



Juan Antonio Ortega y Medina

“Divertimento” crítico en torno a La verdad sospechosa y
Le Menteur

p. 257-278

Conciencia y autenticidad históricas

Escritos en homenaje a Edmundo O' Gorman

Juan Antonio Ortega y Medina (edición)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

Facultad de Filosofía y Letras

1968

436 p.

Figuras

[Sin ISBN]

Formato: PDF

Publicado en línea: 23 de noviembre de 2018

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia_autenticidad.html

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



Juan A. Ortega y Medina

**“DIVERTIMIENTO” CRÍTICO EN TORNO
A LA VERDAD SOSPECHOSA ¹
Y LE MENTEUR ²**

El teatro español, así como el francés, hunde incuestionablemente sus raíces en la Edad Media. Desde un punto de vista estrictamente cronológico los autos y dramas teológicos primitivos florecen primero en Francia que en España, por la sencilla razón de que antes aquélla que ésta se perfila con un carácter *nacional* pleno, francés, centralista. De hecho la centralización económico-política de España no se alcanzó, pese a todo lo que diga en contrario, sino hasta una fecha bien tardía y por lo mismo inadecuada, 1716, mediante el Decreto de Nueva Planta del 16 de enero de dicho año.

El teatro español medieval, al igual que la arquitectura ojival, proviene por tanto de Francia, se perfila también como religioso y litúrgico y está naturalmente saturado del espíritu vital moralista y edificante, típicos del medievo. Desde comienzos del siglo XIII el *Auto de los Reyes Magos* ejerce su influencia sociomoralizante, e indudablemente hay que pensar que ésta hubo de ser grande. En *Las Partidas* (I, 34, Tit. VI) se encuentran prohibiciones y castigos para los actores y “facedores” de las piezas de entonces, los llamados “juegos por escarnio”. Sabido es también que ejercen poderosamente su influjo las llamadas *danzas de la*

¹ Para la obra de Juan Ruiz de Alarcón utilizamos la edición publicada en la colección “Nuestros Clásicos” de la UNAM, México, 1958, t. 1 (edición y prólogo de Agustín Millares Carlo).

² Para las dos obras de Corneille consultadas por nosotros, *Le Menteur* y *La suite du Menteur* utilizamos el tomo 2º del *Théâtre complet de Corneille* editado por Classiques Garnier, Paris 1960 (edición, noticias y glosario de Maurice Rat), y asimismo el volumen segundo del *Tréâtre choisi de Corneille*, Edic. Garnier Frères, Paris, 1962, prologado y anotado asimismo por M. Rat. También hemos empleado el tomo primero del *Théâtre Complet* de Corneille, edición de la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1961), anotado por Pierre Lièvre.



muerte, que aportaban junto al sentido profundo y religioso un carácter de sátira social que las hace hoy día documentos notables para el estudio de las costumbres de la época. Esta tradición autosacramental se prolonga incluso hasta el Siglo de Oro, lo que pone de manifiesto la persistente inclinación de los españoles hacia un espectáculo que les era entrañablemente querido y familiar.

No cabe en este ensayo señalar las innumerables vicisitudes del teatro español en sus modestos principios; pero sí destacar que desde los primeros intentos se marca en él una profunda tendencia realista-naturalista (excepción hecha de las piezas de específico carácter religioso) que extrae del medio ambiente social sus más variados frutos. El teatro español (mejor sería escribir castellano), desde sus comienzos deriva de un modo natural hacia la comedia o drama que podemos llamar románticos. Con el Renacimiento hace crisis momentáneamente esta tendencia, para reanudarse con más brío hasta alcanzar con Lope de Vega su consagración definitiva. Consistió la crisis en un resurgimiento de las antiguas tragedias clásicas, y a esta tendencia responden algunas preceptivas literarias de tal época, que abogan por la solución romano-helénica aunque sin encontrar mayor eco. No obtuvo pues mucho éxito esta corriente y se llegó a descartar la posible imitación o remedo, incluso con la mejor buena fe, de los clásicos. Tenemos a Cristóbal de Virués, por ejemplo, que quiso construir comedias “al estilo clásico mezclado con el moderno”; y a mayor distancia nos encontramos con Antonio de Vilaragut que tradujo algunas tragedias de Séneca, al mismo tiempo (siglo xiv) que Mosén Domingo Mascó escribía *L’hom enamorat y la hembra satisfeta* “al modo de Séneca”. El público español no mostró ningún entusiasmo por los elementos antiguos (clásicos) ni por los modernos (renacentistas), y a la postre, siguiendo un desenvolvimiento natural, propio y gustoso, Torres Naharro acertó a introducir el tipo que va a dar color y sabor locales al teatro español de los siglos xvi y xvii: la comedia de capa y espada. Todavía se hace un último esfuerzo en pleno Siglo de Oro para aclimatar en España la tragedia de corte clásico; empero la *Numancia* de Cervantes, por ejemplo, no despertó el entusiasmo que el autor creyó poder avivar.

En Francia podemos señalar un camino análogo, sólo que la crisis resulta más violenta ora por una mayor persistencia cultural romano-gala mejor conservada, ora por causa de un ilusionante clasicismo imitatorio aceptado por una sociedad mucho más burguesa y moderna que la española. La crisis se resolvió en Francia con el abandono absoluto de la comedia tradicional romántica



y, por consiguiente, con la aceptación del modelo clásico. Corneille establecerá definitivamente su imperio y sólo algunas leves reacciones en el siglo xvii y en parte del xviii mostrarán la tímida protesta de la tradición popular anticlásica. Aun en la época dorada del propio Corneille y por supuesto antes asimismo de él, se intentó re-introducir el romanticismo traduciéndolo del español, más la tentativa fracasó estrepitosamente. El público francés más aburguesado y menos barroco y, por lo tanto, menos apasionado y populachero que el español, se mostró sólo atraído por la majestad y grandilocuencia aristocratizantes del drama de corte clásico.

