

MARTA CORADO

ESTUDIOS SOBRE UNA OBRA Y SU MODELO: LE MENTEUR Y

LA VERDAD SOSPECHOSA

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO



FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
GUATEMALA, 1962

DL
07
T(673)

Estudio presentado como trabajo de tesis en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, en el acto de investidura académica de la autora como Licenciada en Letras.

Guatemala, julio de 1962.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

INDICE

	Pág.
Introducción	6
Bibliografía	9

CAPITULO I

TEMAS Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES

i. El tema de la mentira	12
ii. El tema de 'ser caballero'	15
iii. La figura del mentiroso	25
iv. La figura del padre	30
v. La mujer	43

CAPITULO II

LA LENGUA

i. La lengua familiar en <u>La verdad sospechosa</u>	51
ii. La lengua racional en <u>Le menteur</u>	65

CAPITULO III

EL PENSAMIENTO POETICO EN LA VERDAD SOSPECHOSA

i. El habla poética en don García	77
---	----

ii. La cautela como actitud inherente al pensamiento 'común'.....	88
iii. La 'ley moral'	92
iv. El motivo del 'desengaño'	100
v. El pensamiento poético de la obra	103

CAPITULO IV

EL PENSAMIENTO POETICO EN LE MENTEUR

i. La cautela, la desconfianza y el temor	107
ii. El habla poética en Dorante	118
iii. El concepto moral	128
iv. El pensamiento poético en <u>Le Menteur</u>	129
Conclusiones	134

INTRODUCCION

Es bien sabido que Corneille tomó La verdad sospechosa como modelo base para su comedia Le menteur. El poeta francés descubrió esta pieza teatral entre un grupo de obras publicadas en Zaragoza en 1630 (con el nombre de Lope de Vega) y dejó claramente expresada su admiración por la obra original en su aviso au Lecteur y en el Examen du menteur:

"...s'il m'est permis de dire mon sentiment touchant une chose où j'ai si peu de part, je vous avouerai... que l'invention de celle-ci me charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui lui soit comparable en ce genre, ni parmi les anciens, ni parmi les modernes..." (au Lecteur, p. 674).

"...Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles (pièces) que j'aye faites, et qu'il fût de mon invention. On l'a attribué au fameux Lope de Végué; mais il m'est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d'Alarcon, où il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre. Si c'est son bien, je n'empêche pas qu'il

ne s'en ressaisisse. De quelque main que parte cette comédie, il est constant qu'elle est très ingénieuse; et je n'ai rien vu dans cette langue qui m'aye satisfait davantage." (Examen, pp. 676-677).

Lleno de entusiasmo por la comedia de Alarcón, no dudó en tomar de ella, no sólo el tema central, sino la mayoría de los motivos que fecundan el desenvolvimiento de la acción.

Tanta similitud en la materia me pareció que sería campo propicio para un estudio que (tomando como base los puntos de contacto que se traslucen a cada momento en el curso del desarrollo de estas dos obras) me llevaría forzosamente por sendas distintas.

Toda obra literaria responde a unos hábitos lingüísticos y a un mundo espiritual a los cuales el autor, en cierta medida, está sujeto. Corneille, en vez de tomar el asunto¹ de la vida de su comunidad, de su experiencia, o de su propio medio literario y lingüístico, eligió una fuente castellana como obra base para su Menteur. Al hacerlo, la trasladó al teatro y al ambiente francés. Es así como la acción, que en La verdad sospechosa se desarrolla en Madrid, en Le Menteur tiene lugar en París, y el joven protagonista, que en la primera acaba de llegar de Salamanca, en la segunda arriba de Poitiers.

Al hacer un estudio de estas dos comedias, sin embargo, no es mi intención señalar estos puntos en que la necesidad de variación es evidente. Lo que a mí me interesa son aquellos detalles en que el poeta francés sigue casi paralelamente a Alarcón, aquellos pasajes en que aborda los temas y mó-

1. Empleo el término "asunto" de la manera que lo entiende y explica WOLFGANG KAYSER en su obra Interpretación y análisis de la obra literaria (Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1958), pp. 81-88.

tivos tan de cerca, que a veces no vacila en hacer uso hasta de las mismas imágenes para expresar una idea. Veremos entonces cómo al hacer suya la materia de Alarcón, va dejando fuera de su órbita una zona que permanece intacta, que rechaza o ignora, y aquello que sí toma, lo encamina, influido por sus propios hábitos lingüísticos y culturales, hacia fines estéticos diferentes, dando a su obra un toque no menos genial, y sí enteramente suyo.

Esto es, precisamente, lo que trataré de demostrar en el curso de esta tesis: cómo una obra base puede engendrar otra tan fundamental y tan artísticamente bella como la primera, sin que la segunda pierda en absoluto y sin que se plantee en ningún momento el hecho de que la una aventaje a la otra. Esto, naturalmente, sólo puede suceder cuando ambos autores son verdaderos artistas del idioma. Y éste es, sin lugar a dudas, el caso de Cornaille y de Alarcón.

Quiero, ante todo, expresar mi gratitud al Dr. Salvador Aguado-Andreut, no sólo en su calidad de asesor, sino también de maestro, ya que las valiosas enseñanzas impartidas por él a través de sus cátedras han sido la base fundamental para la realización de este trabajo.

Guatemala, julio de 1962.

BIBLIOGRAFIA

a) Textos:

PIERRE CORNEILLE, Théâtre choisi de Corneille (publié conformément au texte de l'édition des Grands Écrivains de la France, avec notices, analyses et notes philologiques et littéraires par L. Petit de Julleville, Classiques Hachette, Paris, 1959). He tomado como base esta edición para los pasajes de Corneille citados en el presente trabajo.

_____, Théâtre choisi de Pierre Corneille (avec notices et annotations par Paul Desjardins, Librairie Armand Colin, Paris, 1937¹². Con base en la edición de M. Marty-Laveaux, en la colección de Grands Écrivains de la France: MM. Hachette et Cie., 1862; según las últimas ediciones revisadas por el propio Corneille). Las notas de M. Desjardins han sido para mí de especial utilidad.

_____, Le Menteur (avec notices et annotations par Adrien Cart, Classiques Larousse, Paris, 1933¹³).

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, Obras completas (recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, 1943).

MOLIÈRE, Oeuvres complètes (texte établi et annoté par Maurice Rat, Bibliothèque de la Pléiade, Brujas, 1947).

TIRSO DE MOLINA, Comedias, I (prólogo y notas de Américo Castro, Clásicos Castellanos, Madrid, 1948⁴).

RACINE, Théâtre (texte établi et annoté par Edmond Pilon et René Groos, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1940).

RUIZ DE ALARCÓN, Teatro (prólogo y notas de Alfonso Reyes, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1937). Con base en las siguientes ediciones: la hecha por el autor en 1634; la de Madrid, Imprenta de la Educación Pueril, 1850, cuidada por Hartzenbusch; la que éste preparó para la Bibl. Rivad., XX, y la de Ed. Barry para la colección "Merimée"). He tomado como base esta edición para los pasajes de Alarcón citados en este trabajo.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN, Obras completas (edición y notas de Agustín Millares Carlo, Biblioteca Americana, México, D.F., 1959), Tomos I y II.

_____, Teatro completo (colección Ramo de Oro, México, 1951).

LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, Obras escogidas (notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, 1958), Tomo I (Teatro*).

b) Obras de consulta:

SALVADOR AGUADO-ANDREUT, Lengua y literatura (Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, San José, 1959).

AMADO ALONSO, Materia y forma en poesía (Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1955).

RICARDO DEL ARCO, "Lope de Vega", en Historia General de las literaturas hispánicas (Barcelona, 1953), Tomo III, pp. 215-259.

MARCEL BATAILLON, Erasmo y España (traducción de Antonio Alatorre, México, D.F., 1950), 2 tomos.

OSCAR BLOCH et W. von WARTBURG, Dictionnaire étymologique de la langue française (París, 1950).

AMÉRICO CASTRO, España en su historia (Buenos Aires, 1948).

J. COROMINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1954), 4 tomos.

BENEDETTO CROCE, Corneille, con un ensayo sobre Racine (traducido por Francisco González Ríos, Buenos Aires, 1946).

ALBERT DAUZAT, Dictionnaire étymologique (Librairie Larousse, París, 1938).

ALVA V. EBERSOLE, Jr., El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón (revisión de disertación doctoral

presentada en la Universidad de Kansas en 1957, Valencia, 1959).

JOHANN B. HOFMANN, El latín familiar (traducido y anotado por Juan Corominas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958).

WOLFGANG KAYSER, Interpretación y análisis de la obra literaria (versión española de M.^a D. Mouton y V. G.^a Yebra, segunda edición revisada, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1958).

GEORGES MONGRÉDIEN, La vie littéraire au XVII^e siècle (París, 1947).

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela (Revista de Occidente, Madrid, 1960⁶).

FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES, "El ciclo dramático de Lope de Vega", en Historia general de las literaturas hispánicas (Barcelona, 1953), Tomo III, pp. 261-295.

LEO SPITZER, Lingüística e historia literaria (Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1955).

_____, "Le prétendu réalisme de Rabelais", Modern Philology (Noviembre, 1939), pp. 139-150.

ÁNGEL VALBUENA PRAT, Historia de la literatura española (tercera edición, corregida y aumentada, Barcelona, MCML), Tomo II.

_____, La vida española en la Edad de Oro (Barcelona, 1943).

J. VIANEY, Les prosateurs du XVI^e siècle (Collection d'Auteurs Français, París, 1939).

KARL VOSSLER, Cultura y lengua de Francia (traducción de Elsa Tabernig y Raimundo Lida, prólogo de Raimundo Lida, Buenos Aires, 1955).

_____, Algunos caracteres de la cultura española (Buenos Aires, 1943²).

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

CAPITULO I

TEMAS Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES

i. El tema de la mentira

La escena es aquélla en que, después de impresionar a sus amigos con el relato de la cena en el río, se quedan solos amo y criado, y este último le pregunta al primero qué fines persigue con tanto embuste (Tristán llama a las mentiras "ficciones"; Cliton se refiere a ellas sutilmente como "rêver en parlant"). El joven amo expone entonces el por qué de sus embustes a las damas; cada uno de los héroes lo hace a su manera, aunque ambos persiguen el mismo fin: mienten para impresionar y para ser mejor acogidos. Sin embargo, hay un pasaje en que Corneille toca un motivo de Alarcón y juega con él por un momento. El criado ha pedido al joven que le explique el por qué del relato de la cena, y éste le da a conocer sus razones. Aquí aparece lo que yo llamo 'el tema de la mentira por desafío':

D. GARCÍA

Fingílo, porque me pesa
que piense nadie que ay cosa
que mover mi pecho pueda
a invidia o admiración,
passiones que al hombre afrentan.
Que admirarse es ignorancia,
como imbidiar es baxeza.
Tú no sabes a qué sabe,
quando llega un porta nuevas
muy orgulloso a contar

una hazaña o una fiesta,
 taparle la boca yo
 con otra tal, que se vuelva
 con sus nuevas en el cuerpo
 y que rebiente con ellas.

I.viii

DORANTE J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles;
 Et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer
 Que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner,
 Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire,
 Qui l'étonne lui-même, et le force à se taire.
 Si tu pouvois savoir quel plaisir on a lors
 De leur faire rentrer leurs nouvelles au corps.....
 I.vi

La idea que se mueve aquí es la siguiente: el joven miente para "tapar la boca" (Dorante dice "forcer à se taire") a un "porta nuevas" (Corneille emplea la expresión "conteurs de nouvelles") y oponer a su relato otro mayor, para que "se vuelva/con sus nuevas en el cuerpo" (el autor de Le menteur aprovecha la imagen y dice "faire rentrer leurs nouvelles au corps"). Este es, en general, el tema de 'la mentira por desafío'.

El poeta francés apenas si hace uso de una palabra idéntica en ambos idiomas: "cuerpo" - "corps". Sin embargo, se vale de vocablos que, análogos o no, se mueven hacia un mismo fin:

Alarcón dice:

fingir
 admirarse
 porta nuevas
 pensar
 taparle la boca
 bolverse con sus nuevas
 en el cuerpo

Corneille usa:

braver
 s'étonner
 conteurs de nouvelles
 s'imaginer
 forcer à se taire
 faire rentrer leurs nouvelles
 au corps¹

Corneille ha aprovechado un tema de Alarcón: el de 'la mentira por desafío', y lo ha hecho suyo. No obstante, ha dejado fuera una zona que en García representa el resorte psicológico, si lo podemos llamar así, que lo ha movido a mentir a sus amigos. Corneille ha tocado la superficie, no así el

fondo. Veamos:

Para Dorante, el problema en cuestión no es más que un juego del intelecto: sobreponer a una imaginación dada otra superior. Es un problema de ingenio; hay un ligerísimo tinte emotivo, precisamente por el uso de la palabra "plaisir", pero no hay apasionamiento.

En García, el problema es más hondo, más personal. A él "le pesa" (sentimiento) que haya quién lo pueda mover, no sólo a admiración, sino también a envidia, "passiones que al hombre afrentan". Envidiar es bajeza, y quien lo quiere mover a envidia no está jugando sólo con el intelecto, sino está tocando también una zona moral.

García usa "a qué sabe", expresión indefinida mucho más ancha que si hubiera dicho "plaisir", como sí dice Dorante; el joven español deja una sensación de apasionamiento por sus palabras, que, más que explicación, constituyen una defensa; él no calla al otro, sino "le tapa la boca", expresión mucho más descriptiva y plástica que "forcer à se taire". Toda esta zona de cuasi-afectividad² en el protagonista de La verdad sospechosa tiene un desborde final en los últimos versos:

...que se vuelva
con sus nuevas en el cuerpo
y que rebiente con ellas.

Es como un bumerang que se vuelve contra el "porta nuevas", con toda la descarga de pasiones que este último hubiese querido despertar en él. Es cierto que éstas no son más que excusas en boca de don García, ya que nadie lo ha provocado a hacer el relato por el cual ha surgido esta explicación; pero sus palabras son especialmente valiosas para determinar la complejidad psicológica de este personaje, que se mueve en un plano tocante en lo afectivo y en una zona moral (lo que hasta cierto punto resulta una ironía) que no existen en

el mentiroso de Corneille.

Zona cuasi-afectiva:

me pesa
mover mi pecho
afrentan
a qué sabe

Zona moral:

invidia, imbidiar
passiones
baxeza
orgullosa

Ninguna de estas expresiones es tocada por Corneille.

En resumen, hay una zona de cuasi-afectividad en don García que no encontramos en Dorante; donde éste es racional, aquél es apasionado. Hay, además, una zona de moralidad, creada por don García, con la cual el joven trata de disculpar su mentira y descargar su conciencia, evidencia de una profundidad psicológica que no surge en el héroe de Le menteur.

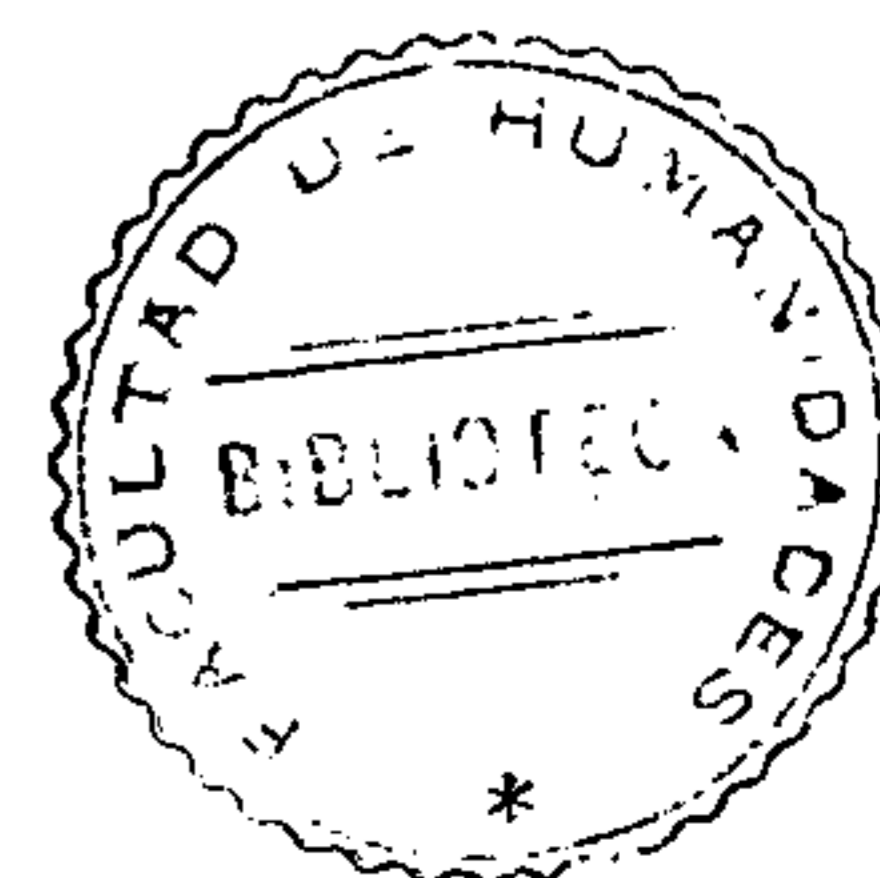
ii. El tema de 'ser caballero'

Al disponerse a reconvenir a su hijo por el vicio de mentir, el padre aborda el problema con una pregunta directa: "¿Soys cavallero...?" (Corneille: "Étes-vous gentilhomme?"). En La verdad sospechosa la escena tiene lugar en el segundo acto. Don Beltrán, el padre de García, es un hombre de honor, pero también es un hombre práctico. Desde el comienzo de la obra se da cuenta del defecto de su hijo, y todos sus esfuerzos se van a encaminar a casarlo antes que el vicio se haga público. En Le menteur, por el contrario, la escena se desarrolla hasta ya muy avanzada la trama, en el último acto, cuando el padre (quien hasta entonces ha permanecido ignorante del defecto de su hijo) se da cuenta de que Dorante le ha engañado, fingiéndose casado, para evitar el enlace que su padre ha proyectado para él.

D. BELTRÁN

.....
¿Soys cavallero, García?
Téngome por hijo vuestro.

D. GARCÍA



D. BELTRÁN ¿Y basta ser hijo mío
para ser vos caballero?
D. GARCÍA Yo pienso, señor, que sí.
D. BELTRÁN ¡Qué engañado pensamiento!
Sólo consiste en obrar
como cavallero el serlo.
¿Quién dió principio a las casas
nobles? Los ilustres hechos
de sus primeros autores.
Sin mirar sus nacimientos,
hazañas de hombres humildes
honraron sus herederos.
Luego en obrar mal o bien
está el ser malo o ser bueno.
¿Es assí?

D. GARCÍA Que las hazañas
den nobleza, no lo niego;
mas no negueys que sin ellas
también la da el nacimiento.

D. BELTRÁN Pues si honor puede ganar
quien nació sin él, ¿no es cierto
que, por el contrario, puede,
quien con él nació, perdello?

D. GARCÍA Es verdad.

D. BELTRÁN Luego si vos
obráys afrentosos hechos,
aunque seáys hijo mío,
dexáys de ser cavallero;
.....

II.ix

GÉRONTE Êtes-vous gentilhomme?
DORANTE Ah! rencontre fâcheuse!
 Êtant sorti de vous, la chose est peu douteuse.
GÉRONTE Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi?
DORANTE Avec toute la France aisément je le croi.
GÉRONTE Et ne savez-vous point, avec toute la France,
 D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance,
 Et que la vertu seule a mis en ce haut rang
 Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang?
DORANTE J'ignorerois un point que n'ignore personne,
 Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne.
GÉRONTE Où le sang a manqué, si la vertu l'acquiert,
 Où le sang l'a donné, le vice aussi le perd.
 Cè qui naît d'un moyen périt par son contraire;
 Tout ce que l'un a fait, l'autre peut le défaire;
 Et dans la lâcheté du vice où je te voi,
 Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi.

V.iii

Corneille ha tomado un tema de Alarcón, el de 'ser ca-

ballero', y lo ha hilvanado a su manera, siguiendo, en líneas generales, la forma interrogativa del original, por la cual el que pregunta hace entrar al interpelado en el asunto que se propone.

Palabras comunes o que, aisladamente, aportan una misma idea:

Alarcón:	Corneille:
soys	êtes-vous
cavallero	gentilhomme
basta	il suffit
yo pienso	je...crois
contrario	contraire
perdello	le perd

El honor del caballero ha sido primeramente ganado, y si alguien lo lleva consigo por obra de lo que hicieron sus antepasados, puede perderlo por sus propias acciones. Esta es, en general, la idea puesta en juego.

Al tomar esta idea, sin embargo, Corneille la maneja de una manera particular y muy propia:

"Êtes-vous gentilhomme?" El padre abre la conversación de una manera directa, sin preámbulos de ninguna especie.⁴

"Ah! rencontre fâcheuse!" Este 'aparte', indicativo de la molestia que ocasiona al joven el encuentro con su padre (y al que tendremos oportunidad de referirnos en otra ocasión), no rompe el hilo del diálogo.

"Étant sorti de vous, la chose est peu douteuse" Dorante se vale de un circunloquio para dar a entender lo que quiere decir.

"Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi?" Géronte recoge la estructura verbal empleada por su hijo: "étant sorti de vous".

"Avec toute la France aisément je le croi" Dorante no dice solamente "je le croi", sino antepone "avec toute la France". Su opinión está respaldada, en su expresión, por el conjunto "toute la France".

"Et ne savez-vous point, avec toute la France, /D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance" Nuevamente recoge Géronte una expresión empleada por su hijo: "toute la France", y hace partir precisamente de allí todo su discurso sobre el 'ser caballero'; esta expresión tiene un sentido de nacionalidad: Géronte se está viendo en el espejo de ese conjunto que forma su nación, tal como la veía el francés de la época.

"Et que la vertu seule a mis en ce haut rang" La palabra "seule", que acompaña a "vertu", no deja lugar a equívocos. El término "vertu" aparece tres veces en el curso de todo el pasaje, lo que apunta a una zona de preocupación moral.

"Ceux qui l'ont jusq'à moi fait passer dans leur sang?" Géronte es específico. Ese "titre d'honneur" de que ha hablado hace un instante se pasa por la sangre. La palabra "sang" aparece cuatro veces en el curso del diálogo.

"J'ignorerois un point que n'ignore personne, /Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne" Nuevo circunloquio por parte del joven. No da una respuesta directa y personal, sino que nuevamente respalda su opinión con la de los demás ("personne"). Toma las palabras "vertu" y "sang", mencionadas por su padre, para dar a entender que vale tanto una como otra.

"Où le sang a manqué, si la vertu l'acquiert, /Où le sang l'a donné, le vice aussi le perd" La palabra "vice" constituye el otro extremo de la antítesis "vertu"- "vice".

"Ce qui naît d'un moyen périt par son contraire; /Tout ce que l'un a fait, l'autre peut le défaire" Veamos aquí el racionalismo en pleno juego; las oraciones se desarrollan en lógica sucesión, las antítesis son perfectas: "naît"- "périt", "fait"- "défaire".

"Et dans la lâcheté du vice où je te voi" La expresión "lâcheté du vice" da mayor fuerza a la zona moral que quiere ser manifestada, y tiene un tono casi didáctico.

"Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi" Notamos que la palabra "gentilhomme", que sólo ha sido mencionada una vez, en el comienzo, aparece aquí nuevamente, sólo que en sentido negativo. El contraste es perfecto: "être"- "n'être plus". El ciclo se cierra de esta manera.

¿Qué es un "gentilhomme"? Géronte se refiere a ello como "ce titre d'honneur", pero no nos dice qué es. ¿Cómo se adquiere "ce titre d'honneur"? Por "la vertu seule". Aquí sí es específico. La virtud, y sólo la virtud, es la que lo ha colocado en ese "haut rang" que lo eleva sobre el hombre común. Esta condición se pasa por la sangre. Sin embargo, allí donde ha sido dada por la sangre, puede perderse por el vicio. La antítesis "vertu"- "vice" es la base de todo el problema. Vemos aquí una zona de preocupación moral-social.

El uso de pronombres es muy abundante en todo el pasaje: "ceux qui", "ce qui", "tout ce que". El pronombre "le" aparece ocho veces; de éstas, seis reemplaza directamente al sustantivo "gentilhomme".

Hay, entonces, cierta parquedad en el uso de sustantivos, los cuales son reemplazados por pronombres, y aquellos nombres que aparecen tienen, casi en su totalidad, un carácter abstracto: "naissance", "vertu", "rang", "vice", "moyen", "contraire", "lâcheté".

En cuanto a la forma estructural, los versos contienen ideas gramaticales completas; no hay encabalgamientos bruscos (hay dos encabalgamientos suaves); las ideas se desenvuelven en una forma directa y ordenada; hay una secuencia lógica en los pensamientos. Vemos aquí al intelecto en juego.

En La verdad sospechosa encontramos los siguientes términos o expresiones:

casas nobles	hazañas
ilustres hechos	hombres humildes
primeros autores	herederos
nacimientos	afrentosos hechos

Alarcón nos da la impresión de que las cosas están allí, como si las estuviéramos viendo suceder, porque, aun para designar lo abstracto, emplea sustantivos comunes y

corrientes: no dice 'nobleza', sino "casas nobles"; no habla de 'humildad', ni de 'afrentas', sino de "hombres humildes" y "afrentosos hechos"; sustantiva verbos ("el serlo") y adjetivos ("el ser malo"), y aun en las expresiones verbales, la idea es casi pictórica (no dice "ver", sino "mirar").

Hay un terrible movimiento en la relación del padre de García: los verbos son abundantes y denotan gran actividad (el verbo "obrar" aparece tres veces); aun en los sustantivos hay indicación de movimiento y acción ("hechos", "hazañas").

En cuanto a la forma estructural, las ideas se desenvuelven con rapidez, en oraciones cortas y precisas: "Téngome por hijo vuestro", responde García, de una manera terminante, a la pregunta de su padre. No necesita dar otra explicación, pues estas pocas palabras contienen todo lo que ha querido decir.

Nada más elemental que la idea expresada en estos sencillos versos:

Luego en obrar mal o bien
está el ser malo o ser bueno.

En cuanto al contenido, ¿qué nos está diciendo Alarcón? No hay ningún asomo de estoicismo en las palabras de don Beltrán. "¿Quién dió principio a las casas/nobles? Los ilustres hechos/de sus primeros autores". Don Beltrán se está mirando en el espejo de la historia. Como buen español que es, tiene presentes los hechos gloriosos de sus antepasados. "Sin mirar sus nacimientos,/hazañas de hombres humildes/honraron sus herederos". Es decir, el honor adquirido por estos "hombres humildes" se refleja en sus descendientes. Pero, ha afirmado de una manera categórica: "Sólo consiste en obrar/ como cavallero el serlo". 'Ser', según esto, viene a ser consecuencia de 'obrar'. Todo el énfasis está en la acción, y no en el nacimiento: "Luego en obrar mal o bien/está el ser

malo o ser bueno".

¿Hay aquí una zona moral? Indudablemente el tema que se toca, el del honor⁵, involucra una zona moral, pero ¿hay algo a que apunte el poeta con el dedo? No lo hay. El problema aquí no es 'virtud-vicio', sino "ilustres hechos"- "afrentosos hechos". Cualquiera conclusión moral que podamos entresacar de estos dos extremos es obra exclusivamente nuestra. El autor no nos la ha dado.

