión de personalidades en que se asienta la trama. Entre los adyuvantes, la única variante con respecto a GSM es la inclusión de Serafina, que en ASM participa claramente como tal.

-Segunda intriga

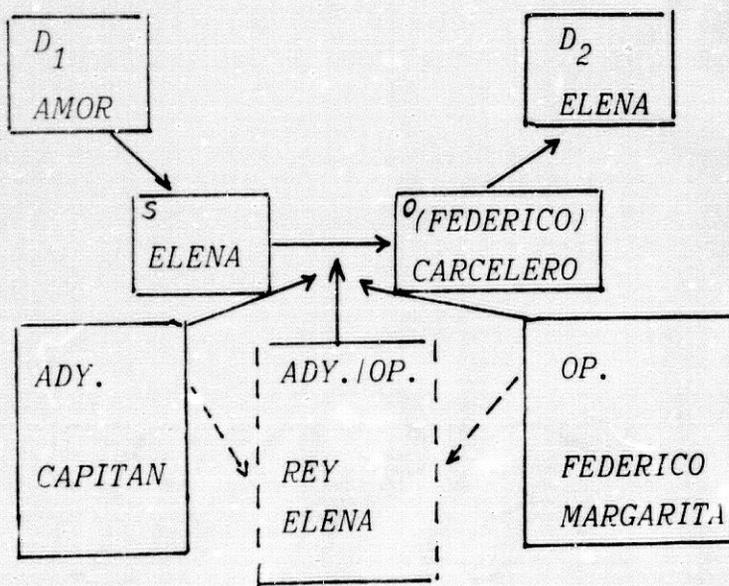


Fig. 64

La base sobre la que se asienta esta segunda intriga (el desdoblamiento de *Fédéric*) es la misma en ambas obras. Sin embargo, se observan variaciones en el triple apartado de los actantes secundarios:

La casilla de los adyuvantes, tan numerosos en *GSM*, sólo cuenta con un ocupante: el Capitán, y su función como tal depende absolutamente de su error en el apresamiento de Benito. En el compartimento de los actantes oponentes, frente a Laure como único ocupante en *GSM*, se encuentra la pareja integrante de la primera intriga: Margarita y Federico; así pues, este último no funciona en ningún momento como adyuvante en *ASM*. El rey, actante mixto, funciona como adyuvante y como oponente. Elena, a la que situamos también en el compartimento central junto al rey, coincide en su función con Isabelle, en el esquema actancial correspondiente de *GSM*: actúa como oponente de sí misma, cuando cree hacerlo como adyuvante.

2.3.3.- Tópica de la comedia

* * *

2.3.3.1.- *Recursos suscitados por las situaciones*

2.3.3.1.1.- *Aproximación a la comedia francesa*

Los recursos cómicos empleados en *GSM* encuentran su raíz en el equívoco inicial en que se apoya toda la trama: el error en la identificación de *Fédéric* y *Jodelet*.

Este primer equívoco provoca otros en cadena, que se entrelazan ininterrumpidamente. Sin embargo, su consecuencia fundamental es la integración de Jodelet en la acción: es él quien acapara la mayor parte de recursos cómicos, convirtiéndose de ese modo en la principal -y casi exclusiva- fuente de comicidad situacional y verbal de GSM.

La inicial ocultación de la personalidad de *Fédéric* ante *Isabelle* -se identifica como *Léonel*, un mercader al que han robado- provoca la primera confusión. La sorpresa se produce al enterarse *Fédéric* de que ha pedido asilo a la hermana del hombre que ha matado (I, 4, 166). *Jodelet* se introduce en la acción de la trama de manera involuntaria en aquel primer error de reconocimiento. Las apariencias engañosas son, pues, fundamentales en el desarrollo cómico del equívoco central: *Jodelet* ha dado ya a conocer al público su carácter pusilánime (I, 6, 167). En contraste con sus palabras, la aparatosidad con que los soldados preparan el apresamiento del que creen *Fédéric* (I, 6, 7, 168) acentúa la comicidad propia del personaje: ... ce fier lion que nous voulons surprendre, / Repandra bien du sang avant que de se rendre (I, 6, 168). Comicidad que se reafirma con la interpretación objetiva que aquéllos hacen del suceso (II, 4, 170).

A partir de ese momento, la comicidad de la obra se concentra, fundamentalmente, en sus sucesivos encuentros con los diversos personajes; apoyándose en un lenguaje extravagante -que estudiaremos posteriormente- y en la riqueza gestual que le caracteriza, provoca distintas reacciones en todos ellos, al tiempo que él mismo adquiere mayor consistencia caracteriológica. Así, en su primer encuentro con el rey, sorprendido él mismo por la conducta y las palabras de los que le rodean -M'améne-t-on ici

pour me conter sornettes? (II, 5, 171)-, da una prueba de su vis comica al manifestar su descaro y desconcertar a sus interlocutores:

ROI

Enfin, sachez mieux vous connoître,
Et Prince, répondez à la gloire de l'être.
La peur d'un juste arrêt vous doit toucher trop peu
Pour en faire à nos yeux un si bas désaveu;
Soutenez ce grand titre, et, bravant ma puissance,
Remplissez hautement l'heur de votre naissance.

JODELET

Apprenez à vous taire, ou pariez sagement.
Je ne sache en ma race aucun forlignement.
Pour qui donc me prend-on!

ROI

La feinte est inutile,
Et nous connoissons trop le Prince de Sicile.

JODELET

Et que m'importe à moi si vous le connoissez?

(II, 5, 171)

Su desconcierto inicial -Ma foi, je n'y voi goutte, ils ont beau haranguer. / Eux, ou moi, nous avons le don d'extravaguer (II, 6, 172)- desaparece por fin, al asumir su nuevo papel frente a Enrique y Octave. Este último, convertido en su guía, le hace entrar de lleno en el equívoco que su presencia ha provocado, proporcionándole datos de su nueva identidad:

OCTAVE

Seigneur, il vous souvient qu'un jour, sans mon secours,
Un cruel sanglier eût terminé vos jours;
Il vous souvient de plus, que le roi votre pere...

JODELET

Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guere.
Ai-je autrefois aimé la chasse au sanglier?

OCTAVE

Je me tais par respect.

JODELET

Bon, c'est s'humilier.
Mon nom est?

OCTAVE

Fédéric.

JODELET

Prince de?

OCTAVE

De Sicile.

(II, 6, 172)

En el mismo sentido interviene junto a él el auténtico Fédéric: En una escena llena de gracia e ingenio, el príncipe explota la fatuidad de Jodelet, llevándolo progresivamente a admitir y confesar, contra toda veracidad, una muerte que no ha cometido. La comicidad de la escena se veía, sin duda, acrecentada para el público de la época, con la referencia al aspecto físico real del cómico. Sabemos que su rostro enharinado -l'envisagement blême-, junto con el timbre nasal de su voz, eran las características fundamentales que le identificaban (134):

FEDERIC

*Aussi lui cause-t-elle un assez grand malheur.
Son favori tué...*