El hecho curioso es que a mediados del siglo xvii comienza en Francia la efervescencia contra el ilustrado y frío academismo imperante; y en España, paradójicamente, los representantes neoclásicos de la crítica, entusiasmados con el redescubrimiento un tanto mediterráneo de la tragedia clásica francesa, se dan a ensalzarla, incitan a la imitación y comienzan a denostar a los grandes ingenios nacionales de otrora, sin que de sus ataques despiadados se salvaran siquiera los grandes dramaturgos de la centuria áurea. Se necesitó la crítica desapasionada y severa del siglo xix, divulgada desde el extranjero, principalmente desde Alemania a partir de la reacción romántica, para que los críticos (por ejemplo un Pablo Mendíbil)³ y dramaturgos españoles dirigieran sus miradas hacia lo propio. Entonces se percataron asombrados de que el teatro francés, a partir de Corneille, se inspiró en buena parte en el español, si bien lo trasvasó a un molde más clásico. Cuando hablamos de *inspiración* queremos dar a estas palabras su máximo valor expresivo. Hartzenbusch señaló en su tiempo que dicha influencia temática no debe sólo admitirse para autores como Corneille y Molière, cosa que por lo demás la misma crítica francesa no deja de admitir, sino que incluso alcanza a Racine, autor hasta hace poco considerado como el más puro y alejado de cuanto pudiera significar contaminación con la dramaturgia romántica española del siglo xvii.⁴

Hablando en términos generales se puede afirmar que el elemento común de los críticos franceses, desde los contemporáneos del propio Corneille hasta algunos de nuestros días, es el gastado recurso nacionalista. Los primeros, si considerado el asunto desde

³ Cit. Antonio Alatorre, “La mexicanidad de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón”. En *Anuario de Letras*. Facultad de Filosofía y Letras, México, D.F., año iv, 1964, p. 162 (núm. 4).

⁴ Vid. su estudio preliminar en el volumen xx de la *Bibliotela de Autores Españoles*.



este punto de vista, tendrían sin duda una adecuada justificación, aunque no, por cierto, una justificación esteticista; los segundos no, en ningún sentido, por cuanto España dejó de ser una amenaza definitiva para Francia tras la firma del Tratado de Utrech (1713) y porque, según se admite hoy sin reserva alguna, la cultura europea, a pesar de sus específicas diferencias nacionales, constituye una herencia común a la que todos han contribuido y de la que todos son copartícipes. Una buena parte de los críticos franceses de antaño y hogaño se ha empeñado latente u ostensiblemente en disminuir los méritos del teatro español clásico porque lo consideran un medio legítimo para aumentar los suyos. Más en el origen de toda esta patrioterica beatería y des-templanza crítica subyace la reconocida (si bien a regañadientes) e innegable aportación que el teatro español del Siglo de Oro hizo al francés del siglo xvii, época de indudable predominio políticoartístico de Francia a costa, en buena parte, de España.

Aunque dentro de este ensayo no sería muy oportuno aludir por extenso a la célebre “querelle du *Cid*”, provocada a raíz del éxito de esta pieza corneilliana en toda Francia, no podemos menos que referirnos a aquella, así sea brevemente, por las implicaciones estatales y las intrigas cortesanas a que dio lugar. En cierto modo el disgusto que mostró el Gran Cardenal por *Le Cid* particularmente y en general por toda la producción de Corneille, que le llevó a denunciar la obra a la Academia fundada por el mismo Richelieu, fue motivado por la antipatía que siempre experimentó éste hacia las cosas de España. Su enjuiciamiento crítico y la denuncia, ya indicada, ante el tribunal académico, no tenían por fundamento sino el rencor del sagaz parisino hacia todo lo hispánico. Richelieu tenía sus razones políticas para abominar de *Le Cid*, porque de hecho la pieza era un homenaje tácito a la España y porque su autor no sólo era del partido de la reina Ana de Austria, española que sostenía correspondencia secreta con España, sino que se había atrevido a desafiar la prohibición cardenalicia permitiendo que el héroe de la pieza se batiese, al menos en el escenario, con gran regocijo de la juventud dorada parisina de aquel entonces, horrorizada e indignada por la ejecución de los condes de Chapelles y Montmorency (1627). Además se glorificaban en *Le Cid* la bravura y nobleza de Don Rodrigo, de un español, cuando Francia sostenía una lucha mortal contra España; en un momento incluso en que las hostilidades entre los dos países eran más enconadas. Y sobre todo, como sostiene Pierre Lièvre, porque Corneille presentaba en su obra el retrato de un rey que reinaba solo y sin ministros (Préface, xi).



Corneille, previendo la enemistad de su Eminencia, dedicó su obra a la sobrina de éste, Mme. de Combalet, que ejercía sobre el jefe de Estado un gran imperio familiar, y Richelieu, una vez admitido el éxito popular de la pieza, astutamente pensionó al autor con 1500 libras anuales; pero la animosidad secreta del Cardenal y su resentimiento permanecieron vivos en espera de su hora, que justo encontró el momento propicio al estallar la *querella del Cid*, provocada incluso por un versito orgulloso del propio Corneille en su “Excuse a Ariste”:

Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'endit . . . ;
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traintant d'égal.

Y aquí ardió Troya, con regocijo del Cardenal. Los colegas de Corneille se desbocaron: se le acusó de haber escogido un mal tema; de haber saqueado a Guillén de Castro; pecado en las reglas; de haber conducido mal la intriga de la pieza; de escribir versos malos y de haber plagiado la mayor parte de los buenos. Los amigos de Corneille acudieron en defensa de su ídolo y estalló por entrambas partes una lucha de epigramas y de tratados retóricos. Por último, el dramaturgo Scudéry emplazó a *Le Cid* a comparecer ante el tribunal de la Academia. Es imposible seguir aquí los pasos de este sonado pleito, y por lo mismo nos limitamos a recoger los elementos principales de la sentencia. El académico Chapelain redactó los “Sentiments de l’Academie sur le Cid” (noviembre de 1637), en los que se muestra tan imparcial como podía ser, dadas las circunstancias, supuesto que era imposible contentar al mismo tiempo al fogoso Scudéry, al maquiavélico Cardenal y al vanidoso Corneille. El dictamen de Chapelain alaba la doctrina sólida, la moderación y la equidad del autor; empero invoca las reglas sacrosantas y *condena todo lo que la pieza conservaba de español* (cursivas nuestras), de singular y de inconveniente, dado que el verdadero arte, al proponerse la idea universal de las cosas, las depura de los defectos y de las irregularidades que la Historia, a causa de la severidad de sus leyes, está constreñida a sufrir. Corneille guardó silencio absoluto ante el fallo académico; pero en 1604 dedicó su *Horace* a Su Eminencia; los amigos y adversarios del dramaturgo se proclamaron, cada quien por su lado, vencedores.⁵

⁵ Todo lo referente a la querella lo hemos extractado de las noticias y datos que nos da al respecto M. Rat en el segundo volumen, ya citado, de su *Teatro escogido de Corneille* (1962).