Prosigamos con el diálogo hasta donde es factible hacerlo:

D. BELTRÁN

.....
 luego si vuestras costumbres
 os infaman en el pueblo,
 no importan paternas armas,
 no sirven altos abuelos.
 ¿Qué cosa es que la fama
 diga a mis oydos mesmos
 que a Salamanca admiraron
 vuestras mentiras y enredos?
 ¡Qué cavallero y qué nada!
 Si afrenta al noble y plebeyo
 sólo el dezirle que miente,
 dezid ¿qué será el hazerlo,
 si vivo sin honra yo,
 según los humanos fueros,
 mientras de aquél que me dixo
 que mentía no me vengo?
 ¿Tan larga tenéys la espada,
 tan duro tenéys el pecho,
 que penséys poder vengaros,
 diziéndolo todo el pueblo?

II.ix

DORANTE Moi?
 GÉRONTE

Laisse-moi parler, toi de qui l'imposture
 Souille honteusement ce don de la nature :
 Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
 Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais.
 Est-il vice plus bas, est-il tache plus noire,
 Plus indigne d'un homme élevé pour la gloire?
 Est-il quelque foiblesse, est-il quelque action
 Dont un cœur vraiment noble ait plus d'aversion,
 Puisqu'un seul démenti lui porte une infamie
 Qu'il ne peut effacer s'il n'expose sa vie,
 Et si dedans le sang il ne lave l'affront
 Qu'un si honteux outrage imprime sur son front?

V.iii

Vocabulario en Le menteur:

Notamos, en primer lugar, una abundancia de sustantivos abstractos: "imposture", "nature", "vice", "gloire", "foiblesse", "action", "aversion", "démenti", "infamie", "vie", "affront", "outrage".

Vemos, también, un juego de sustantivos-adjetivos que se mueven en una zona moral bien definida:

vice plus bas
tache plus noire
indigne d'un homme
cœur vraiment noble
honteux outrage

Este no es un lenguaje común; todo lo contrario, es elevado y solemne. Los verbos son fuertes y cobran un matiz casi trágico por razón de las palabras que los acompañan:

souille honteusement
lui porte une infamie
qu'il ne peut effacer s'il n'expose sa vie
et si dedans le sang il ne lave l'affront
qu'un si honteux outrage imprime sur son front

Esta nota cuasi-trágica se hace más evidente en los cuatro últimos versos.

El discurso sigue las líneas generales del pasaje precedente. Hay una nota afectiva en la forma interrogativa-reiterativa usada por el padre para hacer resaltar el vicio de mentir: "Est-il...est-il...? Est-il...est-il...?" Géronte se va animando poco a poco; ya no está mostrando: está haciendo cargos.

Salvo en los tres primeros versos, en donde hay alusión directa a la persona, todo el pasaje está desarrollado en una forma impersonal y generalizante: "toi" y "tu" son inmediatamente sustituidos por "il" ("il ment", "il le dit", "lui porte", "il ne peut effacer", etc.).

Tenemos, entonces, una zona eminentemente moral, de matiz casi trágico, manifestada en un lenguaje elevado y con tendencia a lo general.

Vocabulario en La verdad sospechosa:

Encontramos, primeramente, una gama de sustantivos de toda índole: abstractos, concretos, comunes, no comunes: "costumbres", "pueblo", "armas", "abuelos", "fama", "oydos", "Salamanca", "mentiras", "enredos", "cavallero", "noble", "plebeyo", "honra", "fueros", "espada", "pecho".

El verbo "vengar" tiene de por sí un tinte casi trágico, pero la alusión a la venganza la hace Alarcón de una manera muy concreta:

¿Tan larga tenéys la espada,
tan duro tenéys el pecho,
que penséys poder vengaros,
diziéndolo todo el pueblo?

No vemos sangre por ningún lado. La nota trágica se nos escapa y se difumina ella misma. Cualquier matiz de solemnidad que pudiera tener este pasaje se desvanece con el sencillo verso: "¡Qué cavallero y qué nada!" Da la pauta a todo el conjunto. Don Beltrán reprocha, se exalta y anima, pero su lenguaje no rebasa los límites de una situación familiar común y corriente. No usa términos indefinidos: tiene a García delante y le habla directamente, del yo al tú, como cualquier padre reprendería a su hijo en algún momento.

Notamos una tendencia a seguir mostrando las cosas a la vista, por los sentidos: "diga a mis oydos mismos"; o por la unión de sustantivo concreto+adjetivo para expresar ideas no concretas: "paternas armas", "altos abuelos", "larga espada", "duro pecho".

¿Hay una zona moral? Indudablemente que sí; está manifiesta por las palabras "infamar", "mentiras y enredos", "a-

frenta", "vivir sin honra". Pero el asunto no para aquí. Don Beltrán sigue hablando. El discurso continúa, pero la idea desarrollada en los versos subsiguientes ya no es ni remotamente seguida por Corneille:

¿Possible es que tenga un hombre
tan humildes pensamientos
que viva sujeto al vicio
más sin gusto y sin provecho?
El deleyte natural
tiene a los lascivos presos;
obliga a los cudiciosos
el poder que da el dinero;
el gusto de los manjares,
al glotón; el passatiempo
y el cebo de la ganancia,
a los que cursan el juego;
su vengança, al homicida;
al robador, su remedio;
la fama y la presunción,
al que es por la espada inquieto.
Todos los gustos, al fin,
o dan gusto o dan provecho;
mas de mentir, ¿qué se saca
sino infamia y menosprecio?

¿Qué es lo que está haciendo don Beltrán con esta prolongada disertación sobre el vicio? Le está dando a su hijo una lección de moral, pero de una moral práctica e ingenua. Ciertamente no le está diciendo que no hay que mentir porque en ello no hay provecho, pero, tomado de una manera maliciosa, puede entresacarse esa conclusión, y eso es precisamente lo que va a hacer García más adelante, cuando, después de oír la lección moralizante de su padre (que es más extensa de lo que aquí se cita) le engañe a él directamente, haciéndole creer que ya tiene esposa. García dirá entonces, con irónica complacencia:

Dichosamente se ha hecho.
Persuadido el viejo va:
ya del mentir no dirá
que es sin gusto y sin provecho;

II.x

El joven usa las mismas palabras de su padre y las

emplea a su manera; aprovecha la lección de moral, pero a la inversa. Aquí hay un juego muy fino y sutil de Alarcón, algo que no han querido ver aquéllos que quieren supeditar el arte puro del poeta a un orden moral, cuando en realidad es al contrario.

En resumen, el diálogo en que se trata el tema de 'ser caballero' en Alarcón es aprovechado por Corneille hasta cierto punto. El padre de Dorante habla del "gentilhomme" por la antítesis "vertu"- "vice", dejando claramente establecido que "la vertu seule" conduce hasta ese alto rango. Géronte, al hablar del "gentilhomme", se mira en el espejo de su nación. Su lenguaje es elevado y solemne, con tendencia a lo abstracto y racional.

El padre de García pone énfasis en la acción, en el "obrar", y la antítesis aquí es "ilustres hechos"- "afrentosos hechos". Don Beltrán, al hablar del caballero, se mira en el espejo de su historia y de la historia de su pueblo, como fondo. Su lenguaje es concreto, común y muy personal.

En Corneille hay una zona moral-social, con matices casi trágicos.

En Alarcón hay una zona de moral práctica, no tocada por Corneille, que va a servir al autor en la escena subsiguiente para efectuar un juego de contrastes, cargado de ironía, entre la situación 'padre-hijo'.

iii. La figura del mentiroso

Tanto García como Dorante sienten una íntima satisfacción al ver que el padre ha creído el relato del falso matrimonio.

Hablan Dorante y su criado:

DORANTE Que dis-tu de l'histoire, et de mon artifice?
 Le bonhomme en tient-il? m'en suis-je bien tiré?
 Quelque sot en ma place y seroit demeuré;
 Il eût perdu le temps à gémir et se plaindre,
 Et, malgré son amour, se fût laissé contraindre.
 Oh! l'utile secret que mentir à propos.

CLITON Quoi? ce que vous disiez n'est pas vrai?

DORANTE Pas deux mots;
 Et tu ne viens d'ouïr qu'un trait de gentillesse
 Pour conserver mon âme et mon cœur à Lucrèce.

II.vi

Lo que dice García ya lo hemos reproducido en parte en el subtítulo anterior. Lo repetimos aquí para tener el cuadro completo del pensamiento del joven una vez consumado el engaño. García se ha quedado solo y habla para sí (el criado no ha sido testigo del relato engañoso, como en el caso de Dorante):

Dichosamente se ha hecho.
 Persuadido el viejo va:
 ya del mentir no dirá
 que es sin gusto y sin provecho;
 pues es tan notorio gusto
 el ver que me aya creydo,
 y provecho aver huydo
 de casarme a mi disgusto.

¡Bueno fué reñir conmigo
 porque en quanto digo miento,
 y dar crédito al momento
 a quantas mentiras digo!

¡Qué fácil de persuadir
 quien tiene amor suele ser!
 Y ¡qué fácil en creer
 el que no sabe mentir!

II.x

Hemos visto ya algunas de las razones que mueven a los dos jóvenes a mentir: lo hacen para impresionar a las damas, para ser bien acogidos, mienten por desafío (subtítulo i). Ahora han mentido para evitar un casamiento que no conviene a sus propósitos. Sus ficciones tienen, entonces, un fin práctico, y ese fin va dirigido a satisfacer sus intereses particulares.⁶ Es una mentira siempre centrada en sus propias personas, 'útil' para Dorante ("Oh! l'utile secret que mentir à propos"), 'provechosa' para García. El gusto que

sienten por sus embustes es manifestado por ellos mismos: "quel plaisir", ha dicho el primero (tema de la mentira, i); "es tan notorio gusto", dice ahora el segundo.

Entre García y Dorante, sin embargo, hay una marcada diferencia de caracteres, y eso es lo que trataremos de analizar aquí.

Que dis-tu de l'histoire, et de mon artifice?
Le bonhomme en tient-il? m'en suis-je bien tiré?

El mentiroso francés interroga a su criado, pero cada una de sus preguntas lleva consigo la respuesta: se la está dando él mismo. El joven está haciendo alarde de su agudeza de ingenio: "Quelque sot en ma place y seroit demeuré". Se recrea en su arte, y lo hace ante un espectador, su criado y confidente: "Et tu ne viens d'ouïr qu'un trait de gentillesse". Más adelante, en otro lugar y ocasión, dirá nuevamente a Cliton:

Le ciel fait cette grâce à fort peu de personnes :
Il y faut promptitude, esprit, mémoire, soins,,
Ne se brouiller jamais, et rougir encor moins.

III.iv

Es, pues, un arte consumado y consciente, un juego del intelecto, para el cual se requieren facultades concedidas "à fort peu de personnes".

¿Qué dice, por su parte, García? Ha engañado a su padre y siente un "notorio gusto" por ello. No hay, empero, ningún alarde de ingenio. El mentir le da "gusto" y "provecho", porque se sale con la suya y evita, así, un casamiento enojoso; pero hay enseguida una pequeña nota de afectividad; los cuatro últimos versos vienen a ser como un contrapeso a la frialdad anterior:

¡Qué fácil de persuadir
quien tiene amor suele ser!
Y ¡qué fácil en creer
el que no sabe mentir!

No dice que ha logrado su triunfo por su propia industria, ni por su intelecto, sino que da a entender que la condición humana de su padre (amante y veraz) así lo ha permitido. Más adelante dirá García a su criado:

Mi padre me dé perdón,
que forçado le engañé.

II.xiv

No es ésta una nota de arrepentimiento; va a seguir engañando a su padre sin empacho, ya que, una vez comenzada la mentira, ésta tiene que ser sostenida; pero estas pequeñas notas reflexivas son una indicación de la zona afectiva en que se mueve el joven mentiroso. No hay en él más zona moral que la creada por él mismo para disculparse (tema de la mentira, i), pero sus ficciones no son un producto exclusivo de su ingenio, o de un acto puramente intelectual. García no se vanagloria, sino, por el contrario, se excusa.

Es curioso que del pasaje citado al principio de este subtítulo, Corneille haya tomado de Alarcón (consciente o inconscientemente) la palabra "amor", para usarla de una manera completamente distinta. Dorante dice que su padre se ha visto constreñido "malgré son amour", mientras que García reflexiona que su padre le ha creído precisamente por amor.

Esta palabra, la única común en los pasajes citados, nos da, hasta cierto punto, la clave para notar la divergencia de los dos caracteres. En Corneille, el vocablo tiene un efecto negativo, porque lleva antepuesta la palabra "malgré". No hay ninguna zona afectiva. En García vemos una nota reflexiva que va de la íntima satisfacción a una especie de comprensión interior de que su padre le ha creído porque le ama y porque no sabe mentir. Nuevamente aparece aquí aquella hondura psicológica que hemos anotado con anterioridad (tema de la mentira, i). En García, ingenio y afectividad van juntos.

Dos zonas de afectividad he podido encontrar en Dorante a través de toda la obra: 1) en sus relaciones con el

padre y 2) en su amor por la presunta Lucrece.

El desamor del joven por su padre se manifiesta plenamente en los versos siguientes:

GÉRONTE Je vous cherchois, Dorante.

DORANTE (à part)

Je ne vous cherchois pas, moi. Que mal à propos
Son abord importun vient troubler mon repos!
Et qu'un père incommode un homme de mon âge.

IV.iv

GÉRONTE Êtes-vous gentilhomme?

DORANTE (à part)

Ah! rencontre fâcheuse!

V.iii

Las palabras del hijo reflejan una evidente alteración, producida por el enojo que le ocasionan los encuentros con el padre. Resulta ser ésta, por lo tanto, una zona de afectividad negativa: un desafecto y una frialdad absoluta por parte de Dorante hacia su padre.⁷

El amor del joven por la mujer que cree Lucrece resulta, al fin de cuentas, no ser un afecto muy profundo, ya que, al final, Dorante 'transfiere' su inclinación a la persona de la verdadera Lucrece, una vez aclarada la confusión de identidades:

DORANTE Bonne bouche, j'en tiens⁸, mais l'autre la vaut bien;
Et comme dès tantôt je la trouvois bien faite,
Mon cœur déjà penchoit où mon erreur le jette.
Ne me découvre point; et dans ce nouveau feu
Tu me vas voir, Cliton, jouer un nouveau jeu.
Sans changer de discours, changeons de batterie.

V.vi

Vemos, entonces, que esta zona de afectividad en Dorante es muy superficial y está sujeta a su voluntad y a su intelecto.

En García, en cambio, hay una zona afectiva bien delimitada. El recurre a su ingenio para salvar obstáculos y o-

brar sobre los demás, no importa quién, pero hay en él una constante: la de su amor sincero (lo único sincero) por Jacinta; esto no cambia:

Si el nombre
erré, no erré la persona. III.xiv

Por ello, al final, los hechos van a obrar sobre él y va a ser vencido.

Dorante va a ser dueño de su destino, pero para esto tendrá que sacrificar el único aliento de verdad que hay en él: su amor por Clarice. En él hay una constante, la de su voluntad y su intelecto, que van a obrar sobre todo y contra todo hasta el final: por ello va a salir vencedor.

iv. La figura del padre

Géronte, en Le menteur, es un hombre de honor, un "gentilhomme", rango que, como él mismo lo afirma, se adquiere por la "vertu seule". En la escena primera del último acto, el viejo caballero se entera, por un amigo de su hijo, de que éste tiene "le talent de bien imaginer"(v.1475) y se da cuenta que Dorante le ha engañado. En la escena siguiente, el padre da rienda suelta a toda su indignación:

O vieillesse facile! O jeunesse impudente!
O de mes cheveux gris honte trop évidente!
Est-il dessous le ciel père plus malheureux?
Est-il affront plus grand pour un cœur généreux?
Dorante n'est qu'un fourbe; et cet ingrat que j'aime,
Après m'avoir fourbé, me fait fourber moi-même;
Et d'un discours en l'air, qu'il forge en imposteur,
Il me fait le trompette et le second auteur!
Comme si c'étoit peu pour mon reste de vie
De n'avoir à rougir que de son infamie,
L'infâme, se jouant de mon trop de bonté,
Me fait encor rougir de ma crédulité!

V.ii

El padre abre el monólogo con una lamentación reitera-

da: "O vieillesse...! O jeunesse...! O...honte...!"⁹. Los dos primeros versos son un resumen de toda la situación: hay una antítesis: "vieillesse facile"- "jeunesse impudente", que expresa la condición del padre frente al hijo, y el resultado de esa condición: "de mes cheveux gris honte trop évidente". Esta lamentación reiterativa se prolonga a los dos versos siguientes, sólo que ahora se hace en forma interrogativa: "Est-il...? Est-il...?" y sube en grado por la fuerza del adjetivo en superlativo: "père plus malheureux", "affront plus grand". La queja, hecha en términos irrestrictos, casi universales (nótese la ausencia del artículo), aplicables a su persona únicamente por las palabras "de mes cheveux gris" del segundo verso, se hace más personal y directa del quinto verso en adelante; los términos descienden a un plano más terrenal: "Dorante n'est qu'un fourbe; et cet ingrat que j'aime". Los sustantivos, que en los cuatro primeros versos carecen de artículo ("vieillesse", "jeunesse", "honte", "père", "affront"), lo tienen ahora. Encontramos también pronombres personales y adjetivos posesivos ("mon reste de vie", "son infamie", "mon trop de bonté", "ma crédulité"). El tono enrojecido de su cólera y vergüenza está expresado en los tres últimos versos: "rougir...de son infamie", "rougir de ma crédulité".

Hay en este monólogo una zona moral y una zona afectiva bien claras:

Zona moral:

jeunesse impudente
 affront plus grand
 fourbe, fourber
 ingrat
 forge en imposteur
 son infamie
 infâme
 se jouant de mon trop
 de bonté

Zona afectiva:

vieillesse facile
 honte trop évidente
 père plus malheureux
 cœur généreux
 que j'aime
 mon trop de bonté
 rougir

El lenguaje es directo, emotivo, y está revestido de cierta solemnidad.

Géronte da comienzo al diálogo de la escena siguiente con una pregunta directa a su hijo: "Êtes-vous gentilhomme?". Viene aquí el pasaje en que se trata del tema de 'ser caballero', que ya hemos analizado en este capítulo (ii). El padre, quien, como ya hemos visto, aborda el tema en términos generales y en una forma abstracta y casi impersonal, se va animando poco a poco al entrar de lleno en la reconvencción. En esta escena de la reprimenda paternal, así como en la anterior (Acto V,ii y iii), descansa toda la fuerza moral y emotiva de la obra de Corneille.

GÉRONTE De quel front cependant faut-il que je confesse
 Que ton effronterie a surpris ma vieillesse,
 Qu'un homme de mon âge a cru légèrement
 Ce qu'un homme du tien débite impudemment?
 Tu me fais donc servir de fable et de risée,
 Passer pour esprit foible, et pour cervelle usée!
 Mais dis-moi, te portois-je à la gorge un poignard?
 Voyois-tu violence ou courroux de ma part?
 Si quelque aversion t'éloignoit de Clarice,
 Quel besoin avois-tu d'un si lâche artifice?
 Et pouvois-tu douter que mon consentement
 Ne dût tout accorder à ton contentement,
 Puisque mon indulgence, au dernier point venue,
 Consentoit à tes yeux l'hymen d'une inconnue?
 Ce grand excès d'amour que je t'ai témoigné
 N'a point touché ton cœur, ou ne l'a point gagné :
 Ingrat, tu m'as payé d'une impudente feinte,
 Et tu n'as eu pour moi respect, amour, ni crainte.
 Va, je te désavoue.

V.iii

Dorante trata de convencer a su padre de su amor por Lucrece, y Geronte, después de alguna resistencia, cede, pero en términos que no dejan lugar a duda:

Demeure ici, demeure, et ne suis point mes pas :
 Je doute, je hasarde, et je ne te crois pas.
 Mais sache que tantôt si pour cette Lucrece
 Tu fais la moindre fourbe ou la moindre finesse,
 Tu peux bien fuir mes yeux et ne me voir jamais;
 Autrement souviens-toi du serment que je fais :
 Je jure les rayons du jour qui nous éclaire
 Que tu ne mourras point que de la main d'un père,
 Et que ton sang indigne à mes pieds répandu
 Rendra prompte justice à mon honneur perdu.

V.iii

Este juramento, con que se cierra la escena, es de una solemnidad trágica indiscutible. La escena completa tiene un matiz eminentemente trágico, atenuado únicamente por la intervención ocasional del criado con alguna salida cómica dirigida a su joven amo. El lenguaje del padre es de una fuerza tremenda y cobra, al final, caracteres majestuosos.

En La verdad sospechosa, don Beltrán sabe casi desde el comienzo que su hijo tiene la costumbre de mentir (Acto I.ii). Directa o indirectamente vamos percibiendo su reacción ante esta noticia:

de sorpresa:

¡Jesús, qué cosa tan fea
en hombre de obligación!

vv. 157-158

de dolor:

assí yo, con el dolor
que esta nueva me ha causado,
...

vv. 201-202

de lamentación:

Créame, que si García
mi hazienda, de amores ciego,
dissipara, o en el juego
consumiera noche y día;
si fuera de ánimo inquieto
y a pependencias inclinado,
si mal se hubiera casado,
si se muriera, en efeto,
no lo llevara tan mal
como que su falta sea
mentir. ¡Qué cosa tan fea!
¡Qué opuesta a mi natural!

vv. 205-216

Ante esta situación, sin embargo, hay una actitud positiva: hay que hacer algo:

Ahora bien: lo que he de hazer
es casarle brevemente,
antes que este inconveniente
conocido venga a ser.

vv. 217-220

Don Beltrán, hemos dicho anteriormente, es un hombre práctico. García es hijo segundo, y el intento del padre al hacerle seguir el camino de las letras ha sido su "acrecen-tamiento", esto es, su honra por su propio mérito, ya que, al morir su primogénito, con él "su mayorazgo quedó". No espera, tampoco, que su hijo sea algo excepcional:

y mi paternal amor
con justa razón dessea
que, ya que el mejor no sea,
no le noten por peor,

...

vv. 93-96

Hay, entonces, desde el principio, una actitud bien clara por parte de don Beltrán, un cuidado paternal muy comprensible, una actitud familiar común y corriente.

El padre se dispone a preparar la boda del joven y, en el acto segundo, va a tratar de persuadir a García para que acepte a Jacinta por esposa. Es un hombre de acción: va a buscar remedio a la situación con "brevedad", antes de que la falta de su hijo le impida un casamiento adecuado a su calidad (Acto II.vi) y para que "con el cuydado/que tal estado acarrea" se venga a enmendar de esa costumbre "tan fea",

Que es vano pensar que son
el reñir y aconsejar
bastantes para quitar
una fuerte inclinación.

vv. 1289-92

Antes de dar al joven la noticia del casamiento proyectado, don Beltrán entra en lo que hemos llamado 'el tema de ser caballero' y en la amonestación. García, ante la perspectiva de una boda que no es de su agrado, miente a su padre, haciéndole creer que ya es casado. En el Acto III.viii, don Beltrán se entera del engaño.

¿Cuál es la reacción del padre al darse cuenta de que su hijo se ha burlado de él?

D. BELTRÁN (Ap.) ¡Válgame Dios! ¿Es posible
 que a mí no me perdonaran
 las costumbres deste moço?
 ¿Que aun a mí en mis propias canas,
 me mintiesse, al mismo tiempo
 que riñéndoselo estava?
 ¿Y que le creyesse yo,
 en cosa tan de importancia,
 tan presto, aviendo ya oydo
 de sus engaños la fama?
 Mas ¿quién creyera que a mí
 me mintiera, quando estava
 reprehendiéndole esso mismo?
 Y ¿qué juez se recelara
 que el mismo ladrón le robe,
 de cuyo castigo trata?

III.ix

"¡Válgame Dios!" es una expresión de sorpresa, de estupefacción. Don Beltrán no sale de su asombro ante el atrevimiento de su hijo y ante su propia credulidad: "¿Es posible...¿Que aun a mí...¿Y que le creyesse yo...?" Viene luego una reflexión: "Mas ¿quién creyera que a mí...?" No hay lamentación en este 'aparte'. Hay sorpresa y reflexión; nótese la abundancia de elementos retentivos: conjunciones ("que" -seis veces-, "y", "mas"), adverbios ("tan", "quando"), verbos en subjuntivo, gerundios, frases subordinadas. Es una comprensión, una aprehensión de la situación por parte de don Beltrán. El vicio de su hijo no era cosa nueva para él; sabía también, como él mismo lo afirmara anteriormente, que no es suficiente "el reñir y aconsejar" para quitar "una fuerte inclinación". Lo que sí no se imaginaba era que el joven fuera capaz de mentirle a él mismo, "en sus propias canas", especialmente después de haberle reprendido. Hay en él un desconcierto total, expresado por una interjección, una serie de preguntas (tres, para ser exactos) indicativas de admiración por las palabras "¿Es posible?" (la primera vez expresas, las otras dos, sobreentendidas), y luego una reflexión explicativa-admirativa, también en forma de interrogación: "Mas ¿quién creyera...quando...?"

El vocabulario no puede ser más sencillo: "costumbres", "moço", "canas", "cosa", "engaños", "fama", "juez", "ladrón",

"castigo", son sustantivos comunes y corrientes.

En cuanto a la estructura formal de este pasaje, los encabalgamientos se suceden unos a otros, bruscos, inauditos; luego el andamiaje estructural corresponde al estado anímico del hablante: en don Beltrán se ha producido una conmoción, provocada por la sorpresa y estupefacción, al darse completa cuenta de la capacidad ilimitada de su hijo para mentir.

Hasta aquí no hay lamentación; la actitud es de sorpresa. El desborde emocional viene inmediatamente después, en el choque del diálogo:

GARCÍA
D. BELTRÁN

Padre...

¡No me llames padre,
vil! Enemigo me llama,
que no tiene sangre mía
quien no me parece en nada.
Quítate de ante mis ojos,
que, por Dios, si no mirara...

III.ix

Aquí hay casi un tinte de tragedia. Nótese, sin embargo, el último verso: es un sofreno a toda la exaltación anterior. Don Beltrán se desahoga, pero se detiene un momento a reflexionar. Se recobra inmediatamente y prosigue:

¡Cielos! ¿Qué castigo es éste?
¿Es posible que a quien ama
la verdad como yo, un hijo
de condición tan contraria
le diéssedes? ¿Es posible
que quien tanto su honor guarda
como yo, engendrase un hijo
de inclinaciones tan baxas,
y a Gabriel, que honor y vida
dava a mi sangre y mis canas,
llevássedes tan en flor?
Cosas son que, a no mirarlas
como christiano...

Nuevo desborde de sentimientos y nuevo sofreno final: "Co-

sas son que, a no mirarlas/como christiano..." Aquí sí hay ya una lamentación patente. El viejo caballero invoca, se rebela, pero hay un recogimiento inmediato.