Conviene recordar a continuación, para seguir el curso de nuestras ideas, interrumpidas con motivo de la breve referencia relativa a la querrela cidiana, los juicios sarcásticos de Voltaire en sus comentarios a Corneille, de quien dice que “imitando la comedia española de Lope, tuvo la gloria, frecuente en él, de hermosear el original”. En su *Discurso de recepción* para ingresar a la Academia Francesa, Voltaire se declara partidario de Racine y adversario del “machacón” Corneille, al que caracteriza de pésimo gusto, y del que sólo salva cinco o seis piezas y diversos fragmentos de las veintisiete restantes.⁶

El irónico y cáustico filósofo rechazaba en Corneille el *españolismo* de un tiempo y de una sociedad que abarcó desde el reinado de Luis XIII a los primeros años de Luis XIV. Corneille, como se ha dicho, españolizaba en una época de pleno españolismo; es decir, en que lo español estaba a la moda no sólo en Francia, sino en toda Europa. Por consiguiente el rechazo de Voltaire, así como el de Vauvenargues, de Alembert, de Marmontel, de La Harpe y antes el de Boileau, tiene como plausible exégesis la inclinación del gusto francés y de la moda francesa hacia los modelos propios; hacia un ideal de belleza absoluta; de aquí la rendida admiración de todos ellos por Racine, el más refractario y lejano a la influencia española.

Guillaume Huszar distingue en la crítica francesa dos ideas principales: el desconocimiento de las cosas de España, y por ende, de su teatro, y el planteamiento de la defensa del teatro francés clásico, haciendo de ésta un problema “d’honneur national”.⁷ El que provengan de Francia estos absurdos no puede ya causarnos extrañeza, puesto que si recurrimos de nuevo al ya citado filósofo francés de la Ilustración, sabremos por boca suya que el único libro bueno de la literatura española “est celui qui à fait voir le ridicule de tous les autres”.⁸ Este criterio ilustrado, neoclásico, no puede sorprendernos supuesto que responde a una estética iluminista sorda y ciega frente a los valores inmarcesibles del *Quijote* y frente a las ya marchitas modas culterana y conceptista de allende los Pirineos.

Sin embargo, la crítica francesa se hace aún más apasionada cuando se trata de comparar y analizar conjuntamente a Corneille y Alarcón. Parece ser que duele muchísimo el tener que admitir, así sea a duras penas, que el comienzo de la comedia francesa

⁶ *Ibidem.*

⁷ Véase su *Corneille et le Théâtre espagnol*, Paris, Lib. Émile Bouillon, 1903.

⁸ *Cit. G. Huszar, op. cit., p. 6.*



de carácter, que llega hasta Molière, esté precisamente en *La verdad sospechosa*: “Il faut avouer que nous devons à L’Espagne la première tragédie touchante et la première comédie de caractères qui aient illustré la France.” El crítico tiene que confesar también que “Corneille mit la morale sur le théâtre. Ce n’est qu’à une traduction que nous devons Molière.”⁹ Aceptado esto, pues el negar el origen de la inspiración corneilliana resultaría ridículo, se pasa a considerar los valores propios de Corneille, a quien el padre Tournemine consideró el autor “plus original, plus fécond, plus varié”,¹⁰ olvidándose por supuesto de las fuentes españolas en que se inspiró en gran parte el genio francés y que hicieron posible en parte la variedad, fecundidad y originalidad del mismo. Maurice Rat,¹¹ editor reciente de Corneille, considera que *Le Menteur* es la comedia más ligera y flexible en la vasta producción del poeta francés, lo cual es cierto; empero lo chocante es que el crítico, sin negar la paternidad de Alarcón por lo que toca “a la intriga de la pieza”, afirme, porque así es su gusto, que “Corneille sobrepasa con mucho a Alarcón por la viva pintura de los caracteres y por el numen estilístico”.¹² En materia de arte las preferencias son comprensibles, lo cual no debe disminuir el reconocimiento de los valores propios de una obra que nos emociona menos. El propio Corneille vio en *La verdad sospechosa* un “admirable original” y confesó el encanto que le produjo el mismo, así como su incomparable seducción:

Pour le reste, j’en ai pris tout ce qui s’est pu accommoder à notre usage; et s’il m’est permis de dire mon sentiment touchant une chose à j’ai si peu de part, je vous avouerai en même temps que l’invention de celle-ci me charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui le soit comparable en ce genre, ni parmi les anciens, ni parmi les modernes. Elle est toute spirituelle depuis le commencement jusqu’à la fin, et les incidents si justes et si gracieux, qu’il faut être, à mon avis, de bien mauvaise humeur pour n’en approuver pas la conduite, et n’en aimer pas la représentation.¹³

En esta misma advertencia, cuya es el párrafo aquí transcrito, reconoce que la gloria alcanzada por *Le Menteur*, debe ser impu-

⁹ Voltaire en su “Commentaires” a *Le Menteur* de Corneille. Paris, Bib. Larousse.

¹⁰ Tournemine, *Défense du grand Corneille*, Paris, Guerin, 1747, t. vii, p. 29.

¹¹ *Op. cit.*; vid. núm. 2 supra.

¹² *Op. cit.*, p. 143.

¹³ *Ibidem*, p. 146.

264 *Juan A. Ortega y Medina*

tada al gran Lope de Vega (a quien él atribuyó en un principio la famosa pieza de Alarcón),¹⁴ autor, añade Corneille, “de cette merveille du théâtre”.¹⁵ En el “Examen” prosigue el poeta francés alabando la pieza, de la que dice que en parte la ha traducido y en parte la ha imitado, porque le pareció “si spirituel et si bien tourné” que no tiene reparo en confesar, como lo ha hecho frecuentemente, *que le gustaría dar dos de sus más bellas obras a cambio de que La verdad sospechosa fuese invención suya*.¹⁶ El gran dramaturgo francés no muestra pues ninguna reserva en el reconocimiento de su deuda ni en la admiración que siente por la comedia que le sirvió de inspiración; más los críticos del presente, olvidando el sentido de respeto histórico, cultural, que las aclaraciones de Corneille entrañan, se acogen a una valoración puramente subjetiva; de suerte que, si bien hemos de considerar que Dorante expresa a las mil maravillas el carácter mesurado de un enamorado y mentiroso francés; Don García tipifica asimismo el carácter violento de un mentiroso y enamorado español del siglo xvii.

Pedro Henríquez Ureña señaló justamente que “la observación de los caracteres es el recurso fundamental y constante de Alarcón, mientras en sus émulos es incidental”;¹⁷ y si ésto es así, hay que admitir que el carácter ya no exclusivamente regional o español sino universal de Don García, el héroe alarconiano por excelencia, fue el que sedujo a Corneille y le hizo vestirlo a la francesa y trasladarlo a las Tullerías y a la Plaza Real. Lo que interesó al dramaturgo francés no fue simplemente el carácter español del personaje, sino su valor como arquetipo humano.