Don Beltrán se apercibe por un momento de la presencia del criado y prosigue:

Déxanos solos, Tristán.
 Pero buelve, no te vayas;
 por ventura, la vergüença
 de que sepas tú su infamia
 podrá en él lo que no pudo
 el respeto de mis canas.
 Y, quando ni esta vergüença
 le obligue a enmendar sus faltas,
 servirále, por lo menos,
 de castigo el publicallas.-
 Di, liviano, ¿qué fin llevas?
 Loco, di, ¿qué gusto sacas
 de mentir tan sin recato?
 Y, quando con todos vayas
 tras tu inclinación, ¿conmigo
 siquiera no te enfrenaras?
 ¿Con qué intento el matrimonio
 fingiste de Salamanca,
 para quitarles también
 el crédito a mis palabras?
 ¿Con qué cara hablaré yo
 a los que dixen que estabas
 con doña Sancha de Herrera
 desposado? ¿Con qué cara,
 quando, sabiendo que fué
 fingida esta doña Sancha,
 por cómplices del embuste,
 infamen mis nobles canas?
 ¿Qué medio tomaré yo
 que saque bien esta mancha,
 pues, a mejor negociar,
 si de mí quiero quitarla,
 he de ponerla en mi hijo,
 y, diziendo que la causa
 fuyste tú, he de ser yo mismo
 pregonero de tu infamia?
 Si algún cuydado amoroso
 te obligó a que me engañaras,
 ¿qué enemigo te oprimía?
 ¿qué puñal te amenaçava,
 sino un padre, padre al fin?

Que este nombre solo basta
 para saber de qué modo
 le enternecieron tus ansias.
 ¡Un viejo que fué mancebo,
 y sabe bien la pujança
 con que en pechos juveniles
 prenden amorosas llamas!

Ha ido acumulando cargos sobre cargos y, de pronto, se detiene a hacer una consideración, una reflexión sobre su propia persona. García sabe aprovechar el momento para disculparse y pedir a su padre que acceda a su matrimonio con Lucrecia. El padre se resiste, pero acaba por ceder:

Ahora bien: yo quiero hablar
 a don Juan, y el Cielo haga
 que te dé a Lucrecia, que eres
 tal, que es ella la engañada.
 Mas primero he de informarme
 en esto de Salamanca,
 que ya temo que, en dezirme
 que me engañaste, me engañas.
 Que, aunque la verdad sabía
 antes que a hablarte llegara,
 la has hecho ya sospechosa
 tú, con sólo confessarla.



Muy distintas son estas palabras al juramento pronunciado por Géronte cuando accede finalmente a los deseos de su hijo. Como hombre práctico que es, don Beltrán está dispuesto a pedir la mano de Lucrecia, pero antes 'ha de informarse de lo de Salamanca', pues, aunque ya sabe la verdad, García la ha hecho sospechosa "con sólo confessarla".

El padre, en La verdad sospechosa, es una figura artística finamente trazada. Hay en este personaje una comprensión interior que está presente desde el principio hasta el fin. Sabe el mal que padece su hijo y va a tratar de remediarlo, pero en ningún momento deja de entrever la condición humana del joven. Es una figura accesible, y esto se traduce en su lenguaje. Aun en los momentos en que la naturaleza

del discurso requiere alguna elevación, don Beltrán no se aleja dos pasos de la tierra. Su lenguaje es llano, concreto, las más de las veces de un tono muy familiar. La nota trágica de los momentos más graves está atenuada, no por intervenciones ajenas, sino por un cierto equilibrio en el discurso, reflejo de un equilibrio interior: no espera para su hijo nada extraordinario, pero tampoco lo peor; ha dado a García una lección moralizante, pero sabe de antemano que esto no es suficiente para corregir sus inclinaciones. Se incendia y exaspera, pero hay siempre un freno que apaga por un momento la violencia de su discurso.

La figura del padre en Le menteur es muy distinta. Géronte quiere casar a su hijo porque le ve inclinado a la carrera de las armas (Acto II.v) y porque desea asegurar su descendencia. Ama, indudablemente, a su hijo, pero no tiene tantas oportunidades de manifestar su cuidado paternal como las tiene el padre de García. Siendo la acción del padre más restringida en la obra de Corneille que en la de Alarcón (la primera vez que aparece Géronte en escena es cuando pide la mano de Clarice para su hijo, Acto II.i), no es extraño que aproveche cualquier oportunidad para manifestar expresamente su bondad y su amor paternal:

Tu sais combien je t'aime?
II.v (v.565)

Non, non, je ne suis pas si mauvais que tu penses,
II.v (v.677)

...et de plus ma bonté paternelle
... V.i (v.1466)

Et, comme je suis bon, je pardonne à son âge.
V.i (v.1470)

...et cet ingrat que j'aime,
V.ii (v.1493)

L'infâme, se jouant de mon trop de bonté,
V.ii (v.1499)

Ce grand excès d'amour que je t'ai témoigné
V.iii (v.1551)

Écoute : je suis bon et malgré ma colère,
V.iii (v.1585)

Pero el viejo caballero francés es un hombre inflexible. Cuando propone a Dorante el casamiento con Clarice, no persuade, sino ordena:

Fais ce que je t'ordonne.
II.v (v.582)

El joven se resiste, pero el padre no cede:

GÉRONTE
En un mot, je le veux.

DORANTE Vous êtes inflexible!

GÉRONTE Fais ce que je te dis.

II.v (vv.589-590)

Paul Desjardins, refiriéndose a la reprimenda paternal, hace la siguiente observación¹⁰:

"Il est vrai que la sermonce est grave; Géronte a des tonnerres dans la voix. Et cela surprend, en plein badinage. Mais la comédie espagnole rend compte de cette disparate. Alarcon est rempli du souffle chevaleresque de sa nation, et il ne craint pas de passer du bouffon au majestueux. Or, Géronte n'est que l'écho de Don Beltran; Corneille a trouvé la tirade belle (elle l'était), il était toujours séduit par l'éloquence des maximes non moins que par la subtilité de l'imbroglio; il se laissa aller à transposer tout le passage, cornélien déjà dans l'original, avec la fougue d'un cheval de bataille qui a entendu la trompette et soudain force l'allure. Puis, le morceau une fois exécuté, il s'y est complu; il l'a inséré¹¹, quitte à rompre l'harmonie souriante de l'ensemble."

Corneille prefirió tomar el tema de 'ser caballero',

y por ende la primera reprimenda paternal, y colocarlo en la escena en que el padre reprocha a su hijo el engaño de que le ha hecho objeto. Estas dos situaciones, las más serias a que llega Alarcón, y que en La verdad sospechosa corresponden a momentos distintos en el desarrollo de la acción, son recogidas por Corneille en una sola escena (Le menteur, V.iii), y de allí la acumulación de seriedad. Por otra parte, ni en el pasaje que el crítico francés hace responsable de esta disparidad, ni en ningún otro lugar, va el autor de La verdad sospechosa "du bouffon au majestueux", porque sencillamente nunca llega a lo majestuoso. El "souffle chevaleresque de sa nation", como dice Desjardins refiriéndose a Alarcón, no sopla en don Beltrán con tanta solemnidad como lo hace en Géronte. No por ello es menos fuerte en el primero, sólo que en él ese aliento caballeresco no se manifiesta con pompa ni majestad, sino como algo a lo que hay que atender como se haría con una necesidad cotidiana:

Lo que importa es desmentir
esta fama con los hechos,
pensar que éste es otro mundo,
hablar poco y verdadero;

vv. 1472-75

Don Beltrán, hemos dicho, es un hombre de acción. En él hay una actitud de obrar, de hacer algo. Solamente al final, en la última escena de la obra, va a chocar contra una situación irremediable, en la que ya nada puede hacer por su hijo. Ha pedido para García la mano de Lucrecia. El padre de la joven, y ella misma, han aceptado. Están también presentes aquellas personas ante quienes el viejo caballero ha tenido que disculparse ya una vez (Jacinta y su padre) por culpa de las mentiras de su hijo. García, al conocer la verdadera identidad de Jacinta, insiste en que es a ella a quien quiere. Es entonces cuando el honor de don Beltrán va a exigir de él las únicas palabras de verda-

dero matiz trágico que pronuncia en toda la obra:

¡Vive Dios, si no recibes
a Lucrecia por esposa,
que te he de quitar la vida!

vv. 3091-93

Corneille, al elaborar a Géronte, tomó de la obra de Alarcón los temas y motivos indispensables para el desarrollo general de la acción (el cuidado paternal por ver al hijo 'sentar cabeza', el tema del honor y el del desengaño paternal). El tema del caballero y el de la reprimenda paternal hallan en él especialmente un eco favorable y lo conducen a grandes alturas. Pero ignora voluntariamente los múltiples motivos que hacen de la figura de don Beltrán un hombre común, lleno de dignidad y nobleza, pero un hombre como los demás. Las primeras escenas de La verdad sospechosa, en donde se nos muestra el padre en actitudes diversas de hombre de familia (el motivo del agradecimiento paternal hacia la persona que ha criado a su hijo, su preocupación por el porvenir de García, sus consideraciones sobre los vicios de la juventud), son ignoradas totalmente por Corneille. El autor de Le menteur recorta estos lados en que el padre se presenta bajo una luz demasiado doméstica. No los desecha totalmente (Géronte siente una viva alegría ante la expectativa de ver a su presunta nuera, y, luego, ante la esperanza de un supuesto nieto), pero, por otro lado, reviste a su personaje de una austera gravedad y de una dignidad casi heroica. El resultado es una figura recia y grave. En el padre de Le menteur hay una zona de moral bien definida. Su lenguaje es directo y vigoroso, de una solemnidad trágica.

Don Beltrán es una figura menos solemne, pero más cálidamente humana. Su actitud no apunta a ideales lejanos, sino a la vida misma. En él hay una zona de moral positiva. Sus consideraciones sobre la condición humana no son

simples exposiciones teorizantes, sino van siempre aparejadas a un 'obrar'. Todo esto se transparenta en su lenguaje, vivo, familiar y concreto.

v. La mujer

Jacinta, la joven dama de La verdad sospechosa, es una mujer que apunta a la realidad de las cosas (entiéndase por realidad, no la realidad empírica y extrapoética, sino aquella situación particular que constituye, para un personaje dado, su realidad dentro del mundo ficticio creado por el artista). Ama a don Juan, su pretendiente desde hace dos años, pero ve tan impreciso su casamiento con él que no tiene reparos en admitir otras posibilidades matrimoniales. Tiene su corazón puesto en el joven, pero su mente está muy despierta a otras consideraciones. Es una mujer calculadora, pero no desprovista de sentimiento. Hay en ella un conflicto interior -aunque no vacilación- ante una nueva perspectiva. Cuando don Beltrán llega a pedir su mano para García, hablan luego la criada y ella de la manera siguiente:

ISABEL
JACINTA

Mucha priessa te da el viejo.
Yo se la diera mayor,
pues también le está a mi honor,
si a diferente consejo
no me obligara el amor;
que, aunque los impedimentos
del hábito de don Juan
-dueño de mis pensamientos-
forçosa causa me dan
de admitir otros intentos,
como su amor no despido,
por mucho que lo deseo
-que vive en el alma asido-,
tiemblo, Isabel, quando creo
que otro ha de ser mi marido.

ISABEL

Yo pensé que ya olvidavas
a don Juan, viendo que davas
lugar a otras pretensiones.
Cáusanlo estas ocasiones,
Isabel, no te engañavas.

JACINTA

Que como ha tanto que está
el hábito detenido,
y no ha de ser mi marido
si no sale, tengo ya
este intento por perdido.

Y, así, para no morirme,
quiero hablar y divertirme,
pues en vano me atormento;
que en un imposible intento
no apruevo el morir de firme.

Por ventura encontraré
alguno que tal merezca,
que mano y alma le dé.

I.x

En la primera parte del discurso de Jacinta hay un lastre afectivo que sofrena momentáneamente la razón:

yo se la diera (priessa)... si...no me obligara el
amor

que, aunque los impedimentos
del hábito de don Juan -dueño de mis pensamientos-
forçosa causa me dan
de admitir otros intentos, como su amor no despido,
por mucho que lo deseo -que vive en el alma asido-,
tiemblo...quando creo...

En la segunda parte, sin embargo, la razón se sobre-
pone y domina la situación.

La joven, al considerar otras posibilidades, quiere a
la vez retener a don Juan, hasta estar segura:

y no quiero, hasta saber
que de otro dueño he de ser,
determinarme a perdello.

Su situación, su realidad, es la siguiente: ama a don
Juan, pero obra en ella el temor de que el tiempo pase
("Que como ha tanto que está/..") y ella siga en la misma
prolongada condición. "Tiembra" cuando piensa que otro ha
de ser su marido, pero tiene la firme determinación de po-
ner remedio a su estado ("quiero hablar y divertirme") y la

esperanza de encontrar a alguien que merezca su mano.

Las mujeres de Alarcón han sido calificadas de frías y calculadoras. Se le ha criticado al poeta que sus pinturas femeninas son pálidas y convencionales, y se ha dado por sentado que, debido a su físico defectuoso, no debió conocer muy a fondo a la mujer. En una comedia de carácter urbano como La verdad sospechosa, sin embargo, debemos tener en cuenta que las figuras (no sólo las femeninas, sino todas en general), no son caracteres heroicos, ni mucho menos, y sus pasiones, intrascendentes excepto para ellos mismos, se mueven en un ambiente cortesano y de vida familiar. Jacinta es ciertamente una mujer calculadora. Obra según su propia conveniencia, sin tomar en consideración los sentimientos del hombre que la ama y a quien ama. Pero si consideramos detenidamente el temor que representaría para una joven del siglo XVII el que el tiempo pasara, y las perspectivas poco edificantes de afrontar el futuro en una sociedad en que la mujer dependía, económica y socialmente, de la protección del padre o del esposo; si a esto agregamos que el problema para una dama de calidad no era sólo casarse, sino hacerlo apropiadamente, entonces la actitud de Jacinta se hace comprensible, si no moralmente excusable. Jacinta no es una mujer extraordinaria, pero tampoco es un resorte mecánico en el juego de la intriga. Es, sencillamente, una figura humana.

Veamos ahora cómo trata Corneille a su heroína:

Dice Clarice, hablando de Alcippe, el joven que la corteja desde hace más de dos años:

CLARICE Sa perte ne m'est pas encore indifférente;
Et l'accord de l'hymen entre nous concerté,
Si son père venoit, seroit exécuté,
Depuis plus de deux ans il promet et diffère :
Tantôt c'est maladie, et tantôt quelque affaire;

Le chemin est mal sûr, ou les jours sont trop courts,
 Et le bonhomme enfin ne peut sortir de Tours.
 Je prends tous ces délais pour une résistance,
 Et ne suis pas d'humeur à mourir de constance.
 Chaque moment d'attente ôte de notre prix,
 Et fille qui vieillit tombe dans le mépris :
 C'est un nom glorieux qui se garde avec honte;
 Sa défaite est fâcheuse à moins que d'être prompte,
 Le temps n'est pas un Dieu qu'elle puisse braver,
 Et son honneur se perd à le trop conserver.

ISABELLE Ainsi vous quitteriez Alcippe pour un autre
 De qui l'humeur auroit de quoi plaire à la vôtre?

CLARICE Cui, je le quitterois; mais pour ce changement
 Il me faudroit en main avoir un autre amant,
 Savoir qu'il me fût propre, et que son hyménée
 Dût bientôt à la sienne unir ma destinée.
 Mon humeur sans cela ne s'y résout pas bien,
 Car Alcippe, après tout, vaut toujours mieux que rien;
 Son père peut venir, quelque long temps qu'il tarde.

II.ii

He aquí una mujer desprovista de todo sentimentalismo. En ella también obra el temor del tiempo que pasa. "no apuevo el morir de firme", ha dicho Jacinta. "(Je) ne suis pas d'humeur à mourir de constance", dice Clarice. Pero mientras que en la primera el problema se presenta recubierto de una ligera capa afectiva, en la segunda no hay ningún lastre sentimental, y por eso aborda el tema abiertamente y sin rodeos: cada momento de espera, dice "ôte de notre prix", y doncella que envejece cae en el menosprecio. Está dispuesta a dejar a Alcippe, pero antes deberá tener a la mano otro pretendiente que le convenga, porque, después de todo, Alcippe vale siempre mejor que nada.

En el discurso de Clarice impera totalmente la razón. La joven generaliza. Por un momento, no se trata sólo de su problema, sino del de toda doncella; habla en plural ("notre prix"), y luego en tercera persona ("Et fille qui vieillit..."), para volver después a su situación particular. No hay nota afectiva.

Hasta aquí hemos tomado pasajes en que Corneille recoge de la "obra base" temas y motivos claramente establecidos. Al hacerlo, el poeta francés toma alguna o varias palabras de contenido igual o semejante, pero lleva el discurso por caminos enteramente suyos, hacia fines estéticos propios. De todo lo anterior hemos llegado a las siguientes conclusiones:

En el tema de la mentira, y en el del mentiroso, hemos podido establecer una zona afectiva en la figura de García que va siempre íntimamente unida a la razón. En el mentiroso de Alarcón hay un sustrato emocional y una zona moral creada por él mismo para disculpar su mentira. En Dorante, el elemento afectivo es muy superficial y está supeditado a su intelecto. Su mentira es, para él, un producto exclusivo de su ingenio y, lejos de excusarla, se vanagloria de ella.

En el tema de 'ser caballero' hemos encontrado, en La verdad sospechosa, una zona de moral práctica que va a servir al autor para efectuar un contraste seriedad-comicidad en el juego de la acción. En Le menteur existe una zona de moral bien delineada y la acción alcanza, en este punto, una seriedad casi trágica.

La figura del padre en La verdad sospechosa es sencillamente común y profundamente humana. Su lenguaje es concreto, movido y casi pictórico. El padre en Le menteur es un personaje de rasgos austeros y graves, casi heroicos. Su discurso es, en los momentos más serios, de una solemne elevación.

Al hablar de la mujer, hemos visto cómo en Jacinta el razonamiento va recubierto de una ligera capa afectiva. En Clarice no existe ningún sofreno emotivo, y el razona-

miento se hace frío y atrevido.

En resumen, hay una marcada tendencia en La verdad sospechosa a la lengua concreta, familiar y afectiva, como un todo.

En Le menteur existe una tendencia al razonamiento lógico y el discurso se hace fácilmente abstracto e impersonal, por su engranaje intelectual.

Esta tendencia, ¿es un fenómeno aislado, o se da como constante en toda la obra? Esto es lo que trataremos de determinar en el capítulo siguiente.

NOTAS

1. Las palabras o expresiones que, a primera vista, pueden parecer distintas, vienen, al fin de cuentas, a expresar una idea semejante:

braver: "(XVI^e s. aussi "parader")" (A. DAUZAT, Dictionnaire étymologique, p. 111b).

fingir: Don García, al fingir la cena fabulosa, no está sino haciendo alarde de algo que realmente no ha ocurrido.

conteur de nouvelles: ("nouvelle...au sens de "court roman", repris à l'it., XVe s.") (DAUZAT, p. 504b).

porta nuevas: Aquí tiene todo el sentido de 'narrador de historias' ("Nuevas 'noticia', 'fama, renombre' ant., 'hechos famosos' ant., 'sucesos, negocios' ant....") (J. COROMINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Vol. III, p. 530a).

rentrer

volverse: ("Volver...Las acepciones de este verbo son múltiples en la Edad Media...; volverse 'enredarse, envolverse'...Desde el principio la más corriente es la básica y moderna 'dar vueltas a una cosa'...; más tardía es la intransitiva 'regresar' [ya Nebr.] ...") (COROMINAS, Vol. IV, p. 759a/b).

2. Tomo el término afectividad, y el adjetivo afectivo, aquí y en cualquier otra parte de esta tesis, en su sentido simple de 'lo perteneciente o relativo al afecto' (esto es, a cualquiera de las pasiones del ánimo, como ira, amor, etc.), o bien 'lo perteneciente o relativo a la sensibilidad' (es decir, al sentir).

3. La edición de Alfonso Reyes, en Clásicos Castellanos, trae: al serlo. Aquí he preferido seguir otras ediciones, entre ellas la de Agustín Millares Carlo (véase la bibliografía), que dicen: el serlo, porque de otra manera el pensamiento queda oscuro e impreciso.

4. Corneille gusta de esta forma directa de iniciar el diálogo (en La verdad sospechosa, antes de entrar el padre en el tema de 'ser caballero', ha habido un pequeño preludio coloquial). Así, por ejemplo, cuando don Diego, en Le Cid, se prepara a pedir a su hijo la venganza, abre el diálogo de la siguiente manera: "Rodrigue, as-tu du cœur?" (v. 261).

5. Véase AMERICO CASTRO, El pensamiento de Cervantes (Madrid, 1925), pp. 361-383.

6. Sólo hay una ocasión en que el joven miente sin otro motivo aparente que el de mentir por el solo placer de hacerlo: cuando relata al criado el desafío con su amigo y la cura milagrosa (La verdad sospechosa, III.vii y viii, Le menteur, IV.i y iii); el relato es provocado por el criado, y el joven no puede resistir el impulso de engañarle. La situación no está exenta de picardía. Es interesante notar que, al ser engañado el criado, se cierra un círculo en el que ninguno de los personajes vinculados directamente con el mentiroso ha podido escapar a esta red de invenciones tan ingeniosamente tejidas por él: ha engañado a la amada, al amigo, a su padre, y luego al criado, quien, a pesar de haber sido testigo de sus mentiras anteriores, cae también en la red.

7. Ver también Acto IV.ii: "Ta joie est peu commune, et pour revoir un père/Un tel homme que nous ne se réjouit guère".

8. "On trouve l'expression avoir bonne bouche dans le sens de ne rien avouer; dans ce passage, bonne bouche signifierait donc : bouche close, silence, ne disons rien!" - "En tenir, être joué, trompé..." (Notas de Paul Desjardins, en Théâtre choisi de Pierre Corneille, Librairie Armand Colin, Paris, 1937, pp. 440-441).

9. Cfr. la lamentación de don Diego, en Le Cid: "O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!" (v. 237 ss.).

10. Loc. cit., pp. 362-363.

11. Desjardins añade aquí, a guisa de nota explicativa: "Dans la Vérité suspecte...la réprimande paternelle est suivie immédiatement du récit fantaisiste du mariage forcé. L'effet est plus comique; l'inutilité du sermon est, par là, rendue manifeste. Corneille a préféré la reporter au 5^e acte; elle est mieux justifiée alors par toutes les hableries qui se sont succédé dans l'intervallo, et elle prend plus d'importance, en couronnant l'œuvre".

CAPITULO II

LA LENGUA

i. La lengua familiar en La verdad sospechosa

Johann B. Hofmann, en su obra titulada El latín familiar¹, hace un detallado análisis de las formas familiares del latín. La lengua familiar en todos sus aspectos, dice este autor, "el sermo familiaris de la conversación culta, el sermo vulgaris del hombre corriente y el sermo plebeius del arrabal, con curso en las bajas e ínfimas esferas, posee una cantidad máxima de elementos afectivos, subjetivos, gráficos e individuales y una porción mínima de elementos pensados lógicamente, estructurados artísticamente y que ordenen y sinteticen vastos campos de ideas." (p. 2).

Siguiendo a Hofmann de una manera general, diremos que el aspecto subjetivo-afectivo del habla familiar se hace patente de la siguiente manera:

1. Por el uso de las interjecciones. La lengua de la conversación, siendo la más dominada por el afecto, tiende continuamente hacia la frase exclamativa. La exclamación está en contacto inmediato con la realidad concreta, con la situación existente o pensada por el hablante, y da expresión

a los más diversos estados de ánimo (asombro, burla, ironía, patetismo intenso, etc.). (pp. 12 y 93).

2. Por las oraciones afectivas esquemáticas. "Las más de las oraciones incompletas de la lengua familiar, clasificadas, desde el punto de vista del lenguaje escrito lógico, como elipsis, provienen de la acción perturbadora del afecto, que se desahoga con intermitencias y lingüísticamente sólo es capaz de alusiones bruscas a los puntos culminantes (cf. Bally, S.F.² §262, 269; y en esta obra §98 y 99). He aquí por qué las oraciones afectivas puras, oraciones interjectivas y exclamativas e interrogativas, por influjo de los humores psíquicos, muestran decidida tendencia a la expresión elíptica..." (pp. 65-66). La aposiopesis se distingue sólo de la elipsis afectiva por la interrupción consciente del discurso con pausa final. (p. 76).

3. Por la geminación, o repetición inmediata, y generalmente asindética, de un mismo vocablo, y por la anáfora. Esta última sirve principalmente para subrayar el paralelismo de las oraciones, para desarticular la oración y para deshacer una oración unitaria en sus componentes. Hay que considerar como gérmenes de las repeticiones anafóricas "la riqueza del contenido imaginativo que pugna por expresarse y el desbordamiento del afecto..." (pp. 83 y 89-91).

4. Las oraciones exclamativas e interrogativas al servicio de la enunciación de una realidad imaginada. Al igual que la exclamación, la interrogación sirve a cada momento en la lengua familiar para enunciar las realidades que se nos presentan. La oración interrogativa, en el lenguaje lógico y normal, requiere una respuesta; pero es frecuente que la entonación interrogativa se emplee, mezclada a veces con el tono exclamativo, "para expresar las corrientes subterráneas afectivas presentes en la conciencia del que habla, y per-

tenecientes sobre todo a la esfera del pesar, de la impaciencia, del enojo o de la sorpresa." (p. 95).

5. Las exageraciones y redundancias afectivas. Las expresiones de anormalidad intelectual con el sentido de meros intensivos enérgicos son "típicamente familiares y muy adecuadas como exponentes afectivos por la fuerte exageración que contienen" (ej. en castellano: me gusta locamente, estoy perdidamente enamorado). Otros representantes de la exageración afectiva son las palabras injuriosas, con las cuales trata de desahogarse el afecto del hombre vulgar. En cuanto a las redundancias, éstas tienen también como base "el fondo afectivo de la intensificación ilimitada, que necesita repeticiones para expansionarse debidamente". (pp. 114, 125 y 137).

6. La parataxis. "El rasgo más destacado de la lengua familiar, frente a la construcción literaria, es su repugnancia para la subordinación de cualquier género y su predilección para la yuxtaposición suelta, sin partículas. La tendencia básica subjetivo-afectiva que domina en toda manifestación del hablante medio, no soporta una síntesis rígidamente lógica de series enteras de ideas y de la expresión lingüística de las mismas, como que ella estaría fuera de la defectuosa capacidad de abstracción de la mente del hombre medio." (p. 159). La inclinación de la lengua familiar hacia la parataxis tiene, entre sus puntos de apoyo, el paréntesis, que frena la marcha natural del pensamiento y su expresión lingüística con incisos de tipo generalmente subjetivo. (pp. 171-172).

7. Entre los múltiples recursos que admite la lengua familiar (plural sociativo, dativo ético, el uso del pronombre posesivo en casos en que la lengua literaria desapasionada se abstendría, etc.) está la intrusión de términos to-

mados de las sensaciones desagradables, como 'asqueroso, sucio, horrible, feo', en el terreno de las expresiones lógicas precisas ('injusto, indecente, vil'). (pp. 201-212).

8. Eufemismos y fenómenos emparentados. Bajo la acción de la vergüenza o del temor supersticioso (tabú), ciertos nombres positivos de seres u objetos peligrosos o indecentes quedan deformados o mutilados fonéticamente, o bien se sustituyen por expresiones veladas. Se agrupan vagamente como litotes los casos de expresión atenuada, generalmente negativa, en lugar de la más fuerte o positiva. Hay también las circunlocuciones antonímicas, con base en la ironía y sus variantes (sarcasmo, humor patibulario, etc.). (pp. 214-215 y 223).

9. La tendencia de la lengua familiar a lo material y gráfico. Las locuciones lógicas y abstractas son inapropiadas para dar desahogo al afecto. La lengua familiar las evita y prefiere los vocablos, imágenes y giros materiales y gráficos, fáciles de recordar. Las impresiones actúan sobre los sentidos más bien que en los términos propios pero intelectuales e incoloros. "La incapacidad inherente al pensamiento humano en general y muy particularmente al popular para la abstracción completa, para desprender una noción abstracta de sus puntos de contacto con la realidad concreta, es asimismo la base de la m e t á f o r a popular, que suplanta las figuras y comparaciones acabadas, preferidas por el lenguaje intelectual. En tanto que éste dice en forma analítica este hombre es astuto como un zorro..., el lenguaje popular recurre a la forma sintética este hombre es un zorro, equiparando totalmente lo comparado con el objeto de la comparación..." (pp. 227-235).

10. La tendencia de la lengua familiar a la trivialidad y al laconismo. "Es propia de todas las lenguas familiares,

y más en sus capas inferiores, una p e r e z a m e n t a l típica que rehuye todo esfuerzo por hallar expresiones claras, precisas y adecuadas a la situación del momento y se contenta con signos lingüísticos indiferentes, que convienen a todas las circunstancias posibles, y sólo susceptibles de precisión exacta a base del contexto. De ahí viene la propagación enorme de v e r b o s f a c t ó t u m o para todos los menesteres, como 'hacer, ser', cuya intrusión sin límites y sin objeto en toda clase de contextos se puede observar sobre todo en las lenguas familiares modernas..." (p. 246). La elipsis por economía "procede también de cierta pereza intelectual, un deseo de llegar al fin de toda manifestación lingüística, el mutuo entendimiento, con el esfuerzo mínimo (V. Bally, S.F., p. 280 y s.)". (p. 250).

He creído oportuno citar aquí los puntos anteriores del tratado de Hofmann, porque son, indudablemente, de gran ayuda en la apreciación de los distintos matices de las lenguas familiares modernas de contextura románica. El afecto da un sello peculiar a las manifestaciones expresivas de una colectividad, cualquiera que ésta sea.

En los temas tratados, bajo diversos subtítulos, en el capítulo I de esta tesis, hemos visto cómo los personajes de La verdad sospechosa tienden a la expresión concreta y familiar. Ahora bien, al hablar de lengua familiar en una obra literaria, tenemos que pensar inmediatamente que se trata de una lengua 'aparentemente familiar', puesto que la obra ha sido elaborada con un fin artístico. ¿De qué recursos se ha valido el autor de La verdad sospechosa para darnos este lenguaje que nos impresiona de inmediato como si fuere vivo y familiar?

a) Frases y oraciones cortas, asindéticas. Hay abundancia de oraciones cortas, especialmente en el choque de diá-

logos. Aquí sólo citaremos algunos casos en que el estado anímico del hablante se manifiesta por una serie de oraciones esquemáticas sucesivas, asindéticas.

Don Beltrán hace patentes diversos estados de ánimo en los ejemplos siguientes:

Al tener a su hijo nuevamente a su lado:

Entra, pues, a descansar.
Dios te guarde. ¡Qué hombre vienes!-
¿Tristán?...

vv. 9-11

Al decirle García que no puede aceptar a Jacinta por esposa, por estar ya casado:

¡Casado! ¡Cielos! ¿Qué es esto?
¿Cómo, sin saberlo yo?

vv. 1513-14

Al pedirle García que consienta su casamiento con Lucrecia:

No, no. ¡Jesús! ¡Calla! ¿En otra
avías de meterme? Basta.

vv. 2946-47

Jacinta expresa su asombro e incredulidad ante don García, quien dice conocerla desde hace más de un año, de la siguiente manera:

¡Bueno a fe!
¿Más de un año? Juraré
que no os vi en mi vida yo.

vv. 486-488

Don García, después de saludar a sus amigos, pone de manifiesto su curiosidad:

Para serviros.-¿Qué hazéys?
¿De qué habláys? ¿En qué entendéys?

vv. 606-607

b) Oraciones esquemáticas por elipsis de verbos principales, y aun oraciones principales:

En la escena del primer encuentro con las damas, Tristán dice que va a preguntar al cochero quiénes son estas damas:

GARCÍA	¿Dirálo?	
TRISTÁN	Sí, que es cochero.	v. 436

En esta lacónica respuesta, el criado ha dejado irónicamente sobreentendida la condición de todo cochero de ser parlanchín.

Otros ejemplos de elipsis de verbo:

JACINTA	¿Tan apriessa?	v. 953
DON JUAN	¿Cómo cuerdo, amante y desesperado?	vv. 1107-08
ISABEL	¡Ay, señora! Don Beltrán y el perulero a su lado.	vv. 1327-28

c) Oraciones y frases exclamativas. Son muy frecuentes a través de toda la obra. Hay interjecciones simples, juramentos y oraciones completas que sirven de desahogo a los más diversos estados afectivos.

d) Oraciones interrogativas afectivas, que no necesitan contestación, sino sirven para expresar estados de ánimo; algunas responden al tipo de 'interrogación retórica'. Aunque son muy abundantes, solo citaremos algunas:

D. GARCÍA	¿Dónde ha de aver resplandores que borren los de estos ojos?	vv. 401-402
-----------	---	-------------

JACINTA ¿Estás loco?
D. JUAN ¿Quién podrá
estar con tus cosas cuerdo?

vv. 1047-48

JACINTA ¿Qué dices? ¿Estás en ti?

v. 1053

D. GARCÍA ¡Cielos! ¿Qué felicidad,
Amor, qué ventura es ésta?

vv. 1155-56

e) Comparaciones, imágenes y metáforas familiares:

D. BELTRÁN Ya, pues, señor Licenciado
que el timón ha de dexar
de la nave de García,
y yo he de encargarme dél,
...

vv. 55-58

LETRADO Pues es caso averiguado
que, quando entrega al señor
un cavallo el picador
que lo ha impuesto y enseñado,
si no le informa del modo
y los resabios que tiene,
un mal sucesso previene
al cavallo y dueño y todo.
Deziros verdad es bien;
que, demás del juramento,
daros una purga intento
que os sepa mal y haga bien.

vv. 125-136

D. BELTRÁN Si la vara no ha podido,
en tiempo que tierna ha sido,
endereçarse, ¿qué hará
siendo ya tronco robusto?

vv. 166-169

Como el toro a quien tiró
la vara una diestra mano
arremete al más cercano
sin mirar a quien le hirió,
assí yo, con el dolor
que esta nueva me ha causado,
en quien primero he encontrado
executé mi furor.

vv. 197-204

- ISABEL que don Juan es, desta suerte,
el perro del hortelano.
vv. 1019-20
- que devió de imaginar
que aquí le ha de aprovechar
más ser Midas que Narciso.
vv. 1341-43
- que hablarte oy su padre, es flecha
que ha salido de su mano.
vv. 1362-63
- TRISTÁN que para hazer confessar
no ay cordel como el dinero.
vv. 2306-07
- ...pues que mata
con flechas de oro el amor.
vv. 2310-11
- El mar está por el cielo:
mejor ocasión aguarda.
vv. 2856-57
- f) Términos tomados de sensaciones agradables o desagradables, o de verbos aplicables a cosas concretas, para expresar ideas abstractas:
- D. BELTRÁN ¡Jesús, qué cosa tan fea⁴
en hombre de obligación!
vv. 157-58
- mentir. ¡Qué cosa tan fea!
v. 215
- de una costumbre tan fea
se vendrá a aver enmendado.
vv. 1287-88
- mas de mentir, ¿qué se saca⁵
sino infamia y menosprecio?
vv. 1462-63
- Jamás
pusieron, hijo, los Cielos
tantas, tan divinas partes
en un humano sujeto,
vv. 1496-99

Acabad, pues, que mi vida
pende sólo de un cabello.⁶

vv. 1520-21

¿Qué medio tomaré yo
que saque bien esta mancha,
...

vv. 2900-01

TRISTÁN

"Cuerpo de verdades lleno"
con razón el tuyo llaman,
pues ninguna sale dél
ni ay mentira que no salga.

vv. 2812-15

g) Uso de palabras concretas o partes del cuerpo para expresar ideas abstractas, o el hecho de tomar los órganos sensoriales por las facultades:

D. GARCÍA

...
taparle la boca yo
...

v. 849

D. BELTRÁN

Tu lengua es quien no se atreve,

v. 1227

¿Qué cosa es que la fama
diga a mis oydos mismos
...

vv. 1428-29

¿Tan larga tenéys la espada,
tan duro tenéys el pecho,

vv. 1440-41

Quítate de ante mis ojos,

v. 2854

y a Gabriel, que honor y vida
dava a mi sangre y mis canas,

vv. 2866-67

(otros casos de metonimia con la
palabra "canas": vv. 2835, 2877,
2899 y 2925).

¿Con qué cara hablaré yo
...

v. 2892

(también v. 2895)

¿qué puñal te amenaçava,
sino un padre, padre al fin?

vv. 2911-12

...
y sabe bien la pujança
con que en pechos juveniles
prenden amorosas llamas!

vv. 2917-19

h) Paréntesis e incisos subjetivos o aclaratorios:

D. BELTRÁN que, como un corregimiento
mi intercessión le alcançó
(según mi amor, desigual),

vv. 39-41

quiero, señor Licenciado,
que me diga claramente
sin lisonja, lo que siente
(supuesto que le ha criado)

vv. 97-100

Antes en nada, a fe mía,

v. 113

(puesto que, como discreto,
dize don Sancho que es justo
remitirse a vuestro gusto)

vv. 893-895

D. GARCÍA Ella, turbada, animosa,
imuger al fin!, a empellones
mi casi difunto cuerpo
detrás de su lecho esconde.

vv. 1580-83

Dezid, ¿qué causa tenéys
(que por sabella me abraso)
de hazer este desafío?

vv. 1762-64

...Él presto saca
(como la respiración
tan corta línea le tapa,
por faltarle los dos tercios
a mi poco fiel espada)
la suya, corriendo filos,
y, como cerca me halla
(porque yo busqué el estrecho

por la falta de mis armas),
a la cabeza, furioso,
me tiró una cuchillada.

vv. 2747-57

Los casos de paréntesis e incisos, que detienen momentáneamente el pensamiento, son numerosos.

i) Repeticiones anafóricas; reduplicaciones; redundancias, pleonasmos. El afecto de los personajes se desahoga frecuentemente por una serie de oraciones anafóricas:

D. JUAN

Ya sé que fué don García
el de la fiesta del río;
ya los fuegos que a tu coche,
Jacinta, la salva hizieron;
ya las antorchas que dieron
sol al soto a media noche;
ya los quatro aparadores
con vaxillas variadas;
las quatro tiendas pobladas
de instrumentos y cantores.

Todo lo sé; y sé que el día
te halló, enemiga, en el río:
di agora que es desvarío
de mi loca fantasía.

Di agora que es libertad
el tratarte desta suerte,
quando obligan a ofenderte
mi agravio y tu liviandad.

vv. 1063-80

D. GARCÍA

Es quien oy la joya halló
mas preciosa que labró
el Cielo en la Platería;
es quien, en llegando a vella,
tanto estimó su valor,
que dió, abrasado de amor,
la vida y alma por ella.

Soy, al fin, el que se precia
de ser vuestro, y soy quien oy
comienço a ser, porque soy
el esclavo de Lucrecia.

vv. 1961-71

En el discurso de don Beltrán son numerosos los casos de repeticiones anafóricas en los momentos de mayor dramatismo. No daremos aquí ningún ejemplo, ya que en los

pasajes citados en el capítulo I, subtítulo iv, se dan suficientes casos.

Otros ejemplos de repetición; redundancias, pleonasmos:

- D. GARCÍA por dar premio a sus lealtades,
por dar fin a sus temores,
por dar remedio a mi muerte
y dar muerte a más passiones,
huve de darme a partido,
y pedirles que conformen
con la unión de nuestras sangres
tan sangrientas dissenciones.
vv. 1684-91
- D. JUAN Con esto que he dicho, digo
quanto tengo que dezir,
vv. 1780-81
- D. GARCÍA Bien os conozco: las partes
sé bien que os dió la fortuna,
que sin eclypse soys luna,
que soys mudança sin martes,
que es difunta vuestra madre,
que soys sola en vuestra casa,
que de mil doblones passa
la renta de vuestro padre.
vv. 2080-87
- CAMINO que quien tu calle passea
tan constante noche y día,
quien tu espessa celosía
tan atento bruxulea;
quien ve que de tu balcón,
quando él viene, te retiras,
y ni te ve ni le miras,
y está firme en tu afición;
quien llora, quien desespera,
quien, porque contigo estoy,
...
vv. 2172-81
- D. GARCÍA yo lo vi mismo.
vv. 2799
- porque el mismo dañador
 el daño te satisfaga.
vv. 2934-35
- LUCRECIA que es de vuestra mano propria,
v. 3084

Son abundantes los casos de repetición de palabras, o vocablos de la misma raíz, que dan énfasis a la expresión y acentúan el tono afectivo.

j) Infinitivos sustantivados:

- D. BELTRÁN Que es vano pensar que son
 el reñir y aconsejar
 ...
vv. 1289-90
- D. JUAN Mas tanto gusto me da
 el saber que me engañé,
vv. 1883-84
- D. FELIS Tendrá el mentir por costumbre
 y por herencia el valor.
vv. 1910-11

El uso del infinitivo sustantivado es muy frecuente.

k) Aposiopesis, o interrupción consciente del discurso:

- D. BELTRÁN Quitate de ante mis ojos,
 que, por Dios, si no mirara...
vv. 2854-55
- Cosas son que, a no mirarlas
 como christiano...
vv. 2869-70

Los ejemplos citados aquí están lejos de agotar los múltiples casos que pueden señalarse de recursos empleados por el autor para dar emotividad, dramatismo, comicidad por contraste y viveza a la lengua de sus personajes. En general, podemos decir que hay en La verdad sospechosa una tendencia a la expresión concreta (en el capítulo I, subtítulo ii, hemos hecho ver cómo don Beltrán recurre a sustantivos concretos+adjetivo para expresar ideas abstractas: "casas nobles" por 'nobleza', etc.), a la comparación sugerente, a lo material y gráfico. Los pensamientos, en cuanto a estructura, se suceden, por lo general, en oraciones cortas, y cuando el tema requiere alguna extensión en el discurso,

éste se quiebra, en los momentos más emotivos, en dos o más oraciones anafóricas por las cuales el afecto se desborda en sucesivos impulsos. La lengua nos impresiona como materia viva por su rico contenido lingüístico, de contextura básicamente familiar. Alarcón, poeta cuidadoso y mesurado, usa todos los recursos literarios de su época que convienen a su fin artístico. Sus personajes se mueven en una zona lingüística ya culta (sermo familiaris), ya popular (sermo vulgaris), pero no descienden a las esferas más ínfimas de la manifestación expresiva (sermo plebeius).

ii. La lengua racional en Le Menteur

En el capítulo I de esta tesis he anotado, a través de algunos pasajes allí citados de la obra de Corneille, ciertas características que apuntan a un plano racional y abstracto en la lengua de los personajes (uso de palabras no concretas, sustitución de nombres por formas pronominales, secuencia ordenada en las ideas). Ahora bien, ¿hasta qué punto podemos hablar de un pensamiento lógico en esta comedia?

Afirmar categóricamente que la lengua de los personajes en Le Menteur es racional y lógica sería un contrasentido, ya que con ello negaríamos cualquier otra clase de elementos afectivos y subjetivos, por una parte, y de elementos poéticos, por la otra. Lo primero, tratándose de una obra dramática, sería una imposibilidad, y lo segundo, siendo ésta una obra literaria de valor artístico indiscutible, un disparate.

Corneille usa, para los fines artísticos de su comedia, una serie de elementos del habla familiar, no sólo culta, sino también popular (sermo vulgaris); pero en el discurso de sus personajes hay una tendencia general a la ordenación

lógica y a la hipotaxis. Ciertamente, en los momentos más afectivos, el discurso se quiebra en oraciones explosivas, como hemos apuntado al hablar de la figura del padre (capítulo I, iv); la escena v del acto I comienza con una serie de oraciones cortas, por elipsis, que dan gran viveza y movimiento al desarrollo del diálogo; la escena en que Alcippe reprocha a Clarice por la supuesta cena en el río (II.iii) es eminentemente afectiva. Pero todos estos recursos del habla familiar, que responden a determinados estados emotivos, conmueven momentáneamente, mas no rompen, a la larga, la estructura sólidamente lógica del pensamiento en su manifestación lingüística, que es la que nos hace ver esa 'no ruptura'. Ideas cuidadosamente ordenadas y enlazadas, tendencia a la generalización y a la reflexión abstracta, pensamientos desarrollados en un verso completo, o en encabalgamiento suave cuando pasan al siguiente: todo esto se hace evidente a través de Le menteur.

La comedia de Corneille aparece en una época en que la libertad y el desenfreno verbal de un Rabelais ya no caben.⁷ La lengua francesa caminaba progresivamente hacia una ordenación precisa y lógica; todos y cada uno de los elementos constitutivos del idioma eran objeto de innumerables consideraciones por parte de gramáticos y académicos; se eliminaba, reunía y ordenaba, y se formulaban reglas. "...en el siglo XVII, el orden de palabras se pone bajo el signo de los rapprochements. Se reúnen los términos enlazados por relación objetiva: el adverbio se acerca lo más posible al verbo, el adjetivo al sustantivo, lo subordinado a lo subordinante, los determinativos a lo determinado, los complementos a lo completado."⁸ El subjetivismo y la libertad del Renacimiento, en esta lucha del francés moderno por asentarse en formas claras y exactas, cede el paso al racionalismo dogmático del siglo XVII. Karl Vossler, al hablar de la concordancia entre sujeto y verbo⁹, nos dice, refiriéndose

al sujeto lógico y al sujeto gramatical¹⁰: "El mero sentir, el estado de ánimo puramente subjetivo, la convicción inconsciente, ya no bastan para resolverse; sólo se reconoce su imperio cuando logran elevarse, en el espíritu del hablante, a un propósito consciente, racional, fundado en las cosas mismas. La simple opinión subjetiva debía transformarse en una razonable volición subjetivo-objetiva. El sujeto espontáneo ascendió a sujeto construido, y así obtuvo su ciudadanía gramatical en la lengua literaria del siglo XVII. Se decía: "Sa clemence et sa douceur estoit incomparable", pero: "l'amour et la haine l'ont perdu"; "une infinité de personnes ont pris la peine", pero: "une infinité de monde se jette là dedans". Aquí no podemos hablar ya de sujeto espontáneo, de una mezcla caótica, subjetiva e indeterminada, oculta en la psique individual del hablante. Pues ahora la concordancia se cumple según reglas objetivas, y con atención a un sujeto no ya meramente espontáneo, sino construido y expreso. Si un clásico escritor y purista del siglo XVII dice: "il n'y eut aucune de ces Dames qui n'en parussent touchées" (Segrais), el giro tiene un valor muy distinto del que tendría en un narrador del siglo XVI. Porque éste ha omitido la concordancia, bajo la impresión de un sujeto espontáneo, que sólo podemos adivinar; mientras que el escritor del siglo XVII la ha evitado, atendiendo conscientemente a un sujeto construido, de dirección positiva: "toutes ces Dames". Desde fuera es lo mismo, y el gramático elemental puede no advertir diferencia alguna. Sin inquietarse, construirá su sujeto "lógico" en oposición al "gramatical". Pero quien de veras comprenda la íntima evolución del idioma ve producirse aquí el cambio de dirección psíquica y cultural que lleva a Francia del Renacimiento al clasicismo."

Corneille, en Le Menteur, producto de la primera mitad del siglo XVII (la obra fué representada originalmente en el invierno de 1643), aun se permite algunas libertades que

no serán ya posibles unas decenas de años después. Pero ya sienten el poder de un progresivo dogmatismo idiomático. Giros poéticos como el siguiente, por ejemplo, fueron condenados por la Academia:

Achève, et prends ma vie après un tel affront,
Le premier dont ma race ait vu rougir son front.

(Don Diego, en Le Cid, vv. 227-228)¹¹

por considerar, en este caso particular, que era ridículo decir que una raza tiene una frente¹². El verso que sigue, también de Le Cid (v. 543), que en las primeras ediciones aparece así:

Au milieu de l'Afrique arborer ses lauriers

fué corregido posteriormente a

Du sang des Africains arroser ses lauriers :

"sur l'observation de l'Académie qu'on ne pouvait "arborer des arbres"¹³.

Pero Corneille, a pesar de estas presiones, parece encajar perfectamente dentro de este marco vigorosamente lógico y racionalista. Su gusto por lo austero, por lo ordenado y racional se refleja en esas zonas ingenuamente afectivas que dejó fuera de su obra al tomar los temas de Alarcón. Los motivos humanamente sencillos de la Jacinta original, por ejemplo, desaparecen en la obra francesa para dar lugar a una Clarice fría y reflexiva y calculadora. La defensa apasionada que García hace de sí mismo al exponer sus razones para mentir (capítulo I, i) se convierte, en Dorante, en un simple juego del ingenio. Pero, aparte de estos motivos internos, veamos cómo se desenvuelve, de manera general, la lengua de los personajes en Le menteur:

- a) Ideas cuidadosamente ordenadas y enlazadas entre sí.

Tomaré, para citar un ejemplo, las palabras de Dorante con las que da comienzo la obra:

A la fin j'ai quitté la robe pour l'épée :
 L'attente où j'ai vécu n'a point été trompée;
 Mon père a consenti que je suive mon choix,
 Et j'ai fait banqueroute à ce fatras de lois.
 Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
 Le pays du beau monde et des galanteries,
 Dis-moi, me trouves-tu bien fait en cavalier?
 Ne vois-tu rien en moi qui sente l'écolier?
 Comme il est malaisé qu'aux royaumes du Code
 On apprenne à se faire un visage à la mode,
 J'ai lieu d'appréhender....

vv. 1-11

Las ideas se deslizan en lógica sucesión, por una serie de oraciones coordinadas y subordinadas. En contraste con la relación objetiva de las partes gramaticales, el lenguaje figurado de Dorante da al discurso una nota pintoresca y familiar ("robe", "épée", la expresión metafórica "faire banqueroute à", que en este pasaje tiene el sentido de 'renunciar a, abandonar'). El lenguaje es subjetivo por el uso de términos coloquiales y figurados, y objetivo por la relación ordenada que guardan las palabras entre sí.

b) Es frecuente la amplificación de una idea o pensamiento:

CLITON Connoissez mieux Paris, puisque vous en parlez.
 Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés;
 L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence :
 On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France
 Et parmi tant d'esprits plus polis et meilleurs,
 Il y croît des badauds autant et plus qu'ailleurs.
 Dans la confusion que ce grand monde apporte,
 Il y vient de tous lieux de gens de toute sorte;
 Et dans toute la France il est fort peu d'endroits
 Dont il n'ait le rebut aussi bien que le choix.
 Comme on s'y connoît mal, chacun s'y fait de mise
 Et vaut communément autant comme il se prise :
 De bien pires que vous s'y font assez valoir.

vv. 71-83

c) Tendencia a la reflexión abstracta y generalizadora:

CLARICE Mais pour le voir ainsi qu'en pourrai-je juger?
 J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence;
 Mais du reste, Isabelle, où prendre l'assurance?
 Le dedans paroît mal en ces miroirs flatteurs,
 Les visages souvent sont de doux imposteurs.
 Que de défauts d'esprit se couvrent de leurs grâces,
 Et que de beaux semblants cachent des âmes basses!
 Les yeux en ce grand choix ont la première part;
 Mais leur déférer tout, c'est tout mettre au hasard.
 Qui veut vivre en repos ne doit pas leur déplaire,
 Mais sans leur obéir, il doit les satisfaire,
 En croire leur refus, et non pas leur aveu,
 Et sur d'autres conseils laisser naître son feu.
 Cette chaîne, qui dure autant que notre vie,
 Et qui devrait donner plus de peur que d'envie,
 Si l'on n'y prend bien garde, attache assez souvent
 Le contraire au contraire, et le mort au vivant;
 Et pour moi, puisqu'il faut qu'elle me donne un maître,
 Avant que l'accepter je voudrois le connoître,
 Mais connoître dans l'âme.¹⁴

vv. 404-423

El discurso de Clarice, personal en un principio, se vuelve reflexivo y generalizador, para recobrar nuevamente al final, en los tres últimos versos, la forma subjetiva. Nótese la abundancia de conjunciones y la sólida construcción de este discurso, en que las oraciones se suceden unas a otras fuertemente enlazadas entre sí.

La tendencia a la generalización y a la abstracción se refleja en el uso frecuente del pronombre "on" para designar la acción verbal:

DORANTE Ne t'effarouche point : je ne cherche, à vrai dire,
 Que quelque connoissance où l'on se plaise à rire,
 Qu'on puisse visiter par divertissement,
 Où l'on puisse en douceur couler quelque moment.
 vv. 33-36

On ne s'éblouit point de ces fausses clartés;
 Et tant d'honnêtes gens, que l'on y voit ensemble,
 Font qu'on est mal reçu, si l'on ne leur ressemble.
 vv. 68-70

El uso de "on" es frecuentísimo, no sólo para designar la acción verbal en forma generalizadora, sino aún en casos

en que el sujeto lógico está claramente sobreentendido:

"Après ce passe-temps on dansa jusqu'au jour", dice Dorante (v. 291), aunque de su relato se desprende que él es el protagonista de la acción.

No siempre tiene esta partícula pronominal un tono de generalización y abstracción, sino muy a menudo da al discurso un aire de sutileza o, como en las siguientes palabras de Sabine, de pícaro reticencia:

Qu'il ne se hâte point, on l'aime assurément.
v. 1327

La criada dice "on", pero se está refiriendo, sin lugar a dudas, a Lucrecia. Cliton, a quien van dirigidas estas palabras, contesta irónicamente, remedando el tono impersonal de Sabine:

Mais on le lui témoigne un peu bien rudement;
v. 1328

Con el uso de "on", Cliton, a la vez que recoge el tono pícaro de su interlocutora, objetiva la acción.

El autor se vale también de otros pronombres para llevar el discurso a un plano general, o abstracto, o ambas cosas a la vez:

CLARICE Qui nous donne fait plus que qui nous récompense;
v. 122

CLITON A qui vous veut ouïr, vous en faites bien croire;
Mais celle-ci bientôt peut savoir votre histoire.
vv. 345-346

DORANTE Celle que cette nuit sur l'eau j'ai regalée
N'a pu vous donner lieu de devenir jaloux;
Car elle est mariée; et ne peut être à vous.
Depuis peu pour affaire elle est ici venue,
Et je ne pense pas qu'elle vous soit connue.
vv. 762-766

Si celle-ci venoit qui m'a rendu sa lettre,
v. 1109

GÉRONTE J'ajoute à ce discours que je brûle de voir
Celle qui de mes ans devient l'unique espoir;
 vv. 1219-20

SABINE Et je remets, Madame, au jugement de tous
 Si qui donne à vos gens est sans amour pour vous,
 vv. 1367-68

CLARICE De le croire à l'aimer la distance est petite :
Qui fait croire ses feux fait croire son mérite;
 Ces deux points en amour se suivent de si près,
 Que qui se croit aimée aime bientôt après.
 vv. 1405-08

GÉRONTE Dis vrai : je la connois, et ceux qui l'ont fait
 (naître;
 v. 1562

El uso del artículo indefinido "un-une", muy frecuente en Corneille, tiene a veces un tono sentencioso y abstracto:

CLARICE Un cœur qui veut aimer, et qui sait comme on aime,
 N'en demande jamais licence qu'à soi-même.¹⁵
 vv. 193-194

pero en algunos casos da un carácter enfático al sustantivo que acompaña:

GÉRONTE Je jure les rayons du jour qui nous éclaire
 Que tu ne mourras point que de la main d'un père,
 vv. 1597-98

d) Tendencia a la construcción antitética, para hacer contrastar ideas opuestas. Unas veces sirve para dar energía a la expresión, otras tiene fines irónicos, y hasta paradójicos:

DORANTE J'en trouve l'air bien doux, et cette loi bien rude
 Qui m'en avoit banni sous prétexte d'étude.
 vv. 17-18

CLITON Et de qui la vertu, quand on leur fait service,
 N'est pas incompatible avec un peu de vice.
 vv. 49-50

Que quand il tâche à plaire, il offense en effet.
 v. 96

CLARICE Et son honneur se perd à le trop conserver.
v. 440

En el capítulo I, subtítulo ii, he citado casos de antítesis perfectas en la lengua de Géronte, que ya no repetiré aquí. El extenso discurso de Clarice citado en el presente subtítulo bajo "c" ("Mais pour le voir ainsi qu'en pourrai-je juger?/...") demuestra el gusto de Corneille por estas contraposiciones antitéticas, y es un claro ejemplo del grado de razonamiento y abstracción a que puede llegar la lengua de los personajes en Le Menteur.