Ya hemos dicho que por lo que respecta a los críticos del siglo xvii los juicios no fueron simplemente estéticos como se pretendía asegurar; empero si consideramos las opiniones de los del xviii, éstas se muestran incluso feroces á pesar de los mejores deseos de un Lesage, que tradujo obras de Lope y de Rojas, y pese también a los buenos intentos de Du Person Castera que publicó en Amsterdam, en 1738, los *Extraits de plusieurs pièces du Théâtre espagnol*. El dieciocho fue un siglo en el que pesaron aún mucho los juicios irónicos de Voltaire, que aborrecía “le romantisme des

¹⁴ En el “Examen” citado de Corneille, *op. cit.*, p. 148. Pero allí mismo, renglones más abajo, reconoce que es de Ruiz de Alarcón.

¹⁵ En el aviso “Au lecteur”, *op. cit.*, p. 147.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 148.

¹⁷ En “Don Juan Ruiz de Alarcón”, conferencia publicada en *Nosotros* (núm. 9 de mayo), México, 1914.



dramaturges castillans” y los absurdos argumentos a base “de tissus d’aventures incroyables”.¹⁸

El siglo XIX, conviene insistir en esto, será el de la reivindicación estética del teatro español; el aliento romántico encontrará, incluso en Francia, un venero inagotable de temas en que inspirarse y que recrear; y todo esto a pesar de un conocimiento poco profundo de la literatura española de los siglos XVI y XVII.¹⁹

No faltan en nuestra época estudios serios de crítica; pero en la francesa, no curada aún del todo de viejos achaques, se insiste de tarde en vez, según se ha dicho, en tópicos desusados y que pertenecen a épocas ya superadas. Con razón Huszar subraya el hecho de que se ha llegado a insinuar aun por algunos la posible paternidad francesa de la idea de un mentiroso; pues no otra cosa puede deducirse de la afirmación que sigue: “Cette pièce —escribe H. Lucas refiriéndose a una obra menor de Corneille anterior a 1643— renferme, du reste, une scène vraiment comique, *et qui fait pressentir* (cursivas nuestras) *Le menteur*”.²⁰ Y por si fuera poco, el propio Maurice Rat, tan erudito y mesurado, no tiene inconveniente en aceptar que Corneille “a inventé avec *Le menteur* la comédie” francesa; lo cual no deja de ser cierto, pero que no lo es absolutamente puesto que la frase asoma la cola de un pretendido autarquismo intelectual y nacionalista que deja mucho de desear.²¹

II

Mucho, muchísimo se ha escrito y dicho en términos de comparación para subrayar las esencias de los dos dramaturgos, así como para mostrar los puntos de coincidencia y divergencia de ambos; empero la mayor parte de las veces se ha puesto más énfasis en el examen de los problemas de forma que en los de fondo. Ruiz de Alarcón pertenece a la gran generación áurea del siglo XVII, al ciclo de Lope, Tirso, Quevedo, Cervantes, Vélez de Guevara, Moreto, Suárez de Figueroa, Góngora, etcétera. España vive ya a la defensiva frente a una Europa que rechaza la misoneidía como sistema tradicional de vida; es la España tozuda de la Contrarreforma en la cual ya no queda ni el menor rastro de aquella *Philosophia Christi*, erasmista, tolerante, que animó a la corte errabunda del último gran emperador de Occi-

¹⁸ Voltaire, “Préface” a *Le Cid*, Paris, Bib. Larousse.

¹⁹ Huszar, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ H. Lucas, *Histoire du Théâtre français*, t. 1º pp. 70-75.

²¹ *Cit.* en el tomo 1º de *Teatro completo de Corneille* (1960), p. II.



266 Juan A. Ortega y Medina

dente. La España de Ruiz de Alarcón es la España neoescolástica, barroca, ya encerrada en sí misma, inconforme; la del “*defendella y no enmendalla*”. En cambio, la Francia de Corneille es un país en brillante y rocoicoica ascensión, que remontando ágilmente las dificultades de la Fronda culminaría a poco en el gran siglo de Luis XIV, para decirlo con expresión volteriana.

Dentro de este ciclo Descartes representa el apex de la gran esfera intelectual de su época; la cumbre asimismo del pensamiento filosófico occidental. La filosofía cartesiana penetra en todos los campos de la cultura e imprime su imperiosa huella aun en expresiones y formas artísticas que a una primera mirada superficial parecerían mostrarse al margen del pensamiento filosófico-moral de Descartes. No representa ninguna novedad crítica el intento de querer explicar la dramaturgia del siglo áureo francés recurriendo a las ideas cartesianas relativas a la clasificación y contenido de las pasiones humanas; pero de hecho el instrumento psicológico se ha utilizado fundamentalmente en el análisis de las tragedias y con especialidad en *Le Cid*, por “la moral elevada y los nobles sentimientos que habían depurado al teatro”, para decirlo con Saint Beuve, y que le habían otorgado a aquel una serenidad y majestad dramáticas que rompía con los desafueros y aspavientos que habían frecuentado la escena francesa antes de la aparición del gran Corneille.

Corneille, que vive plenamente inmerso en la corriente intelectual de su tiempo, se ha dicho con razón que es esencialmente de temperamento cartesiano, dado que su cartesianismo, en cuanto glorificador de la voluntad, se muestra patente en toda su producción dramática. Aceptado esto habrá que convenir en que la filosofía corneilliana consiste en la aplicación del cartesianismo a la escena. El mismo dramaturgo nos dice que con su *Pompée* quiso ensayar lo que podía “la majesté du raisonnement, et la force des vers, dénués de l’agrément du sujet”, y que con *Le Menteur*, además de la majestad del razonamiento, deseó probar lo que podría “l’agrément du sujet dénué de la force des vers”.²² Nosotros intentamos ver a continuación cómo actúa, si es que lo hace, la teoría psicológica de Descartes en los héroes claves de *Le Menteur* y de la *Suite*, que, en cuanto personajes de la comedia, parecerían apartarse más que los de las tragedias de la teoría de las pasiones inventada por el filósofo y utilizada por el dramaturgo.

De acuerdo con esta tesis, en las tragedias y comedias de Corneille se manifiestan las ideas que tenía Descartes acerca

²² En la “Épître” dedicatoria a *Le Menteur*, *op. cit.*, p. 145.



de las pasiones (ideas o teorías pensadas por él desde 1619 y enunciadas formalmente en 1637), así como el concomitante concepto del amor postulado por el filósofo. Al indicar éste que las pasiones, reacciones o los movimientos corporales, podían ser modificadas mediante la voluntad, ponía en manos del autor teatral un instrumento formidable.