En resumen, del análisis de la lengua en Le Menteur se desprende una tendencia a la construcción progresiva y lógica, en que las palabras tienden a guardar su orden propio en la oración. Sobre esta armazón estructural, sin embargo, el arte creador del poeta se desenvuelve fácilmente y el pensamiento no queda encasillado y seco en esa estructura llena de conjunciones y partículas pronominales. La sintaxis se hace flexible en los momentos ligeros o afectivos y, cuando esto no es así, el mayor contrapeso a la tendencia racional en la construcción lo constituyen los recursos del léxico familiar, por una parte, que dan a la lengua rasgos de corporeidad y colorido, y el uso del lenguaje figurado, por la otra, que en los momentos serios da una fuerza vigorosa a la expresión.

Juzgar la obra de Corneille como resultado exclusivo de corrientes culturales de su época sería muy cómodo, pero no del todo exacto. El poeta gusta de lo elevado, de lo no-común, y su pensamiento no puede detenerse, aún en la comedia, en los linderos de lo cotidiano y lo vulgar, y una y otra vez trasciende los límites de lo común para ascender al plano superior de lo ejemplar. Por ello la tendencia de sus personajes a la generalización y a la abstracción. Esta es la razón de que se pase tan fácilmente de la actitud peculiar a la situación general; de lo subjetivo a lo imperso-

nal; de lo afectivo a lo intelectual; por ello el yo se des-
vanece momentáneamente para ceder el paso al on, al qui, al
un.



NOTAS

1. Véase la bibliografía.
2. Se refiere el autor a CH. BALLY, Traité de stylistique française.
3. Cfr. Le menteur:
 DORANTE Penses-tu qu'il t'en dise?
 CLITON Assez pour en mourir :
 Puisque c'est un cocher, il aime à discourir.
 vv. 103-104
 En la respuesta de Cliton hay también elipsis, pero no laconismo.
4. "FEO, del lat. FOEDUS, -A, -UM, 'vergonzoso', 'repugnante', 'feo'... En la Edad Media predomina la ac. moral 'torpe, vergonzoso'...pero también se halla ya algunas veces como concepto estético, opuesto al de hermosura corporal..." (COROMINAS, II, 510a). En el Siglo de Oro el concepto estético es ya corriente: ".../mira tú, ¿cómo podrán/dar esperanza al deseo/de un hombre tan pobre y feo/y de mal talle, Beltrán?" (ALARCÓN, Las paredes oyen, vv. 9-12).
5. Sobre el verbo SACAR (probablemente del gótico SAKAN 'pleitear'), Corominas indica que en la época primitiva este vocablo aparece sobre todo en los textos legales, con el sentido de 'obtener judicialmente', y otras veces 'desposeer, eximir'; de las acepciones jurídicas se pasó a 'proporcionarse' y a 'extraer, quitar'. Textos literarios como el Cid muestran ya una extensión de significados comparable a la del sacar actual (ver COROMINAS, IV, 107b y 109a/b).
6. PENDDER, del latín PĒNDĒRE 'estar colgado'. Voz popular en castellano arcaico, se hace menos frecuente después de Berceo, y aunque este vocablo no es raro en ciertos autores del S. XV y en muchos clásicos, "tiene ya entonces fuerte resabio culto y es ciertamente un arcaísmo literario, conservado hasta hoy con este carácter." (COROMINAS, III, 730b).
7. Cf. LEO SPITZER, "Le prétendu réalisme de Rabelais", Modern Philology (Noviembre, 1939), pp. 139-150, en especial p. 149.

8. KARL VOSSLER, Cultura y lengua de Francia (trad. de Elsa Tabernig y Raimundo Lida, Buenos Aires, 1955), p. 279.

9. Ib., pp. 305-306.

10. Vossler señala lo inadecuado de la expresión "sujeto lógico" (a este sujeto se le llama también "espontáneo"), "porque muy a menudo, si no siempre, se llama sujeto lógico a aquél que en el espíritu del hablante aparece -en forma oscura, sólo por impresión y emoción- como soporte de las acciones o situaciones mencionadas; un sujeto vagamente sentido o supuesto, que, por eso mismo, no se destaca de manera expresa. Vale decir, un sujeto que de ningún modo es lógico, sino sólo lírico e intuído... Si en el siglo XVI se decía: "nul prince catholique se doyvent recepvoir", ese plural doyvent permite adivinar que en el alma del hablante, cargada de afecto y fantasía, flotaba como sujeto espontáneo cierta caótica multiplicidad de príncipes católicos..."

11. Le Cid fué representada originalmente en 1636, impresa en 1637.

12. Ver notas de Paul Desjardins, loc. cit., p. 28.

13. Ib., p. 42.

14. La idea original, que Corneille desarrolla en tan prolongada disertación, está contenida en estos tres versos de La verdad sospechosa:

JACINTA Veré sólo el rostro y talle;
 el alma, que importa más,
 quisiera ver con hablalle.

vv. 1008-10.

15. Cfr. la afectiva sencillez de Jacinta en La verdad sospechosa:

 Para querer,
 no pienso que ha menester
 licencia la voluntad.

vv. 542-544.

CAPITULO III

EL PENSAMIENTO POETICO EN LA VERDAD SOSPECHOSA

i. El habla poética en don García

En el capítulo anterior he presentado, en una forma general, la tendencia de los personajes de La verdad sospechosa al uso de la lengua familiar. El hecho en sí no tendría nada de notable, ya que ésta es una característica del teatro de la época, y en especial, del teatro de Lope de Vega, en quien los recursos del habla popular tienen su más amplia realización. Lo que sí es interesante es ver cómo el habla de don García no se desenvuelve de la misma manera que la de los otros personajes de la obra.

La lengua 'común' en La verdad sospechosa es de una sencillez familiar, clara y directa como una mansa corriente cristalina. No hay elevaciones abstractas ni retóricas, y el lenguaje figurado es de una tendencia popular. El habla de García es distinta; no tan esencialmente distinta que pueda romper la unidad lingüística de la totalidad, mas sí tiende a moverse en un plano lo suficientemente diferente para dar a entender, con claridad, que el concepto del mundo en este personaje no es igual al concepto del mundo de su 'comunidad'. El habla de García se manifiesta en un nivel más elevado que la de los demás. No queremos decir

que hay en él abstracciones complejas ni oscuro conceptismo. Nada de eso. Pero el joven mentiroso es, ante todo, un personaje apasionado. Casi desde un principio se ve arrastrado por un impulso cuyo sustrato es el amor. Al ver a Jacinta por vez primera, sus palabras son las siguientes:

D. GARCÍA (a Tristán)

Dexa lisonjas y mira
el marfil de aquella mano;
el divino resplandor
de aquellos ojos, que, juntas,
despiden entre las puntas
flechas de muerte y amor.

vv. 375-380

Tristán no ve las cosas de la misma manera, como resulta de su respuesta cuasi indiferente:

¿Dizes aquella señora
que va en coche?

vv. 381-382

García coloca a la mujer en un plano ideal y superior desde el primer instante. Por ello su preferencia por las imágenes cósmicas y supraterráneas. La llama "divina", y así, cuando pregunta a su criado si conoce a Jacinta, éste le responde:

No humanas
lo que por divino adoras;

vv. 405-406

Sus imágenes favoritas al hablar de la mujer serán "cielo" y "gloria":

Con mi propia mano así
el cielo; mas ¿qué importó,
si ha sido porque él cayó,
y no porque yo subí?

vv. 449-452

Quando del indiano suelo
por mi dicha llegué aquí,

la primer cosa que vi
fué la gloria de esse cielo.

vv. 489-492

Su exaltación al hablar de la mujer se manifiesta aún en los relatos imaginarios:

A ésta, pues, saliendo al río,
la vi una tarde en su coche,
que juzgara el de Factón
si fuese Eridano el Tormes.

vv. 1544-47

Este plano figurado en que se mueve el habla del joven es consistente hasta el final. Así, cuando se da cuenta que ha perdido a Jacinta, dice sencillamente: "Perdí mi gloria" (v. 3090).

Imágenes y metáforas usadas por García al hablar de la mujer:

mano-marfil	v. 376
mujer-cielo	vv. 440, 450, 781, 1528, 1628, 2475
mujer-gloria-cielo	vv. 492, 1148
mujer-estrella	vv. 561-564
mujer-luna	vv. 582, 2082
mujer-diosa	v. 1567
mujer-vida (de mis acciones)	v. 1631
mujer-joya	v. 1961
mujer-gloria	vv. 2024, 3090
dientes-perlas	v. 740
mejilla-sol	vv. 1529-30 ¹ , 1629

Las imágenes y metáforas empleadas por García no son, en sí mismas, originales. Algunas ("dientes-perlas", etc.) son usuales en todo el siglo XVII. Alarcón usa recursos del habla poética de su tiempo, como puede apreciarse fácilmente en los siguientes ejemplos, que he tomado aquí y allá de poetas coetáneos:

Tirso de Molina:

D. JUAN

Ya perdí todo el recelo,
que me pudiera anegar,

pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo.

(El burlador de Sevilla,
I, vv. 585-588)

AMINTA

mas si tus rayos me das,
por ti ser luna merezco;

(Ibid., II, vv. 657-658)

SERAFINA

¿De qué sirve este desdén,
mi gloria, mi luz, mi cielo,
mi regalo, mi consuelo,
mi paz, mi gloria, mi bien?

(El vergonzoso en palacio,
II, vv. 927-930)

ANTONIO

¿Que estoy suspenso, no veis,
contemplando glorias tantas?

(Ibid., III, vv. 1280-81).

Luis de Góngora:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado

(Sonetos - No. 238)

Lope de Vega:

NISE
LISEO

¡Ch gloria de mi esperanza!
¿Yo vuestra gloria, señora?

(La dama boba, II.xviii)

D.a MARÍA

mas ¿quién, cántaro, os dijera
que no os volviérades plata
en tal boca, en tales perlas?

(La moza de cántaro, II.xiii)

D. ARIAS

que en la esfera sevillana
es sol, si estrella es su hermana;

(La Estrella de Sevilla, I.ii)

REY

Mas no es creíble que en tan bello cielo,
que el alma hechiza y al amor provoca,

...

(Ibid., III.iii)

Pero no sólo al hablar de la mujer recurre García a fórmulas poéticas; también lo hace al dar rienda suelta a su imaginación, y aquí, quizá, con mayor razón de que así lo haga. El relato de la cena imaginada es una verdadera obra de arte, aunque no sea verdaderamente real. Ya Valbuena Prat llamó la atención sobre el hecho curioso de que, entre los elementos de la descripción, el número cuatro aparezca con sus divisores y múltiplos, dando a indicar lo meditado y cuidadoso de la composición². La abundancia del detalle, lo vivo del colorido, dan por resultado un cuadro casi plástico. El relato va mucho más allá de la vista: pone en juego todos los sentidos:

D. GARCÍA

Entre las opacas sombras
y opacidades espesas
que el soto formava de olmos
y la noche de tinieblas,
se ocultava una quadrada,
limpia y olorosa mesa,
a lo italiano curiosa,
a lo español opulenta.
En mil figuras prensados
manteles y servilletas,
sólo invidiaron las almas
a las aves y a las fieras.
Cuatro aparadores puestos
en quadra correspondencia,
la plata blanca y dorada,
vidrios y barros ostentan.
Quedó con ramas un olmo
en todo el Sotillo apenas,
que dellas se edificaron,
en varias partes, seys tiendas.
Cuatro coros diferentes
ocultan las quatro dellas;
otra, principios y postres,
y las viandas, la sesta.
Llegó en su coche mi dueño,
dando embidia a las estrellas;
a los ayres, suavidad,
y alegría a la ribera.
Apenas el pie que adoro
hizo esmeraldas la yerva,
hizo crystal la corriente,
las arenas hizo perlas,
quando, en copia disparados
cohetes, bombas y ruedas,

toda la región del fuego
baxó en un punto a la tierra.
Aun no las sulfúreas luzes
se acabaron, quando empieçan
las de veynte y quatro antorchas
a obscurecer las estrellas.
Empeçó primero el coro
de chirimías; tras ellas,
el de las vigüelas de arco
sonó en la segunda tienda.
Salieron con suavidad
las flautas de la tercera,
y, en la quarta, quatro voces,
con guitarras y arpas sueñan.
Entre tanto, se sirvieron
treyn ta y dos platos de cena,
sin los principios y postres,
que casi otros tantos eran.
Las frutas y las bebidas,
en fuentes y taças hechas
del cristal que da el invierno
y el artificio conserva,
de tanta nieve se cubren,
que Mançanares sospecha,
quando por el Soto passa,
que camina por la sierra.
El olfato no está ocioso
quando el gusto se recrea,
que de espíritus süaves,
de pomos y caçolejas
y distilados sudores
de aromas, flores y yervas,
en el Soto de Madrid
se vió la región sabea.
En un hombre de diamantes,
delicadas de oro flechas,
que mostrasen a mi dueño
su crueldad y mi firmeza,
al sauce, al junco y al mimbres
quitaron su preeminencia:
que han de ser oro las pajas
quando los dientes son perlas.
En esto, juntas en folla,
los quatro coros comiençan,
desde conformes distancias,
a suspender las esferas;
tanto que, invidioso Apolo,
apressuró su carrera,
porque el principio del día
pusiesse fin a la fiesta.

Lo primero que notamos es el colorido; desde un principio el color está presente de múltiples maneras: el fondo es la semioscuridad de la noche y de las sombras y espesura de los árboles; en esta semioscuridad se van perfilando todos los elementos del festín: la mesa, con sus manteles y servilletas "en mil figuras prensados", los aparadores, la plata "blanca y dorada", vidrios y barros; luego las tiendas, con todo lo que contienen. Hace su aparición la dama y, como sucede siempre que se refiere a la mujer, el habla de García se hace sumamente delicada y poética. Vista y tacto entran en juego: la dama da a los aires "suavidad", y su pie hace "esmeraldas la yerva", "crystal la corriente", y las arenas, "perlas". El color rojo del fuego se hace patente en los "cohetes, bombas y ruedas", y luego, la luz de las antorchas viene a "obscurecer las estrellas". Comienza entonces la música, con los coros de "chirimías", "vigüelas de arco", "flautas" y voces "con guitarras y arpas". Al sentido del oído sigue el del gusto, con los platos de la cena; hay "principios y postres", frutas y bebidas. Y, para completar, el olfato, que "no está ocioso/quando el gusto se recrea", con los "espíritus süaves,/de pomos y caçolejas/y distilados sudores/de aromas, flores y yervas". Es una verdadera fiesta para los sentidos, y la descripción es tan vigorosa, que don Juan, a quien va dirigida, no puede menos que manifestar su admiración:

¡Por Dios, que la avéys pintado
de colores tan perfetas,
que no trocara el oyrla
por averme hallado en ella.

vv. 749-752

¿De qué recursos se sirve Alarcón para hacer este relato lleno de vida y poesía?

Notamos inmediatamente una superabundancia de sustantivos (o elementos sustantivados) con artículo:

las...sombras	la...tienda
el soto (3 veces)	las flautas
la noche	la tercera
una...mesa	la cuarta
las almas	los principios
las aves	las frutas
las fieras	las bebidas
la plata	(d)el cristal
un olmo	el invierno
el Sotillo	el artificio
las quatro	la sierra
las viandas	el olfato
la sesta	el gusto
las estrellas (2 veces)	la región (sabea)
los ayres	un hombre
la ribera	(a)l sauce
el pie	(a)l junco
la yerva	(a)l mimbre
la corriente	las pajas
las arenas	los dientes
la región del fuego	los...coros
la tierra	las esferas
las...luces	el principio del día
el coro	la fiesta

El artículo da al sustantivo un carácter de cosa conocida. García está hablando de un lugar aparentemente conocido (el soto). El artículo, y en especial el artículo definido, da un aire de verosimilitud, de 'realidad' a su relato. Esto se ve reforzado por el uso frecuente de adjetivos numerales, los cuales ponen una nota de 'exactitud' en la narración:

mil figuras
 quatro aparadores
 seys tiendas
 quatro coros
 veynte y quatro antorchas
 quatro voces
 treynta y dos platos

En esta detallada descripción, la nota subjetiva la dan los posesivos:

su coche
 mi dueño
 su crueldad
 mi firmeza

Como puede observarse, el pasaje está lleno de objetos 'reales' y 'concretos'. No los vamos a citar aquí todos, y basten, como ejemplos, los que ya hemos enumerado, para dar una idea de su frecuencia.

Vemos luego que, en la construcción, la anteposición del adjetivo al sustantivo es muy frecuente:

opacas sombras
 una quadrada, /limpia y olorosa mesa
 quadra correspondencia
 sulfúreas luces
 destilados sudores
 delicadas de oro flechas
 invidioso Apolo

Nota característica de la construcción es también la anteposición del adverbio al verbo y la alteración del orden entre sujeto, verbo y complemento:

en mil figuras prensados /manteles y servilletas
 sólo invidiaron las almas /a las aves y a las fieras
 vidrios y barros ostentan
 quedó con ramas un olmo
 quatro coros diferentes /ocultan las quatro dellas
 llegó en su coche mi dueño
 las arenas hizo perlas
 en copia disparados
 quando empiegan /las de veynte y quatro antorchas
 empezó primero el coro /de chirimías
 salieron con suavidad /las flautas
 que casi otros tantos eran
 de tanta nieve se cubren
 quando por el Soto passa
 al sauce, al junco y al mimbres /quitaron su preeminencia
 que han de ser oro las pajas

Hay, pues, un trastrueque constante de las partes de la oración. Pero esta alteración sintáctica no es de tipo familiar, sino que tiene un fin estético diferente. Junto a la serie de elementos 'reales' y 'concretos' hay otros, muy numerosos, que responden a una zona culta, por un lado, y a una zona poética, por el otro:

Términos cultos o semicultos:

opacas	aromas
opacidades	delicadas
opulenta	preeminencia
quadra (adjetivo)	conformes
ostentan	suspender
ocultan	

Algunas de estas palabras son verdaderos cultismos, de reciente aparición en el habla literaria: opaco, opulento, ostentar, aroma, surgen en la literatura del siglo XVII; otros, como delicado, preeminencia, conforme, datan del siglo XV; suspender, cultismo derivado de 'pender', aparece en la segunda mitad del siglo XVI³.

Términos del habla poética:

las almas	región del fuego
dueño (2 veces)	sulfúreas luzes
estrellas (2 veces)	crueldad
los ayres	firmeza
el pie (que adoro)	región sabea
esmeraldas	esferas
crystal	invidioso Apolo
perlas (2 veces)	

El hipérbaton, los términos cultos y poéticos y el lenguaje figurado dan un tono elevado al relato y prenden la llama poética que ilumina todo el pasaje.

Aquí hay un juego realidad-ficción (= idealidad posible); no una realidad extrapoética (sabemos de antemano que el joven está mintiendo, pero este dato no nos interesa, ya que es un elemento extraño a la manifestación expresiva del pasaje mismo): es una realidad forjada en el mundo de la imaginación de don García; de allí que, junto a un pasado verbal, aparezca inmediatamente un presente, habilidad artística que muestra claramente que el hablante está viviendo el relato en el momento de su creación:

Las frutas y las bebidas,
en fuentes y taças hechas

del cristal que da el invierno
 y el artificio conserva,
 de tanta nieve se cubren,
 que Mançanares sospecha,
 quando por el Soto passa,
 que camina por la sierra.

El joven se ve arrastrado por su propia fantasía: está viendo pasar, ante los ojos de su imaginación creante, toda esa serie de objetos 'reales', y su espíritu los conforma y los plasma en poesía. Don García es, ante todo, un soñador.

No vamos a analizar aquí el otro relato fantástico del protagonista de La verdad sospechosa, el de su falso casamiento, ya que es demasiado extenso. Sólo diremos que, aunque no tiene la elevación poética del de la cena en el río, responde, lingüísticamente, a todas las características mencionadas: lenguaje elevado, alteración sintáctica de índole retórica, imágenes poéticas. La descripción es menos pintoresca, pero más movida, dado el carácter del relato, en donde las situaciones se suceden unas a otras; de allí la abundancia de formas verbales (que, como en el pasaje analizado, se manifiestan, ora en pasado, ora en presente). Aquí, como en la narración de la cena, sitúa en primer término el lugar en que se desarrolla la acción:

En Salamanca, señor,
 ay un cavallero noble,
 de quien es la alcuña Errera
 y don Pedro el propio nombre.

vv. 1524-27

Es concreto en los detalles: da nombres de lugares, de personas, etc., con lo que adquiere el relato un aire de verosimilitud, de cuasi-realidad. Y, junto a estos elementos 'reales', surgen otros de índole exclusivamente poética:

No sé quién los atributos
 del fuego en Cupido pone,
 que yo, de un súbito yelo,
 me sentí ocupar entonces.

¿Qué tienen que ver del fuego
 las inquietudes y ardores
 con quedar absorta un alma,
 con quedar un cuerpo inmóvil?

vv. 1548-55

Es el mismo juego realidad-ficción (=idealidad posi-
 ble), forjada y vivida en el espíritu del joven, en quien
 la ficción, una vez comenzada, cobra fuerza vital. Ese co-
 menzar (que siempre lo vemos surgir de la nada, o de una
cuasi-nada⁴) se va escalonando, como si los elementos que
 lo constituyen (que siempre -como hijos de la fantasía- son
 verbales) se apoyasen el uno en el anterior. En el relato
 de la cena casi nos da el procedimiento:

Entre las opacas sombras
 y opacidades espesas

...

Un término arrastra consigo al otro. De allí también que
 la palabra "quadrada" traiga consigo el número "quatro", con
 los divisores y múltiplos de que habla Valbuena Prat.

ii. La cautela como actitud inherente al pensamiento 'co-
 mún':

JACINTA

Encarecer lo que gano
 en la mano que me days,
 si es notorio, es vano intento,
 que estimo de tal manera
 las prendas vuestras, que diera
 luego mi consentimiento,
 a no aver de parecer
 -por mucho que en ello gano-
 arrojamiento liviano
 en una honrada mujer.

Que el breve determinarse
 en cosas de tanto peso,⁵
 o es tener muy poco seso
 o gran gana de casarse.

Y en quanto a que yo lo vea
 me parece, si os agrada,
 que, para no arriesgar nada,
 passando la calle sea.

Que si, como puede ser
 y sucede a cada passo,
 después de tratarlo, acaso
 se viniese a deshazer,
 ¿de qué me huvieran servido,
 o que opinión me darán
 las visitas de un galán
 con licencias de marido?

vv. 911-936

Estas son las palabras con que Jacinta responde a don Beltrán, cuando éste le propone casamiento con don García.

Si nos detenemos a examinar este pasaje, notamos inmediatamente que está lleno de expresiones denotadoras de un pensamiento que incluye sumo cuidado y extrema cautela.

"Encarecer lo que gano/en la mano que me days,/si es notorio, es vano intento": Hay aquí, frente a la realidad objetiva (patente en los verbos en indicativo), una actitud negativa, denunciada por la palabra "vano". Es como si dijera: 'es notorio encarecer lo que gano, pero es intento vacío'.

"que estimo de tal manera/las prendas vuestras": hay una actitud positiva (expresada por el verbo en indicativo: "estimo"), pero sólo momentánea: inmediatamente viene un verbo en subjuntivo, que deja vislumbrando una condición: "que diera/luego mi consentimiento", y, después, la condición misma: "a no aver de parecer". En otras palabras: 'yo estimo de tal manera...que diera..., si no fuera porque...'

"por mucho que en ello gano": nuevamente la realidad, sofrenada por las palabras "por mucho".

"Que el breve determinarse/...": tenemos aquí una generalización. La actitud negativa se manifiesta por las palabras: "es tener muy poco seso". Todo ello tiene un sentido de universalidad, con base en la experiencia: el alma del refrán está dentro.

"Y en cuanto a que yo lo vea/me parece, si os agrada,/ que, para no arriesgar nada,/...": La actitud aquí es abiertamente de cautela y temor: 'a fin de no arriesgar nada'.

"Que si, como puede ser/y sucede a cada passo,/...: otra vez la condición y, ante una posibilidad y una inminente realidad (expresadas por los verbos "puede ser" y "sucede"), el temor de lo que podrá suceder, manifestado por el verbo en futuro: "¿qué opinión me darán...?" Es decir, lo ve, in mente et in situ, como ya sucedido o sido.

El pensamiento de Jacinta acusa, entonces, una actitud de sofreno, manifestada, ya en forma negativa, ya subjetiva o condicional, y que refleja una gran cautela y un temor evidente. Es importante lo que pueda parecer ("a no aver de parecer") y no puede haber una breve determinación en "cosas de tanto peso"; es también importante no arriesgar nada, porque está en juego la "opinión".

Si hacemos un recorrido por las expresiones lingüísticas que circulan por toda la obra, veremos que esta actitud de cuidado no es exclusiva de la joven; también está patente, en una u otra forma, en el pensamiento 'común'.

Tomemos, por ejemplo, a Lucrecia, la otra dama de la obra. Don García, por un error de nombres, le ha dado a entender que es a ella a quien él quiere. Frente a tal situación, la joven toma una actitud en que, ni admite abiertamente las pretensiones del galán, ni las desecha totalmente. Quiere, ante todo, estar segura:

¡Pluguiera a Dios fuera cierto
su amor! Que, a dezir verdad,
no tarde en mi voluntad
hallaran sus ansias puerto.
Que sus encarecimientos,
aunque no los he creydo,
por lo menos han podido
despertar mis pensamientos.

Que, dado que es necesidad
dar crédito al mentiroso,
como el mentir no es forçoso
y puede dezir verdad,

oblígame la esperança
y el proprio amor a creer
que conmigo puede hazer
en sus costumbres mudança.

Y assí -por guardar mi honor,
si me engaña lisonjero,
y, si es su amor verdadero,

porque es digno de mi amor-,
quiero andar tan advertida
a los bienes y a los daños,
que ni admita sus engaños
ni sus verdades despida.

vv. 2188-2211

Cautelosa es también la actitud de don Beltrán cuando
habla a su hijo de la manera siguiente:

No apruevo que os arrojéys,
siendo venido de ayer,
a daros a conocer
a mil que no conocéys;

si no es que dos condiciones
guardéys con mucho cuydado,
y son: que juguéys contado
y habléys contadas razones.

vv. 1201-08

y el mismo Tristán no es menos cuidadoso cuando aconseja a
García:

Dissimula y ten paciencia,
que el mostrarse muy amante,⁶
antes daña que aprovecha,

vv. 784-786

Hasta que sepas
extensamente su estado,
no te entregues tan de veras;
que suele dar, quien se arroja
creyendo las apariencias,
en un pantano cubierto
de verde, engañosa yerva.

vv. 798-804

o bien cuando se trata de su propia persona:

TRISTÁN (a don Beltrán)

A tu prudencia, señor,
advertir será escusado
el riesgo que correr puedo
si esto sabe don García,
mi señor.