El *Tratado de las pasiones del alma*²³ de Descartes es, sin embargo, de 1649; es decir unos siete años después del estreno de la pieza, o cinco después de la primera edición de *Le Menteur*, aparecida el 31 de octubre de 1644. Como no sabemos el camino que siguieron las máximas y leyes psíquicas de Descartes, de 1619 y 1637 (que explicaban y reglamentaban las pasiones sometién-dolas al imperio de la razón) hasta llegar a Corneille, no se puede por lo mismo especular festinadamente sobre la probable influencia cartesiana en el autor teatral; empero repitiendo lo dicho ya anteriormente, es admisible suponer que si el pensamiento cartesiano ejerció desde un principio su poderoso imperio en todos los campos de la cultura francesa del siglo xvii, la dramaturgia corneilliana no pudo en modo alguno haberse hurtado a la influencia del filósofo.

Creemos que ha llegado ya el momento de saber en qué estriba esa influencia, y para ello nada mejor nos parece que presentar primeramente un apretado resumen conceptual del *Tratado de las pasiones* de Descartes, y señalar al mismo tiempo en qué consiste la novedad cartesiana frente a la teoría escolástica de las pasiones. De acuerdo con esta última teoría las pasiones constituían un capítulo de la moral, y se imaginaba que ellas se enzarzaban con demasiada frecuencia en combates entre sí, lo que ocasionaba una oposición continua entre las distintas partes del alma, y por supuesto una división del alma contra ella misma. Se trataba de perturbaciones dañinas, de movimientos sin reglas ni normas aparentes, de violencias anárquicas, tal como los meteoros que trastrocaban el apacible y lento orden natural de las leyes físicas. Descartes descubre el misterio con que la teología había encubierto el origen de las pasiones; para él toda pasión es *reacción* de un movimiento corporal. Estas reacciones no son malas, como afirmaba la escolástica; no son efectos del pecado ni pues triste herencia de la falta original. Las pasiones, pensaba Descartes, no se gestan en el seno de nuestra corrupta naturaleza, sino que

²³ Nosotros hemos consultado el “*Traité*” en las *Oeuvres de Descartes* publicadas por Charles Adams & Paul Tannery, Paris, Librairie Philosophique (12 tomos), 1909, t. xi. Asimismo hemos utilizado el “*Étude Historique*” de Ch. Adams en el suplemento a la edición citada.



268 *Juan A. Ortega y Medina*

son simplemente el efecto natural de la unión del alma y del cuerpo; mas la ligazón entre los movimientos y los pensamientos es lo suficientemente laxa como para permitir que un pensamiento cualquiera se desate de su coexistente movimiento y se ligue a otro en virtud de su libre movilidad espiritual. Ahora bien, como el paso no se realiza sin esfuerzo ni sin lucha, la interpretación tradicional consideró los visibles efectos del cambio como combate de pasiones. Para Descartes casi todas las pasiones pueden ser buenas (article ccxi) cuando por medio de hábitos voluntarios e involuntarios aprendemos a preservarnos del mal uso y exceso de las mismas; todo es cuestión de adoptar una buena estrategia, o, como dice el filósofo, de “*beaucoup d’industrie*” (article XLIV). La nueva moral cartesiana, moral filosófica, no permite aquí la menor intromisión teológica: el *medio intelectual* y el *medio moral* son los dos recursos o máximos principios que sirven para regular nuestras pasiones. Gracias al primero el hombre establece la distinción entre lo que depende de él y lo que no depende en absoluto; verbigracia la reglamentación de nuestros deseos (articles CXLIV-CXLVI), que nos permite distinguir lo que hay de bueno o de malo en los objetos; mediante el segundo, y recurriendo al uso de su voluntad, se resuelve firmemente a obrar bien y reconoce, si es necesario, que debe cambiar antes de intentar alterar el orden providencial del mundo. De este modo el sujeto reduce sus deseos a los justos límites y no se esfuerza por poseer objetos que están fuera de su alcance. La voluntad se propone otros pensamientos, otras emociones y logra de este modo que el hombre se libere de una pasión haciendo nacer la contraria. El hombre puede así, a voluntad, pasar de una pasión a otra siguiendo su conveniencia o su deseo. Descartes no duda del éxito y asegura que por este medio se puede adquirir un imperio absoluto sobre las pasiones (article L). En definitiva, la médula de la teoría se reduce a un adecuado empleo del libre albedrío; es decir de la libertad personal, que sólo puede lograrse, en última instancia, mediante el noble ejercicio de la *generosidad* (poco conocida de los antiguos, nos dice Descartes), que es la pasión clave de todas las otras y la que nos proporciona firmeza y constancia en todas nuestras virtuosas resoluciones. De esta manera la pasión más excesiva puede llegar a ser buena, y el hombre que sabe controlar sus pasiones puede alcanzar toda la felicidad y dulzura posibles en este mundo: “*Les hommes que les passions peuvent le plus émouvoir, sont aussi capables de goûter en cette vie le plus de douceur*” (article cc).

Descartes liberaba así al teatro francés del asfixiante artificio



escolástico que sólo dejaba paso al desborde y desafuero de las pasiones, como puede comprobarse, por contraste, en la dramaturgia lopezca, para no citar sino la más voluminosa y representativa, toda ella afectada por la corruptibilidad natural de origen, como se hace presente en la naturaleza de los héroes y heroínas de las comedias de enredo, o en las de capa y espada, que a manera de “cuatro llagas”²⁴ infieren ignorancia al entendimiento, malicia a la voluntad y debilidad a la potencia y templanza del alma privada de la justicia original. Las *perturbaciones* que afligen a la mayor parte de los personajes del teatro español del Siglo de Oro, tan celosos de la honra y de la dignidad y tan puntillosos en asuntos de amor, ocurren porque sus pasiones están fuera del orden limitado de la razón; es decir porque son moralmente nocivas (por exceso o desborde) y pues proclives al pecado, porque se apartan de la dirección o moderación virtuosa conveniente.²⁵ La diferencia de esta explicación con la que nos proporciona Descartes consiste en que de acuerdo con la teología tomista el hombre es tanto más virtuoso (desapasionado) cuando más se aproxima al imposible modelo divino y perfecto que es Dios, esto es al ser desprovisto de potencial y de pasión; en cambio para el filósofo francés, según vimos, las pasiones no son accidentales sino esenciales al hombre en cuanto cuerpo y espíritu, y por lo mismo existen máximas razonables, no sobrehumanas ni sobrenaturales, para hacer que todas ellas sean benéficas sin renunciar a ninguna. Por supuesto los dramaturgos españoles de los siglos xvi y xvii se inspiraron en la realidad de su tiempo; pero sus arquetipos, pese a la vitalidad que estos muestran, siempre resultan pálidos frente a los desorbitados ejemplares humanos que les sirvieron en muchos casos de inspiración, tal como ocurrió, pongamos por caso, con el famoso capitán Alonso de Contreras, a quien el propio Lope hospedó en su casa durante algún tiempo. Cuando recordamos la aventurera vida del supuesto Duque de Este, la del terrible Lope de Aguirre, demonio de los Andes y del Orinoco, y la de cientos de parecidos especímenes humanos disparados vital, desafortadamente hacia Las Indias, Flandes, Italia o Filipinas, caemos en la cuenta de que los comediógrafos se quedaron cortos. De hecho en tales personajes las pasiones estaban fuera del orden de la razón; eran hombres en extremo locos y desbocados, tenían la piel del diablo, aunque en ellos el gran delusor no fuese tanto la causa “directa o suficiente”²⁶ de los