D. BELTRÁN

De mí confía;
pierde, Tristán, todo el miedo.

vv. 1259-64

Jacinta advierte a Lucrecia:

Pero ve con prevención,
que no te queda disculpa
si te arrojas en amar
y al fin quedas engañada
de quien estás ya avisada
que sólo sabe engañar.

vv. 2378-83

No se trata, pues, de una actitud particular e individual.

iii. La 'ley moral'

Si tomamos como punto de partida el temor que domina el pensamiento de los personajes, veremos cómo ese mismo temor (determinante en la actitud cautelosa de los mismos) es también el fundamento de la acción individual; y esto nos lleva al tema de la 'ley moral': el concepto de moral que obra en cada uno de ellos.

Para don Beltrán, el vicio de mentir es un defecto que se refleja en el honor; un caballero, al mentir, deja de serlo; de este vicio sólo puede sacarse "infamia y menosprecio". Es, pues, una moral relativa: se estima su gravedad en cuanto al daño que puede ocasionar al honor. El temor para con este defecto mueve al padre a procurar el casamiento de García a la mayor brevedad, antes que su vicio pueda hacerse público en la Corte.

Tristán, hombre en quien no hacen fuero los temores de la nobleza (por no ser noble), pone el asunto de manera más categórica. En él obra el temor de las mentiras de su amo, no por ellas mismas, sino por sus consecuencias. La afrenta no está propiamente en la mentira, sino en ser cogidos en ella:

Y agora, antes que rebiente,
dime, por Dios: ¿qué fin llevas
en las ficciones que he oydo?
Siquiera para que pueda
ayudarte, que cogernos
en mentira será afrenta.

vv. 807-812

Como vimos en el capítulo I,v, al hablar de la mujer, el temor al tiempo que se va obliga a Jacinta a dar oído a otros pretendientes. Su amor por don Juan no le impide aceptar a García:

Al fin, como fuere, sea.
De sus partes me contento;
quiere el padre, él me dessea:
da por hecho el casamiento.

vv. 1380-83

La joven se confabula con su amiga en una serie de engaños, a fin de averiguar las verdaderas pretensiones de García. Así, habla a éste en la ventana, encubierta por un nombre fingido. Lucrecia, por otro lado, comparte estos engaños gustosamente, y cuando (por un error de identidades) los ojos del joven mentiroso se vuelven hacia ella, no vacila en usar de pequeños ardides femeninos para mantenerse en una posición cautelosa:

LUCRECIA (a Camino)

Pues dirásle que, cruel,
rompí, sin vello, el papel;
que esta respuesta le doy.
Y luego, tú, de tu aljava,
le di que no desespere,
y que, si verme quisiere,

vaya esta tarde a la otava
de la Madalena.

vv. 2213-20

Todas estas artimañas de la mujer en el juego del amor son cosa común en la comedia de enredos. Dorotea, en La niña de plata, de Lope, para no citar sino un ejemplo, habla a su galán en el balcón, fingiendo la voz y haciéndose pasar por Marcela (Acto II.xii). Tema literario de la época es también el cuidado de la mujer por la opinión ajena: es importante mantener la buena opinión, porque puede perderse fácilmente.

El punto característico, en La verdad sospechosa, consiste en que todos estos elementos se presentan en el 'pensamiento común', pero en vivo contraste con el pensamiento de don García, que es totalmente opuesto.

García no es un hombre cauteloso. Todo lo contrario, es un personaje impulsivo. Ya en el principio de la obra el Letrado nos da indicios de su carácter:

Es magnánimo y valiente,
es sagaz y es ingenioso,
es liberal y piadoso;
si repentino, impaciente.

vv. 141-144

Al ver a Jacinta en Las Platerías, el primer impulso del joven es servirla y amarla. Que en él no obra ninguna cautela lo dicen sus palabras terminantes:

Pues yo, al fin, quien fuere, sea,
la quiero y he de servilla.

vv. 409-410

Tristán intenta refrenar los arrebatos de su amo con sus continuas advertencias, pero éste no atiende a consejos. Así, cuando García invita a Jacinta para que tome las joyas que desee de la tienda, el criado le dice: "Mucho te

arrojas, señor" (v. 527), a lo que aquél, exaltado, responde: "¡Estoy perdido, Tristán!" (v. 528).

La confusión de identidades en cuanto a las damas, origen de todo el enredo, se debe, principalmente, a la manera precipitada del joven en tomar una determinación: cuando se entera que el cochero ha dicho que la más bella se llama Lucrecia, asume inmediatamente que es ésta quien lo ha impresionado:

Si es Lucrecia la más bella,
no ay más que saber, pues ella
es la que habló, y la que quiero;
vv. 558-560

El héroe de La verdad sospechosa obra por impulsos momentáneos; no se detiene a meditar las consecuencias de sus actos y espera que llegue el futuro para enfrentarlas:

TRISTÁN Esse fin está entendido;
mas pienso que el medio yerras,
pues han de saber al fin
quién eres.

D. GARCÍA Quando lo sepan,
avré ganado en su casa
o en su pecho ya las puertas
con esse medio, y después,
yo me entenderé con ellas.

vv. 819-826

Y así, mientras los demás personajes preparan y miden detenidamente sus acciones para prevenir el futuro, don García deja que éste se encargue de sí mismo:

TRISTÁN Estraña
fué esta vez tu confusión.
D. GARCÍA ¿Has entendido la historia?
TRISTÁN Y hubo bien en qué entender.
El que miente ha menester
gran ingenio y gran memoria.

D. GARCÍA Perdido me vi.
TRISTÁN Y en esso

D. GARCÍA pararás al fin, señor.
Entre tanto, de mi amor,
veré el bueno o mal successo.

vv. 2274-83

¿Cuál es la 'ley moral' en don García?

Un espectador o lector superficial podría hasta llegar a afirmar que el joven mentiroso es un personaje inmoral, porque su engañosa palabrería no se detiene ante nada ni ante nadie, incluyendo a su padre. Pero la mentira en don García está encaminada únicamente a dar una falsa impresión sobre su propia persona, nunca sobre los demás; no descien- de, ni mucho menos, a la calumnia. El joven miente para im- presionar, por bravata, para evitar un casamiento desagrada- ble a sus ojos; y lo hace con una seriedad tan profunda, que puede decirse que casi carece de malicia. Por ejemplo, cuan- do miente a don Juan sobre la cena en el río, no pasa, ni por un momento, ante su imaginación el hecho de que su ami- go pueda sospechar que la festejada sea la propia dama de éste. Por eso, cuando don Juan le desafía, su perplejidad es notoria y verdadera, ya que no tiene la menor idea de cuál pueda ser la causa del desafío. Su mente no puede ha- cer el engarce entre el falso relato y el enojo de su amigo:

¡Válgame Dios! Desafío.
¿Qué causa puede tener
don Juan, si yo vine ayer
y él es tan amigo mío?-

vv. 1181-84

Que el relato imaginario que ha hecho a don Juan está muy lejos de su pensamiento en estos precisos instantes, lo de- muestra la circunstancia de que sólo recuerda que "vino a- yer", y no tiene presente que él mismo ha dicho a su amigo que hace un mes está en la ciudad. No sale de su asombro y, después de un momento, vuelve a preguntarse: "¿qué causa le he dado yo?" (v. 1192).

El joven llega, en tal punto, a identificarse con sus relaciones imaginarias, que no tiene empacho en ponerse a sí mismo por testigo, aún en la más descabellada de todas sus mentiras, aquélla en que cuenta a su criado que sabe de

un ensalmo que pega brazos cortados a cercen:

TRISTÁN ¡Ya escampa!
D. GARCÍA Esto no me lo contaron;
 yo lo vi mismo.

vv. 2797-99

Las mentiras amorosas no son más que pretenciosos alardes, y no llevan un fin inmoral ulterior. Los mismos personajes de la obra parecen considerar las mentiras por amor como faltas no muy graves:

ISABEL Y quando no, ¿qué te admira
 que, quien a obligar aspira
 prendas de tanto valor,
 para acreditar su amor,
 se valga de una mentira?

vv. 1354-58

Jacinta llega hasta excusar la mentira, cuando ésta "no daña":

 Passar por donaire puede,
 cuando no daña, el mentir;
 mas no se puede sufrir
 quando esse límite excede.

vv. 2546-49

La falta más grave de García es la mentira dicha a su padre. No le detiene ningún escrúpulo: ni el disgusto que pueda causarle, ni el pensar que don Beltrán ha de dolerse por el engaño. Tampoco se detiene a considerar el predicamento en que su mentira pone al viejo caballero. Don García obra, pues, de una manera egoísta. Sin embargo, si consideramos la línea de conducta de los demás personajes, tenemos que admitir que éstos tampoco están exentos de culpa. El padre obra según su propia conveniencia al tratar de casar a su hijo antes que su vicio sea conocido. Poniéndolo en un plano común, comete la misma falta que el sagaz comerciante que procura expender su mercadería, defectuosa, antes que el defecto se haga público y por esa razón ya no

pueda ser vendida. Claro está, don Beltrán tiene la esperanza de que, con el matrimonio, su hijo se enderece. Las damas de la obra no son menos egoístas en sus proceder, y Jacinta, en particular, si no miente a don Juan abiertamente con palabras, le engaña con los hechos, al tratar de retenerlo, mientras, por otro lado, sopesa otras posibilidades matrimoniales. Pero estas personas obran de acuerdo con reglas aceptadas; actúan con prudencia y recato; proceden, sobre todo, con disimulo.

Es interesante notar que, aún en el aspecto del engaño, el pensamiento de don García es opuesto al de los demás: él miente abierta, atrevida y descaradamente, mientras que los otros disimulan (disimular, en el sentido de 'ocultar las intenciones'). El mentiroso no encubre sus sentimientos. Es paradójico que en su vocabulario no aparezca ni una vez la palabra "disimular", y sí en el de las personas que le rodean:

TRISTÁN	Dissimula y ten paciencia,	v. 784
LUCRECIA	Dissimula y no me nombres.	v. 2472
D. BELTRÁN	Disimular me conviene.-	v. 2822

Es interesante, mas no extraño, si tomamos en cuenta lo dicho anteriormente sobre el pensamiento común, que está normado por la cautela y el sofreno, y el pensamiento del personaje central, que es impulsivo y atrevido.

Debemos, entonces, juzgar la 'ley moral' de don García en un plano inferior a la de los otros, pero sólo en cuanto a grado. La diferencia fundamental entre sus normas y las de los demás está en que el joven mentiroso no acata las reglas establecidas, y, por lo tanto, obra en él la sanción de 'su comunidad'.

El protagonista de La verdad sospechosa tiene, por otra parte, su moral; él también tiene su código de honor. Así, cuando don Juan le desafía, no basta que éste le dé, posteriormente, satisfacciones; su 'honor de caballero' tiene que quedar satisfecho:

D. JUAN Con esso se asseguró
la sospecha de mi pecho
y he quedado satisfecho.
D. GARCÍA Falta que lo quede yo,
 que averme desafiado
no se ha de quedar assí;
libre fué el sacarme aquí,
mas, aviéndome sacado,
 me obligastes, y es forçoso,
puesto que tengo de hazer
como quien soy, no bolver
sino muerto o vitorioso.

vv. 1804-15

Tiene, para la mujer que ama, el más alto concepto, y cuando Tristán le sugiere maliciosamente que la conquiste con dádivas, responde indignado:

Nunca te he visto grossero,
sino aquí, en tus pareceres.
¿Es ésta de las mugeres
que se rinden por dinero?

vv. 2312-15

Si, por fin, venimos a considerar la línea de conducta del joven desde el ángulo de la moral (no ya relativa, sino como apreciación pura de conciencia), podemos decir que éste es un personaje amoral. Su moral es producto de su propia fantasía, creada por él mismo cuando intenta excusar sus mentiras; y, aun cuando tiene un asomo de conciencia, esto no altera en nada su conducta:

D. GARCÍA Mi padre me dé perdón,
que forçado le engañé.
TRISTÁN ¡Ingeniosa escusa fué!
Pero, dime: ¿qué invención
 agora piensas hazer
con que no sepa que ha sido

D. GARCÍA

el casamiento fingido?
 Las cartas le he de coger
 que a Salamanca escriviere,
 y, las respuestas fingiendo
 yo mismo, yré entreteniendo
 la ficción quanto pudiere.

vv. 1920-31

iv. El motivo del 'desengaño'

En íntima conexión con los motivos de la cautela y el temor está, en la comedia de Alarcón, el del desengaño. Este se presenta con las más variadas formas. Aparece, por primera vez, en boca de don Beltrán, en quien se vislumbra, como una anticipación, al pedir al letrado le advierta de los vicios que García pueda tener:

quiero, señor Licenciado,
 que me diga claramente
sin lisonja, lo que siente
 (supuesto que le ha criado)
 de su modo y condición,
 de su trato y ejercicio,
 y a qué género de vicio
muestra más inclinación.

Si tiene alguna costumbre
que yo cuyde de enmendar,
no piense que me ha de dar
con decirlo pesadumbre:
que él tenga vicio es forzoso;
que me pese, claro está;
mas saberlo me será
útil, quando no gustoso.

Antes en nada, a fe mía,
hazermé puede mayor
plazer, o mostrar mejor
lo bien que quiere a García,
que en darme este desengaño,
quando provechoso es,
si he de saberlo después
que aya sucedido un daño.

vv. 97-120

La posición moral del padre es muy ilustrativa, porque nos muestra, desde las primeras escenas, que en el pen-

samiento de los personajes está siempre presente este motivo.

Don Beltrán sufre desengaños a través de toda la obra: primero, cuando le informa el letrado de la condición mentirosa de su hijo; quiere asegurarse, más tarde, de si existe esa condición, y hace confesar a Tristán lo que ya el letrado le había dejado entrever: éste es su segundo desengaño. La mayor tensión del desengaño se hace dolorosamente patente cuando se entera de que él mismo ha sido objeto de las mentiras de su hijo.

El desengaño se muestra, a veces, como elemento confirmador de una sospecha; así sucede en don Juan, cuando García le refiere el relato del agasajo en el río: "Ciertas son ya mis sospechas.-" (v. 776).

En Tristán, el motivo queda claramente expuesto en la descripción que hace de las mujeres; aquí aparece emparentado con otro motivo muy común en el pensamiento de los personajes: el de la desconfianza. Tristán no fía de las mujeres (v. 361). He aquí algunos de sus puntos de vista:

Pero que adviertas es bien,
si en estas estrellas tocas,
que son estables muy pocas,
por más que un Perú les den.

vv. 353-356

Las mugeres y los diablos
caminan por una senda,
que a las almas rematadas
ni las siguen ni las tientan;
que el tenellas ya seguras
les haze olvidarse dellas,
y sólo de las que pueden
escapárseles se acuerdan.

vv. 789-796

Las figuras femeninas no son de actitudes menos recelosas, no sólo para con don García (la postura de desconfianza resultaría aquí natural, dada la condición mentiro-

sa del joven), sino también entre sí (ver Acto III.vi).

El temor al desengaño es, pues, parte integrante del pensamiento 'común' en La verdad sospechosa y está fuertemente relacionado con los motivos de la sospecha y la desconfianza. No es simplemente una condición resultante de la actitud engañosa de García para con las personas que le rodean, sino que está allí antes y por encima de la misma: don Beltrán teme que su hijo tenga algún vicio antes de saberlo por cierto; don Juan sospecha de Jacinta antes de hablar con don García, etc.

Para dar una idea de la importancia que tienen en el pensamiento 'común' los diversos motivos apuntados en este capítulo, doy a continuación algunos de los vocablos más frecuentes en el habla de los personajes. Algunas de estas palabras, si no frecuentes en sí, cobran relieve si se relacionan con otras que comportan una idea semejante ("cordura"- "prudencia", "avisar"- "advertir", etc.). No apunto, a propósito, el vocablo "mentir", porque puede aducirse que éste es provocado directa o indirectamente por la acción del personaje central sobre los demás; sí anoto, empero, "engañar", porque éste no siempre está relacionado con la acción del mentiroso.

cuidar, cuidado: vv. 12, 106, 222, 953, 1206, 1285,
2091
discreto-a: vv. 32, 310, 893, 1002, 1131, 2093,
2982
desengaño, desengañarse: vv. 117, 236, 1088, 2471, 2530
provecho, provechoso, aprovechar: vv. 118, 786, 1342,
1447, 1451
daño, dañoso, dañar: vv. 120, 154, 786, 1085, 1280,
.1882, 2209, 2547, 3108
prevenir, prevención: vv. 121, 131, 853, 2378, 3027
convenir, inconveniente: vv. 139, 193, 219, 1018, 2680,
2822
cordura: vv. 164, 937

engaño, engañoso, engañar(se), engañado: vv. 191, 420,
 804, 1098, 1401, 1846, 1881, 1884,
 2162, 2205, 2210, 2257, 2350, 2353,
 2381, 2383, 2538, 2575, 2688, 2784,
 2841, 2909, 2949, 2963, 2967, 3064,
 3083
 advertir, advertida: vv. 353, 429, 1016, 1057, 1260,
 2208, 2409
 sospecha, sospechar, sospechoso: vv. 776, 1360, 1805,
 1916, 2385, 2629, 2970, 3112
 peligrosa: v. 854
 riesgo, arriesgar: vv. 927, 1261
 prudencia: vv. 941, 1259
 falsa, falsedad: vv. 1085, 1824, 2117, 2420
 miedo: v. 1264
 avisar, avisada: vv. 1955, 2382
 temor: v. 2687

Algunos de los términos anteriores no son exclusivos del habla 'común'; don García los emplea ocasionalmente, pero no constituyen un rasgo esencial en su expresión: en él cumplen, las más de las veces, un papel intencional. Así sucede, por ejemplo, cuando dice a su padre que no puede ir a traer a su presunta esposa,

Porque está preñada;
 y hasta que un dichoso nieto
 te dé, no es bien arriesgar
 su persona en el camino.

vv. 2238-41

o cuando relata sus experiencias imaginarias:

viendo a mi lado la hermosa
 de mis desdichas consorte,
 y que hurtava a sus mexillas
 el temor sus arreboles;

vv. 1676-79

v. El pensamiento poético de la obra

En las páginas anteriores hemos tratado de adentrarnos, un poco, en el pensamiento de los personajes de La verdad sospechosa, por el único medio posible para ello:

su lengua, y llegamos a la conclusión de que, vista en su intimidad, la obra es más profunda de lo que a primera vista pudiere parecer. El pensamiento dominante (como temple interno) es de preocupación, temor y cautela, desconfianza e incertidumbre. Es, por tanto, un pensamiento esencialmente barroco. En un vivo contraste, el pensamiento de don García es de una impetuosidad y un atrevimiento sorprendentes. El joven acoge el presente con una confianza absoluta y usa, para abrirse camino, de la mejor arma que posee: su fantasía, sin preocuparse por las consecuencias de sus palabras y dejando que el tiempo se encargue de lo por venir. Su fracaso final no representa 'el castigo moral de su culpa', sino el resultado irremediable de ese proceder tan inusitado y discordante dentro del marco de su comunidad. Su actitud no es ni más ni menos egoísta que la de los demás; pero mientras éstos obran de acuerdo con reglas aceptadas, García las sobrepasa, y tiene que chocar, al final, contra lo inevitable: el mundo que le rodea.

El pensamiento poético aquí es de contraste y de ironía. Alarcón nos da la impresión de que se está burlando de nosotros. Ve el mundo tal como aparece ante sus ojos: una época en que la serena armonía de tiempos recién pasados se ha trocado en incertidumbre y desencanto. Y por sobre ese mundo desconfiado y receloso se alza la figura de García, arrojada, imprudente y audaz. No es que Alarcón mire con complacencia el vicio de la mentira; pero ésta da rienda suelta a la imaginación, y la imaginación es el vehículo más apropiado para escapar del mundo y colocarse por encima de él. No mira con complacencia el vicio, pero sí la arrogancia de la figura creada por él, a quien da una personalidad que sobresale de las otras. Y debió sonreír, con placer, cuando encuentra para el joven las salidas más inesperadas para evitarle caer en sus propios enredos. Pero esta sonrisa es sólo momentánea. Alarcón, aunque se burle del orden establecido, lo acata finalmente. Su hé-

roe no sucumbe por falta de recursos, o por consideraciones éticas, ya que en el teatro de la época no era extraño que algún desvergonzado se saliera con la suya, sin que se adujeran razones de orden moral para reprobar su conducta. Si al final tiene que ser sacrificado a la ley inexorable de la comunidad, es porque Alarcón no gusta de los extremos y no puede exceder los límites que él mismo se ha trazado.

Estilísticamente, el contraste entre estas dos actitudes opuestas queda manifiesto en el habla elevada y poética de García y la familiar y práctica de los demás. Rasgos del lenguaje poético hay en otras dos personas: en don Juan, en momentos de exaltación amorosa, y en Tristán, por impregnación del habla de García; pero son manifestaciones momentáneas y no representan una constante en su expresión.

La obra es barroca por su contenido y forma, aunque su equilibrio estructural raya en lo clásico. Sería un error, sin embargo, decir que la obra es clásica simplemente por el cuidado y la limitación que hay en su estructura. Los rasgos barrocos son evidentes: la frase corta y cortante, los sintagmas bruscos e inauditos, el lenguaje popular, las antítesis, la sintaxis familiar y afectiva. Todo esto ha sido finamente urdido por el poeta.

Escrita para ser representada, la obra cumple su cometido como una deliciosa comedia de entretenimiento. Vista más íntimamente en su estructura, su valor en la literatura castellana es indiscutible, porque es un reflejo profundo del pensamiento barroco de la época y porque pensamiento y lenguaje, como hemos tratado de exponer en estos capítulos, se conjugan en auténtica armonía; la única armonía posible para el autor, frente al mundo que le rodea y que no la tiene: su obra.

NOTAS

1. La edición de Alfonso Reyes trae el pasaje donde aparecen estos versos de la manera siguiente:

A éste dió el Cielo otro cielo
por hija, pues, con dos soles,
sus dos purpúreas mejillas
haze(n) claros horizontes.

vv. 1528-31

Sin embargo, otras ediciones, entre ellas la de Millares Carlo, vienen así:

A éste dio el cielo otro cielo
por hija, pues con dos soles
-sus dos purpúreas mejillas-
hace claros horizontes.

vv. 1528-31

Esta última forma parece más acertada, ya que, unos cien versos más adelante, la imagen es reiterada:

Yo, viendo el cielo en el suelo
y eclipsados sus dos soles,

vv. 1628-29.

2. A. VALBUENA PRAT, Historia de la literatura española (Barcelona, MCML), Tomo II, pp. 464-465.

3. Consultar COROMINAS, s.v.

4. Ciertamente, los datos esenciales para hacer el relato de la cena los ha ido recogiendo García en el curso de la conversación con don Juan ("música", "cena", "río", "dama", etc.), pero el relato en sí, en cuanto a estructura, es un proceso exclusivo de la imaginación del mentiroso.

5. En este verso he preferido seguir la edición de Millares Carlo. La de Alfonso Reyes dice así:

es cosa de tanto peso,

lo cual deja gramaticalmente incompleta esta oración y da oscuridad al pensamiento. Siendo Alarcón un escritor tan pulcro, me inclino por creer que la primera palabra en este verso es en, y no es.

6. En este verso he seguido la edición de Millares Carlo, que dice: "mostrarse". La edición de Alfonso Reyes trae: "mostrarme", lo cual es evidentemente un contrasentido.

CAPITULO IV

EL PENSAMIENTO POETICO EN LE MENTEUR

i. La cautela, la desconfianza y el temor

No existe, en Le Menteur, la situación moral que se afronta en La verdad sospechosa, al enterarse el padre de García que su hijo tiene la costumbre de mentir. Géronte desconoce por completo el vicio de Dorante. La actitud de temor y de cautela se manifiesta, aquí, de una manera distinta:

Comme de mon hymen il n'est sorti que toi,
Et que je te vois prendre un périlleux emploi,
Où l'ardeur pour la gloire à tout oser convie,
Et force à tous moments de négliger la vie,
Avant qu'aucun malheur te puisse être avénu,
Pour te faire marcher un peu plus retenu,
Je te veux marier.

vv. 567-573

Dorante es hijo único ("Comme de mon hymen il n'est sorti que toi"); ha escogido una carrera peligrosa -la de las armas- ("Et que je te vois prendre un périlleux emploi"); el padre visualiza los peligros que esperan al joven ("je te vois") y quiere hacerlo "marcher un peu plus retenu"; confronta una inminente realidad ("Avant qu'aucun malheur te puisse être avénu"); su temor al futuro -vale decir, al

tiempo- se hace patente por el uso de "avant", vocablo que denuncia el firme propósito que tiene de casar a su hijo y evitar, con ese hecho, que acontezca lo que él teme. Nótese la serie de oraciones explicativas, sólidamente enlazadas entre sí, que anteceden a la oración principal; el padre prepara hábilmente el terreno antes de exponer su deseo: "Je te veux marier".

Avant qu'être au hasard qu'un autre bras t'immole,
Je veux dans ma maison avoir qui m'en console;
Je veux qu'un petit-fils puisse y tenir ton rang,
Soutenir ma vieillesse et réparer mon sang.
En un mot, je le veux.

vv. 585-589

Nuevamente el futuro, anunciado por el adverbio de tiempo "avant", e, inmediatamente, la determinación del padre, reiterada una y otra vez, de querer poner remedio a la situación: "Je veux.../Je veux.../En un mot, je le veux"¹. Géronte desea casar a su hijo porque teme que algo le suceda antes que pueda darle un heredero ("Je veux qu'un petit-fils puisse y tenir ton rang,/Soutenir ma vieillesse et réparer mon sang"). El viejo caballero, consciente de su linaje, desea un nieto que pueda perpetuar su sangre. Las palabras "rang" y "sang" (serán repetidas más tarde, en la escena de la reprimenda paternal) son ya aquí una anticipación al problema del 'honor del caballero' ("Et ne savez-vous point, avec toute la France,/D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance,/Et que la vertu seule a mis en ce haut rang/Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang?" -vv. 1505-08).

En Cliton, el motivo de la cautela se manifiesta cuando advierte a su amo de los riesgos a que está expuesto por decir mentiras:

...mais enfin ces pratiques
Vous peuvent engager en de fâcheux intrigues.
vv. 369-370

El vocablo "pratiques" da a la advertencia del criado un sentido de moral empírica.