²⁴ *Suma Teológica*, Prima Secundae, Quaestio lxxxv, Art. iii.

²⁵ *Ibidem*, Q. xxiv, Art. ii.

²⁶ *Ibid.* Q. lxxx, Art. i.



270 *Juan A. Ortega y Medina*

pecados que cometían, sino las tres características pasiones que los embargaban: concupiscencia de la carne, concupiscencia de los ojos y soberbia de la vida.²⁷

III

Nuestro siguiente paso consistirá ahora en analizar qué tipo de hombres son respectivamente Don García, el apasionado héroe de Ruiz de Alarcón, y Dorante, el desenfadado héroe corneiliano. Desde luego ambos son contumaces mentirosos; mas el primero miente sin mayor intención, espontáneamente, para alcanzar fama, le dice a su criado Tristán, y porque es su gusto:

Ser famoso es gran cosa 861
el medio cual fuere sea.
Nómbrenme a mí en todas partes
y murmúrenme siquiera,
pues uno por ganar nombre
abrasó el templo de Efesia; 866
y al fin, es éste mi gusto,
que es la razón de más fuerza.
(1º VIII)

El segundo lo hace con simpleza (como también ocurre con Don García, aunque no exclusivamente), por el gusto de tapar la boca a su interlocutor en turno, para apabullarlo:

J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles 362
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 pouvais quel plaisir on a lors 367
De leur faire rentrer leurs nouvelles au corps . . .
(1º, VI)

Cuando Cliton, el valet de Dorante, le dice a su amo que resultaría muy divertido el que Lucrece sobresaliese también en el arte de mentir, éste, no sin orgulloso cinismo, le responde que:

Le ciel fait cette grâce à fort peu de personnes: 934
Il y faut promptitude, esprit, mémoire, soins,
No se brouiller jamais, et rougir encor moins.
(3º, IV)

²⁷ *Ibid.* Q. LXXVII, Art. v.



“DIVERTIMIENTO” CRÍTICO A LA VERDAD SOSPECHOSA 271

Ruiz de Alarcón puso también en su pieza una parecida reflexión; pero es Tristán, el criado, quien responde a la confusión de Don García; como es también Cliton el que sentencia de modo semejante:

El que miente ha menester
gran ingenio y gran memoria.
(3º, III)

Il faut bonne mémoire après qu'on a menti. 1260
(4º v)

Dorante no sólo tiene como Don García el vicio de mentir, vicio de juventud y de estudiante atolondrado (en Poitiers el uno, en Salamanca el otro), sino que además muestra una jactancia tan exclusiva como lo es el suponer que a muy pocas personas le otorga el cielo la *gracia* de mentir. Además de la viveza, ingenio, memoria y cuidado, el mendaz ha de procurar no enredarse y enrojecer todavía menos. Esta mendacidad de Dorante, que hemos considerado como cínica, corresponde perfectamente a un individuo que es *per se* esencialmente (verbigracia en cuerpo y alma, de un modo natural, como quiere Descartes) un embustero. Por ello mismo el mentiroso imaginado por Corneille a buen seguro podrá *ipso facto* dejar de serlo ya por su concertado casamiento, no forzado sino gustoso, con Lucrecia, ya porque al desatar el nexo íntimo somáticopsíquico se inclinarán sus nuevos pensamientos hacia otras actitudes móviles, sensitivas, que lo podrán convertir, aunque no sin visibles esfuerzos, en otro hombre, quizás hasta en un hombre nuevo, veraz. No se trata aquí de un ente voluble que ronda en torno a los objetos o deseos con malsana inconstancia, sino de un ser que desde el punto de vista intelectual sabe voluntariamente lo que quiere y puede alcanzar, y se evita de esta suerte chocar contra lo imposible o caer en la versatilidad.

El hombre en extremo apasionado, es decir perturbado conturbado y pecador (irracional) que es Don García, se muestra tumultuosamente asaltado por el deseo de mentir, y esta pasión, aunque no necesaria ni constante sino accidental, caracteriza de un modo claro el perpetuo desequilibrio entre su pensamiento y su acción, entre el lado de la sensación y el de la voluntad. El héroe alarciano se nos presenta pues como un embebecido embustero; es decir, desprovisto de razón suficiente para gobernar y desechar, llegado el caso, tan avasalladora pasión. El acto volitivo de Don García sobrepasa su entendimiento; la voluntad no le ayuda de



272 *Juan A. Ortega y Medina*

modo conveniente, no le auxilia ni intelectual ni moralmente para juzgar o abstenerse de juzgar; de aquí que tengamos que suponer, aunque se estime paradójico, que él con dificultad dejará de ser lo que sólo *per accidens* es, a saber un patrañero. El mismo héroe insiste más de una vez en que no puede ser dueño de sí mismo. En cambio Dorante sí podrá llegar a ser un hombre discreto, abnegado, veraz y autocontrolado. Por supuesto el héroe corneiliano se transfigura moralmente en otra pieza con la que continuó el dramaturgo francés las aventuras y desventuras de *Le menteur*; es decir, con la llamada *La suite du menteur*.²⁸ A la suspicacia y socarronería del criado Cliton, que no cree en el cambio, Dorante le arguye así:

Je me suis bien défait de ces traits d'écolier 137
Dont l'usage autrefois m'était si familier;
Et maintenant, Cliton, je vis en honnête homme

Le temps m'a fait connaître
Quelle indignité c'est, et quel mal en peut naître.
(1^o, I)

Sin embargo no deja Dorante una vez más de mentir; mas ahora el significado de esta nueva mentira es moralmente positivo dado que se trata con ella de salvar al caballero Cleandro, quien en duelo ha matado a un tal Florange.