El temor de Clarice -quedarse soltera- se hace patente de una manera directa y sin ambages, como ya lo hemos apuntado al hablar del personaje femenino (capítulo I, v). Cuando las atenciones de Dorante se vuelven hacia su amiga Lucrèce, Clarice (igual que Jacinta en la obra de Alarcón) le advierte cautelosamente:

Il peut te dire vrai, mais ce n'est pas son vice.
Comme tu le connois, ne précipite rien.

vv. 1670-71

Los motivos de la cautela y el temor a la opinión ajena se manifiestan en Clarice:

Je sais qu'il vaut beaucoup étant sorti de vous;
Mais, Monsieur, sans le voir accepter un époux,
Par quelque haut récit qu'on en soit conviée,
C'est grande avidité de se voir mariée.
D'ailleurs, en recevoir visite et compliment,
Et lui permettre accès en qualité d'amant,
A moins qu'à vos projets un plein effet réponde,
Ce seroit trop donner à discourir au monde.
Trouvez donc un moyen de me le faire voir,
Sans m'exposer au blâme et manquer au devoir.

vv. 375-384

La joven no usa muchos rodeos para exponer su situación, la cual ve claramente: "Je sais" es definitivo: ella sabe lo que la proposición de Géronte significa; pero a continuación está la actitud abiertamente cautelosa: "Mais, Monsieur, sans le voir accepter un époux". No puede recibir las visitas del galán, porque, a menos que haya un resultado positivo -es decir, a menos que el casamiento se lleve a cabo, en efecto- ("A moins qu'à vos projets un plein effet réponde"), corre el riesgo de dar de qué hablar a la gente ("Ce seroit trop donner à discourir au monde"). Quiere, entonces, encontrar una manera de ver al joven "Sans m'exposer au blâme et manquer au devoir". No desea, por una parte,

exponerse a la censura, y por la otra, faltar al deber. Nótese la manera en que se desarrolla el discurso (que ya hemos encontrado una y otra vez en Le menteur): la joven empieza por hablar en primera persona, para luego generalizar: objetiva la situación por el uso frecuente, en este caso particular, del infinitivo, y también por el empleo del pronombre "on", para volver, al final, a su situación personal. Su razonamiento es preciso y directo.

Lucrece, por su parte, mantiene una actitud cuidadosa ante los galanteos de Dorante:

Pour apaiser les maux que cause cette plainte,
Donne-lui de l'espoir avec beaucoup de crainte;
Et sache entre les deux toujours le modérer,
Sans m'engager à lui ni le désespérer.

vv. 1385-88

Mide su situación ("Sans m'engager à lui") y la del joven ("ni le désespérer"), manteniendo, de esta manera, un equilibrio nada comprometedor.

En fin, la misma actitud de desconfianza que existe entre las dos amigas en La verdad sospechosa se manifiesta en Lucrece y en Clarice, al creerse ambas -claro está que cada una por su parte- objeto de la atención del mentiroso (Acto IV.ix y Acto V.vi).

Todos los motivos que se agitan en el pensamiento de los personajes están claramente expresados por medio de las palabras de advertencia, de cuidado y de reserva que aparecen, con harta frecuencia, en el habla de cada uno de ellos. Mostraremos algunos de los términos que denotan estos motivos:

craindre, crainte	vv. 11, 832, 1269, 1344, 1386
ombrage	vv. 185, 758
avertir	vv. 259, 940, 1401
jalousie, jaloux	vv. 305, 424, 452, 831, 879, 920, 983, 1695

s'exposer	vv. 384, 839
sage	vv. 385, 577, 683, 1102, 1218
s'assurer, assurance	vv. 406, 1381, 1590
mettre au hasard	v. 412
prendre garde	vv. 419, 1402
(s)hasarder	vv. 450, 1592, 1614
infidèle	v. 501
périlleux	v. 568
défiance, être en défiance, se défier	vv. 770, 975, 1022, 1337, 1474, 1613
douter	vv. 1337, 1592, 1610, 1668, 1760, 1780
être au hasard	v. 585

Un ejemplo de la actitud de desconfianza es el discurso de Clarice que hemos citado en el capítulo II, c), el cual, como ya lo hicimos notar en el mismo capítulo, d), pone en evidencia el alto grado de razonamiento y abstracción a que puede llegar la lengua de los personajes en Le menteur.

Y es aquí donde encontramos una de las diferencias fundamentales entre la configuración del mentiroso en Corneille y la del protagonista en Alarcón.

Dorante es, indudablemente, un joven atrevido y audaz, pero hasta cierto límite. Su pensamiento, como veremos a continuación, no presenta un contraste tan fundamental, respecto de los otros, como sucede con el personaje base: don García.

Desde el principio de la comedia (Acto I.i), Dorante hace manifiesta su inquietud por su apariencia personal y sus modales en la Corte. Le pregunta a su criado si aun se nota, en él, al estudiante que había sido hasta entonces, y si lo encuentra ya hecho un caballero. El criado le asegura que no tiene nada qué temer. El joven, empero, no puede dejar de manifestar su aprehensión:

A ne rien déguiser, Cliton, je te confesse
 Qu'à Poitiers j'ai vécu comme vit la jeunesse;
 J'étois en ces lieux-là de beaucoup de métiers;
 Mais Paris, après tout, est bien loin de Poitiers.

Le climat différent veut une autre méthode;
 Ce qu'on admire ailleurs est ici hors de mode :
 La diverse façon de parler et d'agir
 Donne aux nouveaux venus souvent de quoi rougir.
 Chez les provinciaux on prend ce qu'on rencontre;
 Et là, faute de mieux, un sot passe à la montre.
 Mais il faut à Paris bien d'autres qualités :
 On ne s'éblouit point de ces fausses clartés;
 Et tant d'honnêtes gens, que l'on y voit ensemble,
 Font qu'on est mal reçu, si l'on ne leur ressemble.
 vv. 57-70

La diferencia entre París y Poitiers está indicada por una serie de juegos espaciales:

ces lieux-là (i.e. à Poitiers)
 Paris...est bien loin de Poitiers
ailleurs - ici
Chez les provinciaux... - Mais...à Paris

En París se requiere "une autre méthode" y "d'autres qualités"; no se refiere a 'cualidades morales', sino a otras muy específicas: "La diverse façon de parler et d'agir/ Donne aux nouveaux venus souvent de quoi rougir"; estas cualidades son muy importantes en el mundo de "les honnêtes gens". Corneille es aquí un poco irónico. No hay que olvidar que, si bien el público cultivado y pulido de los salones elegantes no es exclusivo de París, y hay también en las provincias un movimiento activo, social, intelectual y literario, se ve, por lo general, hacia París, como el centro de la elegancia y del bien decir². La respuesta que da Cliton a su amo está cargada de ironía (recordemos que Corneille no es de París):

Connoissez mieux Paris, puisque vous en parlez.
 Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés³;
 L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence :
 On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France
 Et parmi tant d'esprits plus polis et meilleurs,
 Il y croît des badauds autant et plus qu'ailleurs.
 Dans la confusion que ce grand monde apporte,
 Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte;
 Et dans toute la France il est fort peu d'endroits
 Dont il n'ait le rebut aussi bien que le choix.

Comme on s'y connoît mal, chacun s'y fait de mise⁴
 Et vaut communément autant comme il se prise :
 De bien pires que vous s'y font assez valoir.
 vv. 71-83

Mientras el discurso de Dorante marca, por oposición de adverbios temporales, etc., la distinción entre París y Poitiers, el de Cliton apunta a la similitud de circunstancias entre París y otras partes de Francia, por el uso del adverbio comparativo "autant que": "On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France", "Il y croît des badauds autant et plus qu'ailleurs". El criado nos muestra a París como punto de reunión de toda clase de personas y caracteres ("Il y vient de tous lieux de gens de toute sorte"). Aquí también hay oposición de conceptos:

esprits plus polis et meilleurs - badauds
 rebut - choix

pero la idea general no es de separación, sino de una mezcla confusa ("Dans la confusion que ce grand monde apporte"). Notamos un motivo: el de la falsa apariencia, el cual ya hemos visto en Clarice, sólo que, mientras que en ella se presenta como un temor manifiesto, unido al motivo de la desconfianza ("Mais pour le voir ainsi qu'en pourrai-je juger?/...", vv. 404 y sigs.), en Cliton se da simplemente como un hecho aceptado: "L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence :/ On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France". El discurso del criado cobra viveza por el uso de expresiones del habla popular, como ésta, que lleva impregnaciones de la lengua del comercio: "marchands mêlés".

Dorante es impaciente y, a veces, obra aturdidamente; mas carece de aquella confianza ilimitada en el futuro que existe en don García. Comparte y admite el temor de su criado (que el engaño sea descubierto), y ansía, por lo tanto, apresurar los acontecimientos:

CLITON Mais on éclaircira bientôt toute l'histoire.
Après ce mauvais pas où vous avez bronché,
Le reste encor longtemps ne peut être caché :
On le sait chez Lucrèce, et chez cette Clarice,
Qui d'un mépris si grand piquée avec justice,
Dans son ressentiment prendra l'occasion
De vous couvrir de honte et de confusion.

DORANTE Ta crainte est bien fondée, et puisque le temps presse,
Il faut tâcher en hâte à m'engager Lucrèce.
Voici tout à propos ce que j'ai souhaité.

vv. 1262-71

Cliton expone la situación por una serie de juegos verbales y temporales: el futuro se echa encima apresuradamente ("Mais on éclaircira bientôt toute l'histoire"); déspués del hecho ya consumado ("Après ce mauvais pas où vous avez bronché"), el presente no puede prolongarse por mucho tiempo ("Le reste encor longtemps ne peut être caché") y hay un peligro inminente ("Dans son ressentiment prendra l'occasion/ De vous couvrir de honte et de confusion"). Dorante, por su parte, ve el peligro inmediato ("Ta crainte est bien fondée") y, una vez admitida la causa ("et puisque le temps presse") busca prontamente el remedio ("Il faut tâcher en hâte à m'engager Lucrèce"); el joven objetiva, en la esfera del deber, la situación ("Il faut tâcher") y, por ello, es natural que aparezca a continuación la nota espacial "voici", acompañada de un perfecto de carácter ya cumplido; es como una revelación: la conclusión a que lo conduce el hecho de ver su situación objetiva y concretamente es, en efecto, el desenlace que él ha deseado: "Voici tout à propos ce que j'ai souhaité", y que no es otro que obtener la mano de Lucrèce (en realidad, Clarice).

Cuando ya sus deseos están por cumplirse y su padre ha consentido en pedir para él la mano de Lucrèce, subsiste en el joven la preocupación de que los resultados no sean satisfactorios. Hay en él la misma indecisión, motivada por una falta de seguridad, que caracteriza a otros personajes de la obra (Clarice y Lucrèce), y de allí su inclinación hacia am-

bas jóvenes:

Je l'aime, et sur ce point ta défiance est vaine;
 Mais je hasarde trop, et c'est ce qui me gêne.
 Si son père et le mien ne tombent point d'accord,
 Tout commerce est rompu, je fais naufrage au port.
 Et d'ailleurs, quand l'affaire entre eux seroit conclue,
 Suis-je sûr que la fille y soit bien résolue?
 J'ai tantôt vu passer cet objet si charmant :
 Sa compagne, ou je meure! a beaucoup d'agrément.
 Aujourd'hui que mes yeux l'ont mieux examinée,
 De mon premier amour j'ai l'âme un peu gênée :
 Mon cœur entre les deux est presque partagé,
 Et celle-ci l'auroit s'il n'étoit engagé.

vv. 1613-24

"Je l'aime, et sur ce point ta défiance est vaine" - No es impreciso: afirma categóricamente que ama a la joven (Lucrece, en realidad Clarice); retira las sospechas del criado (quien le ha dicho, hace un momento, que duda de su amor por Lucrece): "ta défiance est vaine".

"Mais je hasarde trop, et c'est ce qui me gêne" - Los términos "hasarde" y "gêne" son muy significativos. Hay que tomar en cuenta que los vocablos gêne y gêner conservan, hasta finales del siglo XVII, el sentido bastante fuerte de "tourment, tourmenter (physiquement et moralement)"⁵; esta palabra, que lleva de por sí una carga emotiva, nos da una idea del alto grado de preocupación del joven, pero por los riesgos a que está expuesto; no dice simplemente 'je hasarde', sino "je hasarde trop".

"Si son père et le mien ne tombent point d'accord, / Tout commerce est rompu, je fais naufrage au port" - El habla de Dorante es aquí familiar y empírica, por el empleo de "commerce"⁶ y de la expresión figurada "faire naufrage au port", expresión esta última que ilustra casi plásticamente el temor del joven: perderlo todo cuando ya está a punto de lograr lo que desea. Pero no es ésta su única preocupación:

"Et d'ailleurs, quand l'affaire entre eux seroit conclue, /Suis-je sûr que la fille y soit bien résolue?" - Una nueva incertidumbre ha surgido en su mente: "Suis-je sûr...?"

"J'ai tantôt vu passer cet objet si charmant :/Sa compagne, ou je meure! a beaucoup d'agrément" - Una idea está cobrando fuerza: va recreando ante sus ojos lo que realmente ha visto hace poco (J'ai tantôt vu passer") y, de pronto (la expresión "ou je meure!" da una nota de afectividad a la oración principal), aparece la figura de la amiga de su amada.

"Aujourd'hui que mes yeux l'ont mieux examinée" - La impresión visual de los versos anteriores se ve reforzada: "mex yeux".

"De mon premier amour j'ai l'âme un peu gênée" - Es decir, sus ojos han entrado primero en juego ("mex yeux l'ont mieux examinée") y, luego, su alma ("j'ai l'âme un peu gênée"); no dice simplemente "gênée", sino "un peu gênée".

"Mon cœur entre les deux est presque partagé, /Et celle-ci l'auroit s'il n'étoit engagé" - El corazón ha entrado, finalmente, en juego, pero no como actuante, sino como actuado: "est presque partagé". El verso final ("Et celle-ci l'auroit...") deja abierta una posibilidad, que hará más fácil la decisión final; así, al descubrir que Lucrece no es la joven que él cree, su corazón está ya preparado para aceptar a la otra:

Bonne mouche, j'en tiens, mais l'autre la vaut bien;
Et comme dès tantôt je la trouvois bien faite,
Mon cœur déjà penchoit où mon erreur le jette.
Ne me découvre point; et dans ce nouveau feu
Tu me vas voir, Cliton, jouer un nouveau jeu.
Sans changer de discours, changeons de batterie.
vv. 1724-29

Acaba de darse cuenta de su error, pero esto no le desani-

ma: "Tu me vas voir, Cliton, jouer un nouveau jeu". Anuncia a su criado lo que va a hacer; se pone delante de la vista de éste, para darle una nueva muestra de su ingenio; es el intelecto en acción, en este "nouveau jeu". Nótese las expresiones del habla familiar: "Bonne bouche", "changeons de batterie"; esta última tiene un aire casi festivo, y nos da una idea de que el joven, si bien anteriormente nos ha dado muestras de que comparte la actitud de cautela y de temor común a los otros personajes de la obra, no se desconcierta fácilmente ante lo inesperado. Hay en él la voluntad de salir adelante y, aunque no lo hace de una manera muy airosa (Acto V.vi), consigue burlarse de todos.

Muy distinta es la actuación de don García: no existe, en éste, la menor indecisión respecto de su amor por Jacinta (aunque la llame Lucrecia); este amor lo constituye todo para él; así lo da a entender al padre de la joven, cuando llega a pedir su mano:

El alma mía,
mi dicha, honor y vida está en su mano.
vv. 3042-43

Pero hay algo más importante: su amor es su verdad:

Agora de mis verdades
darán provança las obras.

vv. 3073-74

La palabra "verdades", en boca del mentiroso, es irónica, pero precisamente por la carga de seguridad que hay en ella. García está ansioso por probar sus verdades y, cuando finalmente se da cuenta de su error, no hace sino afirmar esta verdad, su única verdad:

Si el nombre
erré, no erré la persona.

vv. 3079-80

ii. El habla poética en Dorante

Cuando el joven mentiroso se dirige a la amada, su lengua se hace cuidadosa y poética, pero sus conversaciones con Clarice devienen, más que nada, un juego de galantería, a veces bastante complicado. Tomemos, por ejemplo, la escena del primer encuentro:

CLARICE, faisant un faux pas, et comme se laissant choir.

Ay!

DORANTE, lui donnant la main.

Ce malheur me rend un favorable office,
Puisqu'il me donne lieu de ce petit service;
Et c'est pour moi, Madame, un bonheur souverain
Que cette occasion de vous donner la main.

CLARICE L'occasion ici fort peu vous favorise,
Et ce foible bonheur ne vaut pas qu'on le prise.

DORANTE Il est vrai, je le dois tout entier au hasard :
Mes soins ni vos desirs n'y prennent point de part;
Et sa douceur mêlée avec cette amertume
Ne me rend pas le sort plus doux que de coutume,
Puisqu'enfin ce bonheur, que j'ai si fort prisé,
A mon peu de mérite eût été refusé.

CLARICE S'il a perdu sitôt ce qui pouvoit vous plaire,
Je veux être à mon tour d'un sentiment contraire,
Et crois qu'on doit trouver plus de félicité
A posséder un bien sans l'avoir mérité.
J'estime plus un don qu'une reconnoissance :
Qui nous donne fait plus que qui nous récompense;
Et le plus grand bonheur au mérite rendu
Ne fait que nous payer de ce qui nous est dû.
La faveur qu'on mérite est toujours achetée;
L'heur en croît d'autant plus, moins elle est méritée
Et le bien où sans peine elle fait parvenir
Par le mérite à peine auroit pu s'obtenir.

DORANTE Aussi ne croyez pas que jamais je prétende
Obtenir par mérite une faveur si grande.
J'en sais mieux le haut prix; et mon cœur amoureux,
Moins il s'en connoît digne, et plus s'en tient heureux.
On me l'a pu toujours dénier sans injure;
Et si la recevant ce cœur même en murmure,
Il se plaint du malheur de ses félicités,
Que le hasard lui donne, et non vos volontés.

Un amant a fort peu de quoi se satisfaire
 Des faveurs qu'on lui fait sans dessein de les faire :
 Comme l'intention seule en forme le prix,
 Assez souvent sans elle on les joint au mépris.
 Jugez par là quel bien peut recevoir ma flamme
 D'une main qu'on me donne en me refusant l'âme.
 Je la tiens, je la touche et je la touche en vain,
 Si je ne puis toucher le cœur avec la main.

CLARICE Cette flamme, Monsieur, est pour moi fort nouvelle,
 Puisque j'en viens de voir la première étincelle.
 Si votre cœur ainsi s'embrase en un moment,
 Le mien ne sut jamais brûler si promptement;
 Mais peut-être à présent que j'en suis avertie,
 Le temps donnera place à plus de sympathie.
 Confessez cependant qu'à tort vous murmurez
 Du mépris de vos feux, que j'avois ignorés.

Acte I.ii

He tomado la escena completa, para que pueda apreciarse mejor las ideas puestas en juego. P. Desjardins dice, en sus notas sobre Le menteur⁷: "Ce jeu de galanteries est imité de l'espagnol, mais devait plaire beaucoup au temps où écrivait Corneille". Ciertamente, el juego galante está en la obra de Alarcón, pero nótese la delicada naturalidad del diálogo en La verdad sospechosa:

(Salen JACINTA, LUCRECIA, ISABEL, con mantos; cae JACINTA, y llega DON GARCÍA y dale la mano.)

JACINTA ¡Válgame Dios!

D. GARCÍA Esta mano
 os servid de que os levante,
 si merezco ser Atlante
 de un cielo tan soberano.

JACINTA Atlante devéys de ser
 pues lo llegáys a tocar.

D. GARCÍA Una cosa es alcançar
 y otra cosa merecer.
 ¿Qué vitoria es la beldad
alcançar, por quien me abraso,
 si es favor que devo al caso,
 y no a vuestra voluntad?
 Con mi propia mano así
 el cielo; mas ¿qué importó,
 si ha sido porque él cayó,
 y no porque yo subí?

- JACINTA ¿Para qué fin se procura
merecer?
- D. GARCÍA Para alcançar.
- JACINTA Llegar al fin, sin passar
por los medios, ¿no es ventura?
- D. GARCÍA Sí.
- JACINTA Pues ¿cómo estáys quexoso
del bien que os ha sucedido,
si el no averlo merecido
os haze más venturoso?
- D. GARCÍA Porque, como las acciones
del agravio y el favor
reciben todo el valor
sólo de las intenciones,
por la mano que os toqué
no estoy yo favorecido,
si averlo vos consentido
con esa intención no fué.
Y, assí, sentir me dexad
que, quando tal dicha gano,
venga sin alma la mano
y el favor sin voluntad.
- JACINTA Si la vuestra no sabía,
de que agora me informáys,
injustamente culpáys
los defetos de la mía.

Acto I.iv

En ambos diálogos hay una cantidad de elementos poéticos, tomados de la lengua amorosa y galante de la época (Dorante: "bonheur", "douceur", "doux", "faveur", "cœur amoureux", "amant", "flamme", etc. - García: "cielo", "beldad", "abraso", "favor", "dicha", "alma", etc.); hay también, en ambos, un efecto por contraste (Dorante: "Et sa douceur mêlée avec cette amertume" - García: "si ha sido porque él cayó,/y no porque yo subí?"). Obsérvese, sin embargo, la forma progresivamente lógica en que se desenvuelven las ideas en Le menteur y compárese con la manera viva y cortada en que se mueve el discurso en La verdad sospechosa. En la primera las ideas están hábilmente hilvanadas entre sí; los vocablos que denotan esas ideas son recogidos por uno y otro hablante, o bien por un hablante mismo,

en una forma precisa; es un verdadero duelo del ingenio; he subrayado estos vocablos para hacer resaltar el sólido engranaje del pensamiento; las oraciones son largas, con tendencia a la reflexión generalizadora, a la amplificación y a un detallismo casi preciosista. En La verdad sospechosa hay también un hábil juego ingenioso, pero el diálogo tiene un aspecto muy distinto: aquí el autor emplea la forma interrogativa, sólo que, mientras que en García se trata de preguntas afectivas, que no necesitan respuesta, en Jacinta esta forma cumple otro fin: intervenir, con mínima participación (aparente), en los avances del joven y hacer que él mismo se dé las respuestas -sutil recurso de coquetería femenina, que desdice la afirmación que se ha hecho sobre las pinturas femeninas en Alarcón (véase capítulo I, v).

En resumen, el pasaje galante tiene, en Corneille, una fuerte inclinación hacia el desenvolvimiento lógico e intelectual, mientras que en Alarcón el diálogo se desarrolla dentro de un ambiente de ligera vivacidad.

No existe, en el mentiroso de Corneille, la fuerza apasionante que conforma el habla de García cuando se dirige a la amada, o, simplemente, cuando se refiere a ella. Así, por ejemplo, cuando Dorante ve a Clarice por vez primera, dice, sencillamente, a Cliton:

Laissons là ces lourdauds contre qui tu déclames,
Et me dis seulement si tu connois ces dames.
vv. 97-98

Ninguna imagen o alteración lingüística que exprese el arrebatado de la primera impresión. No así en García, que interrumpe a su criado de una manera muy distinta:

Dexa lisonjas y mira
el marfil de aquella mano;
el divino resplandor
de aquellos ojos, que, juntas,
despiden entre las puntas
flechas de muerte y amor.

vv. 375-380

Al hablar de la amada, Dorante se refiere a ella, algunas veces, como "objet", término usado en el siglo XVII, en la lengua poética, para designar a la persona amada, y, en todo caso, como "objet charmant". Estos términos son empleados, indistintamente, por los otros personajes masculinos de la obra al referirse a la mujer:

CLITON Cherchez un autre nom pour l'objet qui vous blesse;
v. 222

DORANTE Là je menai l'objet qui fait seul mon destin;
v. 276

J'avois été surpris; et l'objet de mes vœux

...

v. 299

...mais tous ces vains discours
M'empêchent de chercher l'objet de mes amours :
vv. 371-372

Et les soins obligeants de ma persévérance
Surent plaire de sorte à cet objet charmant,
vv. 610-611

ALCIPPE Cependant à l'objet qui me tient sous sa loi,
v. 747

Quel malheur est le mien! Ainsi donc sans sujet
J'ai fait ce grand vacarme à ce charmant objet?
vv. 799-800

GÉRONTE Vous connoissez le nom de cet objet charmant
v. 1455

DORANTE J'ai tantôt vu passer cet objet si charmant :
v. 1619

Puisque ce cher objet n'en sauroit plus douter :
v. 1668

Vous seule êtes l'objet dont mon cœur est charmé.
v. 1775

El joven mentiroso también se refiere a la mujer como "beauté", y como "belle", vocablo que emplea, asimismo, como adjetivo. Estas palabras, que, como "objet", pertenecen a la lengua galante de la época, son comunes a otros

personajes:

DORANTE De cinq autres beautés la sienne fut suivie,
v. 277

GÉRONTE Oui, vous avez raison, belle et sage Clarice :
v. 385

Je la connois assez : Clarice est belle et sage,
v. 577

Elle est belle, elle est sage, elle sort de bon lieu,⁸
v. 683

PHILISTE Que prenant ces beautés pour Lucrece et Clarice,
...
v. 789

GÉRONTE
L'a forcé sur-le-champ d'épouser cette belle.
...
v. 1465

DORANTE Épris d'une beauté qu'à peine j'ai pu voir
Qu'elle a pris sur mon âme un absolu pouvoir,
vv. 1559-60

Je vous conjurerois, par les nœuds les plus doux
Dont l'amour et le sang puissent m'unir à vous,
De seconder mes vœux auprès de cette belle :
vv. 1575-77

En de si belles mains as-tu su la remettre?
v. 1642

Beauté qui pouvez seule et mon mal et mon bien....
v. 1672

A veces el joven usa, para manifestar sus sentimientos, las expresiones "cœur amoureux" y "cœur généreux"; esta última forma también es empleada por Géronte:

DORANTE J'en sais mieux le haut prix; et mon cœur amoureux,
...
v. 131

Je leur livrai mon âme; et ce cœur généreux
...
v. 179

GÉRONTE Est-il affront plus grand pour un cœur généreux?
v. 1492

No es en sus relaciones amorosas en donde encontraremos el habla más altamente poética de Dorante, sino en el relato de la cena en el río:

Comme à mes chers amis je vous veux tout conter.
 J'avois pris cinq bateaux pour mieux tout ajuster,
 Les quatre contenoient quatre chœurs de musique,
 Capables de charmer le plus mélancolique.
 Au premier, violons; en l'autre, luths et voix;
 Des flûtes, au troisième; au dernier, des hautbois,
 Qui tour à tour dans l'air pousoient des harmonies
 Dont on pouvoit nommer les douceurs infinies.
 Le cinquième était grand, tapissé tout exprès
 De rameaux enlacés pour conserver le frais,
 Dont chaque extrémité portoit un doux mélange
 De bouquets de jasmin, de grenade, et d'orange.
 Je fis de ce bateau la salle du festin :
 Là je menai l'objet qui fait seul mon destin;
 De cinq autres beautés la sienne fut suivie,
 Et la collation fut aussitôt servie.
 Je ne vous dirai point les différents apprêts,
 Le nom de chaque plat, le rang de chaque mets :
 Vous saurez seulement qu'en ce lieu de délices
 On servit douze plats, et qu'on fit six services,
 Cependant que les eaux, les rochers et les airs
 Répondoient aux accents de nos quatre concerts.
 Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,
 S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,
 Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
 D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,
 Qu'on crut que, pour leur faire une plus rude guerre,
 Tout l'élément du feu tomboit du ciel en terre.
 Après ce passe-temps on dansa jusqu'au jour,
 Dont le soleil jaloux avança le retour :
 S'il eût pris notre avis, sa lumière importune
 N'eût pas troublé sitôt ma petite fortune;
 Mais n'étant pas d'humeur à suivre nos desirs,
 Il sépara la troupe et finit nos plaisirs.

vv. 263-296

Dorante es un hábil narrador. Usa palabras concretas para dar un aire de verosimilitud a su historia ("bateaux", "violons", "luths", "flûtes", "hautbois", "rameaux (enlacés)", "bouquets", etc.), pero tiene, a la vez, mucho cuidado en no dar demasiados detalles:

Je ne vous dirai point les différents apprêts,
 Le nom de chaque plat, le rang de chaque mets :

Junto al vocabulario puramente concreto, hay expresiones del habla poética:

douceurs infinies
doux mélange
lieu de délices
soleil jaloux
lumière importune

Hay también algunas imágenes y giros metafóricos que dan a la descripción un aire de elevación poética:

Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,
Qu'on crut que, pour leur faire une plus rude guerre,
Tout l'élément du feu tomboit du ciel en terre.

El joven, empero, no se detiene largamente en descripciones contemplativas, ni en reflexiones amorosas respecto a la amada: apenas se refiere a ella como a "l'objet qui fait seul mon destin", y ni siquiera la presenta sola, como lo hace García, sino seguida de "cinq autres beautés" (quizá esto último por influjo del hábito cortés a la francesa, tanto en la vida real cuanto lo vemos en las pinturas y dibujos de la época).

Su imaginación vuela, pero de una manera muy sofrenada. Tomemos, por ejemplo, los verbos empleados en la descripción propiamente dicha:

J'avois pris	répondoient
contenoient	on eut mangé
pousoient	firent
on pouvoit	attaquèrent
était	on crut
portoit	tomboit
je fis	on dansa
je menai	avança
fut suivie	s'il eût pris
fut...servie	n'eût pas troublé
on servit	il sépara
on fit	finit

Habla, preferentemente, en pasado e imperfecto (el único presente que hay en toda la descripción es el que designa la cualidad de la amada: "l'objet qui fait seul mon destin" y, en fin de cuentas, está empapado de pasado). Existe, entonces, una clara distinción de tiempo entre la situación del hablante, en el momento de la narración, y los acontecimientos relatados. El discurso es eminentemente narrativo.

Y es que Dorante es, más que nada, un ingenioso tejedor de historias. Su criado habla acertadamente, cuando afirma: "Vous seriez un grand maître à faire des romans" (v. 356). Su relato del casamiento imaginario, si no de alto vuelo poético, es de un movimiento extraordinario. Aquí sí emplea el verbo en presente con alguna frecuencia, con lo cual logra dar a la narración gran animación y viveza. En este relato, más que nada de acción, abundan las oraciones cortas, las enumeraciones y los encabalgamientos:

.....
 Il monte à son retour, il frappe à la porte : elle
 Transit, pâlit, rougit, me cache en sa ruelle,
 Ouvre enfin, et d'abord (qu'elle eut d'esprit et d'art!)
 Elle se jette au cou de ce pauvre vieillard,
 Dérobe en l'embrassant son désordre à sa vue :
 Il se sied; il lui dit qu'il veut la voir pourvue;
 Lui propose un parti qu'on lui venoit d'offrir.

.....
 Je la lui donne en main; mais voyez ma disgrâce,
 Avec mon pistolet le cordon s'embarasse,
 Fait marcher le déclin : le feu prend, le coup part;
 Jugez de notre trouble à ce triste hasard.
 Elle tombe par terre; et moi, je la crus morte.
 Le père épouvanté gagne aussitôt la porte;
 Il appelle au secours, il crie à l'assassin :
 Son fils et deux valets me coupent le chemin.
 Furieux de ma perte, et combattant de rage,
 Au milieu de tous trois je me faisais passage,
 Quand un autre malheur de nouveau me perdit;
 Mon épée en ma main en trois morceaux rompit.
 Désarmé, je recule, et rentre : alors Orphise,
 De sa frayeur première aucunement remise,
 Sait prendre un temps si juste en son reste d'effroi,
 Qu'elle pousse la porte et s'enferme avec moi.
 Soudain nous entassons, pour défenses nouvelles,
 Bancs, tables, coffres, lits, et jusqu'aux escabelles :

El habla de Dorante tiene aquí un tono que no hemos encontrado anteriormente en un discurso de alguna extensión. No vemos ni la reflexión abstracta y generalizadora, ni las oraciones largas y fuertemente enlazadas entre sí. Por el contrario, éstas son cortas, frecuentemente asindéticas, y se suceden unas a otras con precipitada animación. Viveza igual no la hay en el resto de la obra. Esta sorprendente animación responde a una circunstancia determinada: la calidad de la acción así lo requiere (el joven, al tratar de justificarse ante su padre, no lo hace por argumentos ni reflexiones, sino le pone delante de los ojos toda una serie de sucesos cuyo desenlace 'inevitable' es el casamiento forzoso).

Fundamentalmente, sin embargo, la lengua del mentiroso no se mueve en un plano distinto del de la de los otros personajes, como es el caso con don García. Ya hemos visto cómo sus expresiones, cuando toca el tema de la mujer o el del amor, son del dominio general. La lengua de Alcippe no es menos poética, y sí más apasionada (con un tono de seriedad cuasi trágica), cuando se cree engañado por Clarice:

Va, ris de ma douleur alors que je te perds;
 Par ces indignités romps toi-même mes fers;
 Aide mes feux trompés à se tourner en glace;
 Aide un juste courroux à se mettre en leur place.
 Je cours à la vengeance, et porte à ton amant
 Le vif et prompt effet de mon ressentiment.
 S'il est homme de cœur, ce jour même nos armes
 Règleront par leur sort tes plaisirs ou tes larmes;
 Et plutôt que le voir possesseur de mon bien,
 Fuissé-je dans son sang voir couler tout le mien!

vv. 535-544

En los momentos de menor altura, el habla de Dorante, al igual que la de los otros, es pródiga en expresiones de tipo corriente y popular. Y, detrás de todo esto, el engranaje eminentemente racional del discurso, característica fundamental en la manifestación expresiva 'común', obra también en él con gran fuerza.

No hay, pues, distingos lingüísticos tan característicos en el personaje central que denoten un pensamiento totalmente opuesto al de los demás, como sí sucede con el protagonista de La verdad sospechosa.

iii. El concepto moral

Durante engaña a todos cuantos le rodean, sin el menor asomo de conciencia. Es más (y en esto difiere de García), se jacta de su ingenio como una gracia que el cielo concede a muy pocos seres humanos ("Le ciel fait cette grâce à fort peu de personnes", v. 934), y para la cual se necesitan cualidades especiales. Las damas de la obra, en el juego amoroso, no son ni mejores ni peores que él. En donde se presenta el más vivo contraste es en la relación 'padre-hijo'. Géronte es un viejo caballero, consciente de sus deberes de "gentilhomme". No hay en él la cándida malicia del padre de García, ni su moral es tan ingenuamente práctica como la de don Beltrán. Pero es siempre una moral relativa y el problema es esencialmente el mismo: la mentira es una mancha humillante para el caballero, y sus consecuencias sociales son desastrosas.

Dorante, como García, es un personaje amoral. No es un calumniador, ni un burlador de mujeres. La gravedad de su falta, más que en sus fantasías amorosas o en sus fanfarronadas ante los amigos, reside en el engaño de que hace víctima a su padre. En las primeras escenas del acto V, en donde Géronte se da cuenta de la burla, radica toda la fuerza moral que hay en la comedia. Este pasaje, como lo hemos hecho notar, es de una seriedad tremenda, casi trágica. Mas esta gravedad es pasajera. Dorante, nada arrepentido, pero sí muy consciente de su delicada situación, allana nuevamente el camino para arreglar las cosas a su modo y, al final, se burla de todo el mundo. Corneille nos da, de este modo,

un desenlace 'feliz'.

iv. El pensamiento poético en Le Menteur

Tomando en cuenta las conclusiones a que hemos llegado en los pasajes analizados de la comedia de Corneille, podemos afirmar que el cambio final en la versión francesa no obedece a una determinación circunstancial o momentánea. El camino está ya preparado desde el principio de la obra. Dorante es, sin lugar a dudas, un joven de gran osadía, pero no escapa a la zona de cautela y de preocupación que domina la actitud de las personas que le rodean. Desde el comienzo hace patente su inseguridad por su apariencia personal y sus modales de provincia. Quiere ser, o por lo menos parecer, como los caballeros de la corte - les honnêtes gens (García quiere ser precisamente distinto de los demás: "Quien vive sin ser sentido,/quien sólo el número aumenta/y haze lo que todos hazen,/¿en qué difiere de bestia?...". vv. 857 y sigs.). Para conseguir sus fines hace uso de su ingenio y de su imaginación.

Paul Desjardins, en sus notas sobre Le Menteur (p. 358), ve en Dorante "le triomphe joyeux de l'imagination sur l'exacte et plate réalité". El héroe de Corneille, sin embargo, nunca se aleja totalmente de su realidad. A veces obra aturdidamente, pero tiene buen cuidado de no dejarse llevar demasiado lejos por sus impulsos. Más que el triunfo de la imaginación sobre la realidad, Le Menteur representa el triunfo de la voluntad y la razón. Dorante no tiene más dominio sobre los acontecimientos del que tiene el protagonista de La verdad sospechosa. No puede cambiar la realidad, pero tampoco se deja vencer por ella: le sale al encuentro. Al darse cuenta de que la joven a quien ha amado en un principio no es, realmente, la que ha de ser su esposa, su corazón está ya preparado para recibir a la últi-

ma ("Mon cœur déjà penchoit où mon erreur le jette", v. 1726) y acepta, por lo tanto, la realidad de buena gracia. Esto no resulta difícil de comprender, si consideramos que la zona afectiva en Dorante no es muy profunda. Ama, se da cuenta, después de todo, a Lucrece, y queda muy satisfecho de casarse con ella.

Dorante, con toda su ingeniosa vivacidad, no representa, como García, una visión demasiado jovial y optimista del mundo.

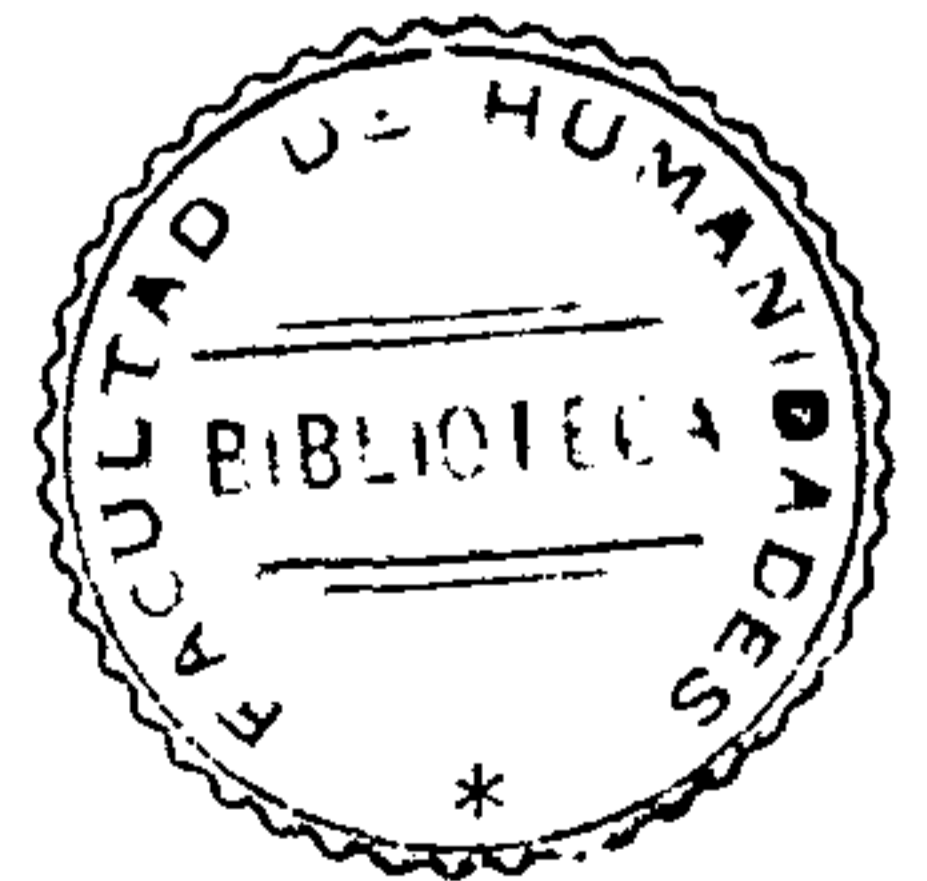
Visto a través de su estructura lingüística, el mundo de Le menteur es menos festivo de lo que a primera vista parece. Es un mundo de preocupación y extrema prudencia, en el que cada quien toma el mejor partido posible. Dorante, más atrevido que los demás, y provisto de facultades especiales para ello (su ingenio y su imaginación), lleva su audacia bastante lejos -para su propio beneficio-, pero sopesa la realidad con gran cuidado. Su intelecto, siempre alerta, medita cada paso a seguir. Recordemos cómo en García la ficción, una vez comenzada, cobra fuerza vital: el joven se ve arrastrado por su propia fantasía y llega, incluso, a identificarse con ella. En Dorante, el proceso es más racional: hay un juego constante realidad-ficción, pero sin que se produzca un desprendimiento total de la realidad.

¿Hasta qué punto se refleja en la lengua de Corneille este mundo de preocupación y de prudencia, con sus modalidades imponentes y sus reglas establecidas? Corneille nos ha demostrado, en el relato del falso casamiento y en otros pasajes de la obra, la ligereza, vivacidad, movimiento y colorido de que es capaz. Pero también están allí sus oraciones largas, sus pálidas abstracciones y el sólido engranaje de sus sintagmas progresivos.

El temple interno de la obra no puede ser percibido a

través de una primera lectura. Escrita, no para ser leída, sino para ser representada, la obra cumple plenamente su cometido. El autor usa hábiles recursos para dar a su comedia un tono de alegre divertimento. El final jocoso da, sobre todo, una impresión de trivialidad y ligereza, y contrarresta la gravedad de las escenas anteriores al momento del desenlace. Al pronunciar Cliton las irónicas palabras finales, la imagen severa y semi-trágica del padre, quien ha jurado dar muerte al hijo si persiste en su engañoso proceder, está ya completamente desvanecida.

El mayor contrapeso a la tendencia por una estructura lógica y a la generalización y a la abstracción lo constituyen los recursos del habla familiar; los giros populares son frecuentes y dan, a los pasajes ligeros, un aire de jovialidad y de sabor local. El estilo es sólido en los momentos de gravedad y reflexión, pero, en los momentos menos serios, el verso es de una facilidad sorprendente. La obra es clásica por su estructura, pero tiene ciertos rasgos barrocos que afloran por las expresiones que denuncian ese mismo rasgo en el pensamiento poético de la obra.



NOTAS

1. Final de gradación.

2. Dice G. MONGRÉDIEN, en La vie littéraire au XVII^e siècle (Paris, 1947): "De même que l'activité de l'Académie française se double de celle des salons littéraires, aristocratiques ou bourgeois, où les " académistes " viennent trôner auprès d'une Madeleine de Scudéry ou d'une M^{me} de Lafayette, de même en province, on trouve des femmes d'esprit, aimant les belles-lettres, qui ouvrent des salons où toute la haute société locale se retrouve et poursuit ses conversations et débats littéraires. La préciosité essaime en province. Avec quelque retard, on suit et on imite Paris; on s'essouffle parfois dans cette poursuite. Chaque ville a bientôt ses Saphos et ses Arthénices. Sans doute faut-il tenir compte de l'esprit particulier à la province pour juger ces femmes qu'on ne connaît guère que par les relations ironiques et un peu condescendantes des voyageurs parisiens et dont Molière a prétendu faire le modèle de ses Précieuses ridicules. Mais nous ne saurions croire que tant de femmes, qui ouvrent des salons et des cercles, à travers toutes les villes du royaume, furent toutes de ridicules " pecques provinciales ", des pimbêches singeant sans esprit les précieuses célèbres de Paris et que la beauté, la grâce et la finesse leur aient constamment fait défaut.

Encore une fois, dans les témoignages des voyageurs parisiens que nous conservons sur elles, il faut faire la part de l'ironie traditionnelle du Parisien à l'égard du provincial et de son parti pris de considérer toute imitation de la capitale comme une mauvaise réplique. Mais certainement, il a manqué à beaucoup de nos précieuses de province l'aisance et la mesure qui, de tout temps, ne furent articles que de Paris." (pp. 393-394).

3. "Marchand mêlé, personne chez qui on trouve du bon et du mauvais." (P. Desjardins, op. cit., p. 367).

4. " On dit au figuré qu'un homme est de mise, pour dire qu'il a de la mine, de la capacité, qu'il peut rendre de bons services. " (Furetière.) Un homme de mise, voulait dire aussi un homme de bonne compagnie. Se faire de mise, c'est donc se faire valoir." (Ibid., p. 367).

5. O. BLOCH et W. von WARTBURG, Dictionnaire étymologique de la langue française (Paris, 1950), p. 278a.

6. "COMMERCE... Empr. du lat. commercium (de merx, mercis " marchandise "); le sens de " relations pour l'échange des marchandises " est dominant depuis le début; mais le sens de " relations sociales " est usuel dep. 1540." (Ibid., p. 138a).

7. Op. cit., p. 369, Nota No. 5).

8. Racine dice, en Les plaideurs:

L'INTIMÉ Je vous l'ai dit cent fois, elle est sage, elle
(est belle:
I.v., v. 128

LÉANDRE Adieu. Soyez toujours aussi sage que belle,
II.vi, v. 503

CONCLUSIONES

Al enfrentar las comedias analizadas en esta tesis, no ha sido mi propósito determinar cuál de las dos es superior. Este es un error en el que caen algunos tratadistas de la literatura, quienes, al hablar de estas dos obras, lo hacen desde un punto de vista unilateral. Así, no es raro que algún crítico francés considere, por ejemplo, que Le menteur es una comedia 'mejor construída' que La verdad sospechosa¹, porque ve su estructura según el ideal clásico francés. No puede hacerse objeto de comparación, favorable o desfavorable, dos conceptos artísticos distintos, sin obrar superficialmente o caer en el prejuicio.

Corneille encaja, pero sólo hasta cierto punto, dentro del ideal clásico de la literatura francesa del siglo XVII. Es éste "un idéal de régularité raisonnable, d'ordonnance réfléchie", como dice Mongrédien²; es un ideal de reglas bien establecidas. El poeta, aunque en algunos momentos se mueva

1. Véase notas de Adrien Cart en Le menteur (Classiques Larousse, París, 1933¹³): "...La comédie française est mieux construite, plus sobre, d'une composition plus serrée et, autant qu'on en peut juger, d'un style plus simple, plus direct, plus ferme." (p. 7).

2. Op. cit., p. 160.

incómodamente en ese mundo, lo hace, por lo general, muy a sus anchas. Y es que no acata las reglas de una manera incondicional (aunque, al no hacerlo, se excuse). En Le menteur fué ciertamente cuidadoso de las reglas; por eso cambió el plan general de la obra, redujo el tiempo y el lugar de la acción, suprimió personajes; mas allí donde las reglas estorban, el poeta las estira un poco.

Corneille, al final, se aparta totalmente de la trama original y da a Le menteur un desenlace 'feliz'. Los géneros literarios, dentro del ideal clásico francés, estaban claramente definidos: una comedia debía moverse dentro de ciertos límites; debía ser alegre. No obstante, hemos visto, a través del análisis de esta comedia, que hay en ella una descarga de seriedad de la que no es responsable la obra base. El poeta se deja llevar por su propia inspiración.

Al hacer que el mentiroso se salga con la suya, por otra parte, Corneille es blanco de los teóricos clasicistas, que ven en toda obra literaria un fin primordialmente 'moral'. Le menteur fué considerada por muchos como una obra 'inmoral'. El poeta se excusa, en su Examen, diciendo: "...Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir (de l'auteur espagnol) un peu dure et cru qu'un mariage moins violenté seroit plus au goût de notre auditoire." Se trata, entonces, de un problema de estética, y no de moral, ya que, como acertadamente anota Desjardins (p. 360), Corneille encuentra el final de Alarcón "un peu dur", no para el mentiroso en sí, sino para la obra misma.

Lingüísticamente, hemos tratado de demostrar esa conformidad con el ideal clásico, pero sin someterse totalmente. Formalmente, el poeta no se toma las libertades métricas de un Racine (Les plaideurs), por ejemplo, pero da gran desenvoltura al verso cuando el asunto lo requiere. El resultado es un estilo sólido, pero de gran fluidez, con apun-

tes hacia lo digno y lo severo y con elevaciones cuasi trágicas, pero con contrastes de gran vivacidad, sin caer en lo vulgar.

Los pilares del concepto clásico literario en la Francia del siglo XVII son la raison y la nature. Corneille ciertamente gusta de la razón. Sus personajes no son hondamente psicológicos, pero tampoco son inverosímiles. Son, más que todo, personajes de ingenio. Por otra parte, su ideal por lo heroico, por lo excepcional, le hizo apartarse (especialmente al tratar la figura del padre) de las líneas sencillamente humanas de los caracteres de La verdad sospechosa. Pero esto no es ideal clásico, como lo ven los teóricos de la época, quienes rechazan lo excepcional.

Esto es, entonces, lo que caracteriza a Corneille en Le menteur, estructural y lingüísticamente: un moverse dentro del ideal clásico de su época, pero sin ajustarse estrictamente a las reglas, acatándolas cuando es posible y, cuando no, sobrepasándolas, pero sin demasiada libertad (en su mente debían estar muy activos los problemas que le acarreó la "Querelle du Cid"). En todo hay un único fin: su propio sentido estético, que es el de la voluntad y la razón, y un gusto por lo excepcional, por lo elevado y lo no-común. Al crear su obra tiene en cuenta, no la regla en sí, sino el gusto de su público, porque este gusto se conforma con su propio ideal; es un gusto que ha venido formándose paulatinamente, en los salones y en los círculos sociales; es el gusto refinado de les honnêtes gens. Ese afán de plaire en el poeta es característico de todos los grandes clásicos franceses del siglo XVII. Su obra tuvo un éxito completo, indicio de que el público para el cual fué escrita estaba favorablemente preparado para recibirla -o bien, la obra, de suyo, lo fué preparando con su propia fuerza.

Así como Le menteur fué -y aún es- considerada por algunos críticos rigurosos como una obra 'inmoral' por su desenlace irónico y burlón, así también se ha querido juzgar La verdad sospechosa como una obra 'moral' y 'didáctica', por su final serio.

Si nos atenemos a lo expuesto en esta tesis sobre el contenido y las ideas de Alarcón en esta comedia en particular (hemos tratado de penetrar en el mundo poético de La verdad sospechosa en cuanto nos ha sido posible, dada la limitación de este trabajo, pero el material está lejos de agotarse y hay aún muchos rincones por donde escudriñar), debemos descartar, de una vez por todas, el concepto de 'moralista' que se la ha querido adjudicar a nuestro poeta. No hay nada, en todo lo que yo he podido ver, que apunte al moralista, como tal. Si hay una lección de moral en la comedia, ésta no nos la da el autor, sino somos nosotros quienes la entresacamos. García se ve obligado a aceptar a la mujer que no desea, no como 'un justo castigo a su vicio', sino porque el autor no podía proceder de otra manera, sin: a) cambiar el curso 'natural' de los acontecimientos, o b) sacrificar la individualidad y el alma poética del protagonista con una transición. Lo primero es imposible, si tomamos en cuenta lo dicho ya varias veces en el curso de esta tesis sobre el cuidado y la medida con que Alarcón urde su obra, dentro de una limitación (no sólo en la armazón estructural, sino también en la lengua), que no acepta ningún punto discordante; lo segundo es menos posible todavía, ya que hemos probado, ampliamente, que García es un personaje cuya creación recibe un trato muy especial, que está por encima del que reciben los demás. García tiene un alma poética; es más, es el alma poética de la obra, y su individualidad no puede transigir; si fuera así, su carácter dejaría de ser consistente. Tiene, entonces, que chocar con los demás y someterse por la fuerza ("La mano doy, pues es fuerza", v. 3107). De allí el final, llamado "un peu dur" por Corneille, y 'moral' por

otros. La obra de Alarcón es, precisamente por su estructura artística tan completa, una obra cerrada. No se le puede agregar más, ni le cabe, mucho menos, una continuación, como sí la tuvo la obra de Corneille.

La verdad sospechosa es una nota de frescura en un mundo desencantado y discorde. El poeta, como todos los grandes escritores barrocos, consigue en ella un estar en el mundo y un escaparse de él, de una manera muy peculiar y propia; no con trastrueques lingüísticos, ni inventando vocablos, ni remontándose a lugares lejanos o refugiándose en el mundo greco-latino, como lo hacen, cada cual a su manera, muchos de los poetas coetáneos. Lo consigue dentro de un marco tan 'familiar' y 'natural', que aún hoy día los diálogos de sus personajes, sencillamente afectivos, conservan toda su validez y su vivencia. El cuadro barroco está allí presente, con las actitudes recelosas de los personajes y, por encima de esto, la nota ligera, ingeniosa y audaz de la figura central.

Alarcón y Corneille tienen, indudablemente, algunos puntos de contacto: ambos persiguen un fin artístico que está por encima de todo lo demás, y ambos son sumamente cuidadosos en la estructura y en la lengua. Dignos representantes de una época de gran acopio cultural dentro de sus mundos respectivos, nos ofrecen, en las obras analizadas, dos conceptos artísticos esencialmente distintos que parten de un mismo asunto. Los siguientes son, en resumen, los puntos de divergencia más característicos que he podido encontrar entre estos dos autores, vistos a través de la lengua de sus personajes, de tendencia general a lo elevado y lógico en Corneille, y a lo familiar y concreto en Alarcón:

1. Corneille tiende a la generalización para expresar ideas abstractas y universales. Alarcón, cuando generaliza, lo hace en un sentido del saber universal, pero de cariz e-

minentemente popular (el alma del refrán está allí dentro).

2. En los personajes de Alarcón, afectividad e intelecto se entremezclan íntimamente; en los caracteres de Corneille dominan la voluntad y la razón, y aún en el personaje más afectivo de todos, el padre, aquéllas se anteponen a su sentir.

3. Al cuadro eminentemente barroco de desconfianza y de recelo que constituye el temple interno de la obra, Alarcón opone la figura individualista de García. El resultado es un contraste irónico y burlón. Corneille toma el cuadro de desconfianza y de recelo, pero el contraste no se realiza plenamente y es sólo momentáneo. El mentiroso francés es más optimista que los otros personajes que le rodean, pero responde, a la larga, al mismo pensamiento dominante. Al final, acepta la realidad de buena gracia, porque, en el fondo, no difiere de los demás.

4. Corneille da a su comedia un desenlace feliz, porque para él lo importante es el efecto artísticamente ingenioso y alegre. Alarcón da a sus caracteres una complejidad psicológica que va más allá del ingenio. Su obra, aunque ingeniosa casi hasta el desenlace, tiene un final serio, porque en él los caracteres son tan importantes como la trama misma y porque todos estos elementos se conjugan en una armonía artística cuyo resultado es el final inevitable. Con todo, la obra de Alarcón no tiene la solemne gravedad, ni la sombría seriedad, que existe en algunas de las situaciones de Le Men-teur.

5. La obra de Corneille responde al gusto del honnête homme del siglo XVII, vale decir, el hombre pulido de los salones, y al de la mujer refinada de la corriente preciosista; en suma, su público lo constituye una sociedad cultivada y mundana, que gusta del ingenio en la conversación y

de la galantería en el amor. La obra de Alarcón, si no es una comedia 'nacional', tiene (como auténtica representante del teatro español de la época) profundamente hincadas sus raíces en el alma del pueblo para el cual fué creada.