J'ai cru devoir mentir pour sauver un brave homme 363
Je ne mens plus, Cliton, je t'en donne assurance; 371
Mais en un tel sujet l'occasion dispense.
(1^o, VI)

En efecto, Dorante se ha transfigurado, su criado afirma con admiración que si ahora miente el héroe, lo hace forzado, “par générosité (2^o, II, 602); es decir para salvar al que, sin sospecharlo, llegará a ser su cuñado. El empecinado embustero de antaño

²⁸ Véase nuestra nota 2. supra. Corneille en su “Épître” dedicatoria a la “Suite” indica que esta nueva pieza la ha sacado de la comedia de Lope de Vega intitulada *Amar sin saber a quién*. Desde luego esta continuación de *Le menteur* no tuvo el mismo éxito que éste de público ni de lectores. La comedia es agradable e incluso brillante y encantadora, y en esto estamos totalmente de acuerdo con el comentarista y editor Maurice Rat; para el crítico, y está en lo justo, “queriendo Corneille reunir, por medio de una soldadura asaz torpe, dos piezas tan distintas como la de Alarcón y la de Lope de Vega, produjo una inextricable confusión” (*op. cit.*, p. 226).



“DIVERTIMENTO” CRÍTICO A LA VERDAD SOSPECHOSA 273

aboga por sí mismo ante su amigo Filisto y le expone la causa de su antiguo vicio y las razones —no cartesianas sino tradicionales, como no podía ser menos— de su cura:

Formez en ma faveur de plus saines pensées; 619
Ces petites humeurs sont aussitôt passées,
Et l'air du monde change en bonnes qualités
Ces teintures qu'on prend aux universités.
(2^o, v)

Filisto le recuerda sus anteriores enredos, pero reconoce que al presente Dorante es otro; también Cleandro queda admirado de la inusitada bondad y desinterés de su salvador:

Philiste: Dès lors, à cela près, vous étiez en estime 623
D'avoir une âme noble, et grande, et magnanime.
(2^o, iv)

Cléandre: Et je sais qu'on n'a vu jamais plus honnête homme. 500
(2^o, ii)

La duda metódica cartesiana que se desprende de las cuatro famosas reglas del *Discurso del método*, consiste fundamentalmente en someter todo conocimiento a la luz de la razón: a este instrumental racional nadie ni nada escapa, y en virtud de ello y por exigencia rigurosa del propio método, incluso el amor se ve asimismo condicionado por la idea de razón. El *Discurso* se publicó, como se sabe, en 1637 (iba como prefacio a los *Tratados de dióptrica, meteoros y geometría*), y por lo tanto es anterior a la fecha de estreno de *Le Menteur*. Corneille, que conoció sin duda tal prefacio, no podía admitir, como años más tarde admitiría Pascal, la existencia de una lógica del corazón, o mundo de razones que la razón no podía comprender; acaso por ello, o sin acaso, pudo escribir a su amigo Saint Evremond que “l'amour est une chose trop chargée de faiblesse pour être la dominant dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement, mais non de corp”. El análisis racional, metódico y riguroso que el dramaturgo realizó de la pasión amorosa le permitió utilizarla en sus dramas y en sus comedias, aunque no dándole un papel dominante o decisivo dentro del juego escénico. En *Le Menteur* lo importante es el carácter mentiroso del héroe, lo secundario su inclinación enamorada; en *La suite du Menteur*, ya no juegan la parte esencial la mendacidad ni la pasión amorosa de Dorante, sino la regeneración total del “honnête homme”, su carácter *generosamente* ético; y recuérdese nuevamente a este propósito que la *generosidad*



274 Juan A. Ortega y Medina

era para Descartes la primera de todas las pasiones en nobleza y dignidad; la misma que él definió asimismo como firmeza y constancia, que tan necesarias son en todas las determinaciones.

El propio comediógrafo francés en su “Examen” previo de *Le Menteur* reconoce que el autor español, al que en parte tradujo y en parte imitó, al forzar al héroe a casarse con Lucrecia lo que de hecho hace es castigarle por sus mentiras; por ello, él, Corneille, ha cambiado intencionalmente el final, y he aquí las razones que del cambio proporciona al lector:

Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner une pente vers la personne de Lucrece au cinquième acte, à fin qu'auprès que'il reconnu sa méprise aux noms, il fasse de nécessité vertu de meilleure grâce, et que la comédie se termine avec pleine tranquillité de tous côtés.²⁹

Empero si se observa con cuidado, la solución de Corneille es posible porque el amor no representa en su pieza un papel tan pasional como el que le otorga Ruiz de Alarcón en *La verdad*; y ello acontece así porque en definitiva los dos dramaturgos emplean una palabra semejante (amor: amour) pero cuyos respectivos contenidos son diferentes. Para el mexicano³⁰ se trata de una pasión (la de mentir) que por medio de otra contraria (el amor) necesita ser *purgada* (el término es escolástico) mediante un castigo o correctivo adecuado al caso; para el francés se trata de una tendencia a mentir que fácilmente puede ser desviada y curada gracias al amor, que no es a su vez sino una “pente” o inclinación amorosa que si en un principio se dirigía a Clarisa,³¹ llegado el caso podrá dirigirse hacia Lucrecia en un acto voluntariamente electivo y no simplemente convenenciero:

Je l'aime; et sur ce point ta défiance [Cliton] est vaine; 1613
Mais je hasarde trop, et c'est ce qui me gêne.
Si son père et le mien me tombent point d'accord,
Tout commerce est rompu, je fais naufrage au port.
Et d'ailleurs, quand l'affaire entre eux serait conclue,
Suis-je sûr que la fille y soit bien résolue? 1618
J'ai tantôt vu passer cet objet si charmant:

²⁹ *Op. cit.*, p. 149.

³⁰ El gentilicio que empleamos no indica que tomemos parte en el tan discutido y ya por suerte liquidado debate acerca de la mexicanidad de Alarcón. Véase el inteligente ensayo de Alatorre ya citado por nosotros en la nota 3.

³¹ A Clarice que, por el momento cree él que se llama Lucrece.



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; 1623
Mon coeur entre les deux est presque partagé;
Et celle-ci l'aurait, s'il n'était engagé.
(5º, IV)

En la escena sexta del acto quinto, Dorante, por una indiscreción de Clarisa, se da cuenta del engaño en que ha estado al aplicar a ésta, que es la que él ama, el nombre de Lucrecia que pertenece a la otra joven amante. Apercebido, en tono bajo y aparte, le dice a Cliton:

Bonne bouche! j'en tiens; mais l'autre la vaut bien; 1724
Et, comme dès tantôt je la trouvais bien faite,
Mon coeur déjà penchait à 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. 1729
(5º, VI)

El amante, dueño ya de la situación, juguetea graciosamente con las dos jóvenes apuntando su dulce flecha vengativa, amorosa, ya a la una, ya a la otra. Les echa en cara el fingimiento, y, deshaciendo el equívoco juego, se declara enamorado de su interlocutora, Clarisa; entonces Lucrecia, enarbolando la carta escrita por el amante, reprocha a éste por el hecho de que si, como ha expresado, ama a Clarisa, por qué le escribe a ella, a Lucrecia. Dorante, prosiguiendo el devaneo, le replica que sólo a ella ama:

J'aime de ce courroux les principes cachés. 1755
Je ne vous déplaïs pas, puisque vous fâchez.
Mais j'ai moi-même enfin assez joué d'adresse;
Il faut vous dire vrai, je n'aime que Lucrece.
(5º, VI)

Dorante le aclara que se siente ya satisfecho por la pequeña venganza que se ha tomado, aunque haya sido a costa de la aflicción que él ha procurado a su nuevo amor, a la verdadera Lucrecia; pero ésta, todavía no convencida del todo, le pide explicaciones sobre las galanterías que el día anterior prodigó en las Tullerías a su amiga Clarisa. Dorante, sin mostrar ya ningún empacho ante la presencia de la despechada Clarisa, declara su amor a la otra:

Elle [Clarice,] avait mes discours, ma vous aviez mon coeur, 1768
Où vos yeux faisaient naître un feu que j'ai fait taire,



276 Juan A. Ortega y Medina

Jusqu'à ce que ma flamme ait l'aveu d'un père:
Comme tout ce discours n'était qui fiction,
Je cachais mon retour et ma condition.

Vous seule êtes l'object dont mon coeur est charmé.
(5^o, vi)

1775

Aclaradas así las cosas Dorante podrá casarse con Lucrecia; Alcipio lo hará a su vez con la semienojada Clarisa, y Geronte, padre del mentiroso héroe, podrá tal vez descansar ante el concertado matrimonio y soñar incluso con futuros nietos que perpetuarán su apellido. La simpática escena de celos (3^o, vi) entre Jacinta y Lucrecia que presenta Alarcón, apenas si tiene una recepción adecuada en la pieza de Corneille (5^o vi), porque justamente en esa escena el enredo de nombres y personas queda en claro, y porque la “*jalousie*” que no deja de ser una pasión inferior, queda cartesianamente ennoblecida por la generosidad con que Clarisa trata a Lucrecia y se olvida de Dorante.

Corneille ha terminado pues la pieza con un final más en consonancia (como lo vio muy bien Hartzembusch,³²) con el temperamento francés. “Es cierto —escribe Corneille— que las acciones de Dorante no son moralmente buenas, dado que no son sino supercherías y mentiras; y sin embargo obtiene al fin lo que desea, puesto que la verdadera Lucrecia es en esta pieza su inclinación última”.³³ Ruiz de Alarcón le da fin puniendo a Don García mediante su casamiento forzado con Lucrecia a la que en absoluto no ama: “La mano doy —dice el héroe alarconiano— pues es fuerza” (3^o, xiii, 3,107); empero bien mirada la cosa el castigado no es sólo Don García sino también la pobre heroína que, aunque enamorada del burlado mozo, ha tenido que sufrir la suprema crueldad de verse una vez más desdeñada cuando Don Juan y Don García se allegan conjunta y apresuradamente al mismo reclamo amoroso que para ambos es Jacinta.

Lucrecia al igual que Don García queda triturada entre los acerados piñones de la tradición paterna absolutista; Dorante, en cambio, sin romper con las viejas cadenas clásicas y cristiano-medievales, puede hacer mejor uso de su voluntad y adecuar su apetito amoroso a las exigencias autoritarias de su padre Geronte. El espíritu libre de Corneille apunta hacia la libertad romántica que siglo y medio después quedaría confirmada entre los derechos del hombre proclamados el 26 de agosto de 1789. La validez del inmovible estatuto paterno (*jus abutendi* incluso) es puesta

³² En el prólogo citado.

³³ “Épître” a *La Suite du Menteur*, *op. cit.*, p. 230.



“DIVERTIMIENTO” CRÍTICO A LA VERDAD SOSPECHOSA 277

en crisis, como hemos visto, en *Le Menteur*; pero sobre todo en la continuación de éste. En la “Suite” resuelve Corneille que Dorante en lugar de casarse con Lucrecia, como estaba previsto, parta furtivamente de París y marche hacia Italia, bien provisto de dinero, en busca de aventuras. Geronte, el padre, no encuentra mejor reparación que desposar a la novia abandonada, y en poco menos de dos meses de amorosa y peligrosa solicitud senil queda naturalmente fuera de combate. Lucrecia y sus parientes saquean a conciencia la casa del muerto y no dejan en ella, según Clitón, más que dos goznes y cuatro alcaiyatas (1^o I, 78). En cambio, al héroe ruizalzarconiano no le queda otra opción sino recibir el sinapismo matrimonial que se le impone. El yugo que, mientras vivan, unirá a Lucrecia con Don García tenemos pues que imaginarlo muy odioso y pesado; mas el autor, Ruiz de Alarcón, no parece haber reparado siquiera en esta dura contingencia y desde luego no parece tampoco haber pensado otra salida sino la sumisión absoluta de la infeliz víctima, como correspondía a la misoginia típica y vengativa del dramaturgo. Don García es muy probable que acabe corregido de su feo vicio una vez casado; al menos su padre Don Beltrán así lo creyó al confirmar por boca de Tristán el defecto del hijo:

¡Paciencia! Hoy he de acabar, 1277

Si puedo, su casamiento:
con la brevedad intento
este daño remediar,
antes que su liviandad, 1282
en la corte conocida,
los casamientos le impida
que pide su calidad.

Por dicha, con el cuidado
que tal estado acarrea, 1287

de una costumbre tan fea
se vendrá a ver enmendado
que es vano pensar que son
el reñir y aconsejar
bastantes para quitar
una fuerte inclinación. 1292

(2^o, VI)

Hay que suponer por ello mismo, que la presencia constante de la esposa le servirá cuando no de correctivo, sí al menos de permanente y dolorosa remembranza y freno a sus patrañas. De esta suerte su probable enmienda no será resultado, como vimos en Dorante, de un autoconvencimiento emotivo y racional, sino de una virtud purgativa drástica, alopática.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS