

EL CID CABALLERO CORTESANO FRANCÉS (LA ACTUALIZACIÓN DE UNA FIGURA)

Jacqueline Ferreras
Universidad de París X.-Nanterre

LE CID (1636) de Pierre CORNEILLE: PERSONAJES¹ y RESUMEN DE LA OBRA

Don Fernand, primer Rey de Castilla
Doña Urrique, Infanta de Castilla
Don Diègue, padre de don Rodrigue
Don Gomès, Comte de Gormas, padre de Chimène
Don Rodrigue, hijo de don Diègue y Amante de Chimène
Don Sanche, enamorado de Chimène
Don Arias, gentilhombre castellano
Don Alonse gentilhombre castellano
Chimène, hija de don Gomès.
Leonor, Aya de la Infanta
Elvire, doncella de Chimène
Un Paje de la Infanta

LA ESCENA ES EN SEVILLA

ACTO I. 1.² Casa de Chimène; el Conde, Elvira.

Sabemos que Chimène tiene dos pretendientes, que su padre aprecia particularmente a Rodrigue y también cuenta con ser nombrado ayo del príncipe.

2. Chimène, Elvire. A pesar de enterarse de la preferencia del Conde por Rodrigue, y de que al salir del Consejo don Diègue pedirá su mano al Conde, Chimène está angustiada.

1 Conservo los nombres en su forma francesa de manera a marcar la distinción con los personajes españoles.

2 A partir de la edición de 1660, la 1ra escena está suprimida y las informaciones que contiene se dan en la escena siguiente que pasa a ser la primera, focalizando así más la atención sobre «el caso de amor» como revelador de la conflictividad de intereses entre el individuo y la sociedad.

3 Aposentos de la Infanta; la Infanta, Leonor y un Paje.

La infanta habla con Leonor; le confiesa su amor por Rodrigue pero su rango le prohíbe casarse con él, por lo que ha favorecido la relación con Chimène. Este casamiento tan cruel para la Infanta debe poner fin a sus sufrimientos.

4 El Conde y don Diègue salen del Consejo en el que ha sido nombrado don Diègue; el Conde, frustrado, prorrumpe en frases amargas y ofensivas, desatiende la petición de mano que hace don Diègue y finalmente le da un bofetón a don Diègue.

5. Don Diègue solo, monólogo desesperado: «Ô rage, ô désespoir! ô vieillesse ennemie!».

6. Don Diègue, don Rodrigue. Don Diègue le encarga a Rodrigue la venganza de su honor: «Rodrigue, as-tu du coeur?– «Tout autre que mon père / l'éprouverait sur l'heure.»

7. Rodrigue, solo, duda sobre la conducta a seguir, en un largo monólogo que consta de seis estrofas: «Percé jusques au fond du coeur / d'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,... »

ACTO II. 1. En la plaza. Don Arias y el Conde.

El Conde admite que se pasó pero, a pesar de las palabras de don Arias, se niega a dar reparación.

2. El Conde, don Rodrigue. Rodrigue desafía al Conde: «A moi, Comte, deux mots»...

3. Aposentos de la Infanta. La Infanta, Chimène, Leonor.

La Infanta anima a Chimène proponiéndole intervenir para evitar el duelo.

4. La Infanta, Chimène, Leonor, el Page. El Page dice que ya salieron riendo Rodrigue y el Conde.

5. La Infanta, Leonor. La infanta vuelve a tener esperanza: este combate aleja a Rodrigue de Chimène y demuestra un valor que le hará a él digno de una princesa.

6. Aposentos del rey. El Rey, don Arias, don Sanche, don Alonse.

El Rey vitupera el comportamiento del Conde; don Sanche enamorado de Chimène le defiende, el Rey lo manda callar; además los Moros están ahí en la desembocadura del río, don Alonse anuncia la muerte del Conde.

7. Los mismos, Chimène. Chimène llega pidiendo justicia. Ella acusa, don Diègue replica; el Rey quiere que delibere el Consejo sobre el caso.

ACTO III. 1 Casa de Chimène. don Rodrigue, Elvire.

Rodrigue viene a ofrecer su vida a Chimène pero ella no está ; Elvire manda esconderse a Rodrigue.

2. Don Sanche, Chimène, Elvire. Chimène vuelve de palacio acompañada por don Sanche que le ofrece su espada; Chimène contesta que hay que esperar la decisión del Rey.

3. Chimène, Elvire. Chimène confiesa su pasión: «C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore», quiere perseguir a Rodrigue, que muera y morir detrás de él.

4. Don Rodrigue, Chimène, Elvire. Rodrigue se presenta y le ofrece su vida; ella espera reparación mediante un combate justo. Se aman pero cada uno cumplirá con su deber.

5. En la calle. don Diègue, solo.

Monólogo. Al final siente alivio al ver a Rodrigue.

6. Don Diègue, don Rodrigue. Don Diègue le dice su alegría; pero los moros están ahí a la entrada del río y don Diègue anima a Rodrigue a que vaya a su encuentro para vencerlos.

ACTO IV. 1 Casa de Chimène. Chimène, Elvire.

Elvire anuncia la victoria de Rodrigue sobre los moros. Chimène dice que cumplirá con su deber.

2. La Infanta, Chimène, Leonor, Elvire. La Infanta dice que no se puede perseguir a quien ha salvado la patria.

3. **Aposentos del rey.** El Rey, don Diègue, don Arias, don Rodrigue, don Sanche.

El Rey hace el elogio de Rodrigue, éste *hace el relato* de la batalla.

4. Le Roi, don Diègue, don Arias, don Sanche, don Alonse. Éste último anuncia la venida de Chimène para pedir justicia.

5. Los mismos, Chimène, Elvire. El Rey le anuncia falsamente la muerte de Rodrigue. Ella se desmaya, pero luego pide justicia. El Rey consiente en un duelo entre don Rodrigue y don Sanche y Chimène se casará con el vencedor.

ACTO V. 1 Casa de Chimène. Don Rodrigue, Chimène.

Llega Rodrigue y le ofrece otra vez su vida. Ella no tiene más remedio que recordarle que es el premio del combate: «Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix». Él se defenderá.

2. **Aposentos de la Infanta.** La Infanta, sola.

Se desespera, Rodrigue se ha hecho digno de ella pero ella lo dio a Chimène.

3. La Infanta, Leonor. La Infanta confiesa la fuerza de su amor, pero cumplirá con su deber y dejará Rodrigue a Chimène.

4. **Casa de Chimène.** Chimène, Elvire. Chimène teme el resultado del combate : su amor la separa de don Sanche; su deber la separa de Rodrigue.

5. Don Sanche, Chimène, Elvire. Don Sanche trae la espada de Rodrigue. Chimène cree que ha muerto y se desespera.

6. **Aposentos del Rey.** El Rey, don Diègue, don Arias, don Sanche, don Alonse, Chimène, Elvire. Creyendo que ha muerto Rodrigue, Chimène confiesa su amor y le pide al rey que no la obligue a casarse con don Sanche. Pero Rodrigue es el vencedor; ella debe someterse a la ley que aceptó.

7. Los mismos, don Rodrigue, La Infanta, Leonor. La infanta da Rodrigue por segunda vez a Chimène. Rodrigue ofrece una última vez su vida a Chimène; ésta ama a Rodrigue y debe obedecer al rey, pero no es pensable que el mismo día se celebren el entierro de su padre y sus bodas. El Rey le da un año de plazo para cumplir su promesa; mientras tanto Rodrigue volverá a la guerra.

A modo de introducción justificaré el título de esta ponencia que tiene visos de provocación, pues es de sobra conocida la deuda de Corneille a Guillén de Castro, si bien la obra de Corneille ha dado lugar a bien pocas traducciones en España³. Ahora bien el enfoque de este

3 En la época del neoclasicismo hubo una traducción anónima y una adaptación de Tomás García Suelto reeditada a continuación de la edición de la comedia de Guillén de Castro. véase *Théâtre espagnol du XVIIe siècle, Les Enfances du Cid*, 1994, p. 1604, n. 3.

Coloquio que responde a nuestra realidad geopolítica de hoy me brindó la ocasión, que agradezco de veras, de analizar la relación entre escritura teatral y sociedad a través de un prestigioso empréstito. En efecto, si el Cid histórico es la figura por antonomasia de la Edad Media castellana, el personaje literario de Corneille es también una figura emblemática del otro lado de los Pirineos. Todavía consta en Francia el recuerdo de la actuación en 1951 del actor Gérard Philippe en la representación dirigida por Jean Vilar en el Palais de Chaillot. El triunfo que obtuvo esta representación le inspiró a un crítico literario francés conocido, André Rousseaux, este comentario «Quizás haya sólo una fecha en toda la historia de las letras francesas en la que el advenimiento de una obra y de un escritor se perciba como una felicidad nacional. La aparición del Cid consagra a Corneille. Este día (...) es el de una victoria del genio francés».⁴ Señalemos todavía que entre 1954 y 1978 *Le Cid* se representó 384 veces en el teatro de La Comédie-Française.⁵

Después de presentar brevemente a Corneille, señalaré brevemente también las características del contexto sociopolítico de creación de la obra y a continuación analizaré el acontecimiento literario que significó el éxito inmediato de la obra. Compararé luego *Le Cid* de Corneille con su «modelo» español, recalcaré las diferencias e insistiré en la necesaria innovación de Corneille en la creación de un Cid «caballero cortesano francés». Concluiré sobre la relación ineludible entre discurso teatral y realidad histórica nacional.

I. BREVE PRESENTACIÓN DEL AUTOR

I.1. La situación familiar

Pierre Corneille (1606-1684) era el mayor de los seis hijos de una familia burguesa de Rouen donde su abuelo compró dos casas; su padre era «Maître des eaux et forêts» o sea ingeniero de montes, y su madre hija de abogado. Después de una primera formación con los Jesuitas, siguió la carrera de derecho y su padre le comprará dos cargos⁶, relativamente modestos, uno de abogado del Rey para los Montes y otro de abogado del Rey para la Marina. Los críticos notan su vivísima sensibilidad y su afición a las letras (tuvo un gran amor temprano y era aficionado a escribir versos en latín). Pero sobre todo fue un autor muy brillante y fecundo desde el principio, ambicioso y consciente de su arte.

I.2. Un autor muy brillante

Cuando escribe *Le Cid*, Corneille ha estrenado con éxito ocho obras entre 1629 y 1637 y ya tiene fama. Se imprimen sus obras casi en seguida. Y ve reconocido su talento. Así en el invierno de 1629-1630 se representa *Mélite* que resulta ser un **gran éxito**. Siguen dos obras y en 1632 sale impresa la segunda, (*Clitandre ou l'innocence délivrée*, tragi-comédie con versos). Vienen luego otras tres obras en el invierno de 1632-1633, y en 1633 se imprime *Mélite*. Le encar-

4 *Le Monde Classique*, 1951, p. 21 (saco la cita, que traduzco, de la edición de Georges Griffé, 1972, p. 121).

5 Véase Georges Couton, *Corneille, Oeuvres complètes*, 1980, I, p. LXXXI.

6 Según G. Couton la medianía social a la que correspondían estos cargos pudo ser causa del fracaso de su gran amor de juventud.

gan que escriba versos para el Rey y el Cardenal de Richelieu. Lo hará, si bien haciendo prece-
der los versos de una *Excusatio* en que define la vocación ficcional de su arte, impropio dice,
para esta tarea. Al año siguiente da una nueva comedia y salen a la imprenta textos críticos y
la *Excusatio*. En 1634-1635 se representa siguiendo la moda lanzada por el escritor dramático
Mairet, su primera tragedia, *Médée*. En 1635, escribe con otros cuatro autores, a petición del
cardenal de Richelieu, *La Comédie des Tuileries*. En 1635-1636 da a representar *L'Illusion*
comique y a primeros de enero de 1637 estrena *Le Cid*, tragi-comedia.

Además Corneille es un escritor que se preocupa por la edición de sus obras⁷, que revisa
las reediciones y aporta modificaciones a sus textos y que paralelamente a su labor de creación
desarrolla una intensa reflexión sobre su arte, publicando a lo largo de su vida varios ensayos
teóricos de crítica literaria, que nos informan sobre sus planteamientos literarios y sus preocu-
paciones de escritor.

II. EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO DE LA CREACIÓN Y ESTRENO DE *LE CID*

La vida política francesa se caracteriza entonces por la doble y peligrosa tensión que se
debe en el interior a la resistencia interna de los nobles a la autoridad del rey, hasta llegar por
momentos a la guerra civil y en el exterior al enfrentamiento de Francia y de la Casa de Austria
en la Guerra de los Treinta años, y que movió a Richelieu a declarar la guerra a España en 1635.

II.1. Una nobleza levantisca

La lucha de Richelieu en contra de esta nobleza levantisca fue larga, difícil e incierta. El
cardenal luchó con increíble energía por restaurar la autoridad del rey. La insumisión de la no-
bleza era cuanto más grave que los príncipes y grandes señores tenían una clientela a su ser-
vicio y podían levantar un ejército y tratar de igual a igual con otros reyes inclusive enemigos.
El centro de todas las intrigas era el propio hermano del rey, Gaston d'Orléans, que aparecía
como el presunto heredero, intocable, al seguir Luis XIII sin tener descendencia masculina⁸.
Una primera conspiración se había tramado ya en 1626 en torno al príncipe de Orléans que
finalmente denunció a sus cómplices. El 10 de noviembre de 1630 quedó famoso con el nombre
de «Journées des Dupes» («Día de los Embaucados»), en el que María de Médicis, que apoya-
ba al de Orléans, pretendió que el rey despidiera a Richelieu.⁹

⁷ Las ediciones de *Le Cid* en vida de Corneille fueron las siguientes: a la primera edición de 1637,
hecha de prisa, siguen otras ediciones sueltas. En 1648 sale la primera edición de las obras, entre las cuales
figura *Le Cid*, con modificaciones notables, edición importante por los documentos adjuntos que acompañan
la obra. *Le Cid* lleva el subtítulo de «Tragedia» en vez del anterior de «Tragi-comedia». Siguieron otras edi-
ciones en 1652, 1654, 1655, 1656, 1657.

En 1660 sale *Le Théâtre de P. Corneille*, otra edición importantísima. Corneille lleva años retirado, en-
tregándose a una intensa labor de reflexión sobre su arte que expone en una serie de textos teóricos: son los
Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter*
selon le vraisemblable ou le nécessaire, *Discours des trois unités d'Action, de Jour et de Lieu* y los *Examens*.

Siguen otras ediciones en 1663, 1664, 1668 y 1682. (véase *Couton*, 1980, pp. XC-CII).

⁸ El futuro Luis XIV nació en 1638.

⁹ Exilada en Compiègne, buscaría refugio en Bruselas, mientras sus amigos serían encarcelados o exiliados,
y uno, el mariscal de Marillac, decapitado.

Luego Gaston d'Orleáns fomentó una rebelión con la ayuda del duque de Montmorency, «el primer barón del reino»; finalmente éste, que había sublevado parte del sur de Francia, fue condenado a muerte y ejecutado por orden de Richelieu en 1632, a pesar de las protestas unánimes, mientras el de Orleáns huía a Bruselas. Por poco tiempo, ya que volvía en 1634 y en 1636 conspiraba de nuevo, esta vez con el auxilio del conde de Soissons que pertenecía a la poderosa familia de los Condé. Se trataba nada menos que de asesinar a Richelieu. Finalmente huyó Soissons y más tarde se pasaría al enemigo. Así en 1637 habían muerto ejecutados por orden de Richelieu o se habían exiliado varios miembros de la alta aristocracia¹⁰.

II.2. La guerra contra España

Aplastada la resistencia interior, Richelieu emprendió la guerra contra España, que seguía siendo entonces la primera potencia militar de Europa, y empezó otra vez el enfrentamiento de la casa de Francia contra la de Austria por la hegemonía en Europa.

Al principio Francia fue invadida en Borgoña por el ejército imperial y en Picardía donde los Españoles ocuparon algún tiempo la ciudad de Corbie en agosto de 1636, a unos cien kilómetros de la capital. El ejército enemigo llegó tan cerca que Luis XIII dio la orden de destruir los puentes sobre un afluente del Sena, el Oise, el puente de Beaumont inclusive que estaba a 25 kms de París. El pánico cundió en la capital, huyendo todos los que poseían una carroza, mientras Richelieu se mantenía firme, paseándose por las calles de París. Se retomó Corbie. Renació la esperanza. *Le Cid* aparece así, unos meses después, como la contribución de Corneille a la inquietud y alegría nacionales, como escribe G. Couton¹¹.

III. LE CID: UN ACONTECIMIENTO LITERARIO

III.1. Un éxito rotundo

Se estrenó la obra hacia el 7 de enero¹² y en una carta fechada del 18 siguiente, el famoso actor Mondory, que con sus 46 años actuaba de Rodrigo, se hacía el eco del éxito con estas palabras: «*Le Cid* encanta a París entero» («*charme tout Paris*»), noticia corroborada por Chapelain, uno de los grandes críticos del momento.¹³ Boileau escribiría por su parte algún tiempo después «En vano contra *El Cid* conspira un ministro, París entero mira a Jimena con los ojos de Rodrigo»¹⁴). El 27 de enero el padre de Corneille se veía ennoblecido por méritos («*services rendus*»), lo que era hacerle un gran favor al propio Corneille que gozaría así de «un quartier de noblesse» es decir de una nobleza «heredada». Y el 23 de marzo salía impresa la obra dedicada a la sobrina de Richelieu.

¹⁰ Pero permanecía candente el conflicto entre la autoridad real y la alta nobleza desembocando pocos años más tarde en la guerra civil conocida como La Fronda.

¹¹ *Corneille, Oeuvres complètes*, p. 1477.

¹² El 2 o el 9 de enero ya que según el uso en la época se reservaban los viernes a los estrenos. Véase G. Couton, 1980, p. 1449.

¹³ En una carta fechada del 22 de enero, Id.

¹⁴ «En vain contre *le Cid* un ministre se ligue ; /Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue», *Satire IX*, v.231-232, citado por G. Griffé, 1972, p. 120.

Se trata en efecto de la obra más famosa en Francia del teatro clásico, si bien, como observa Couton con razón, esta obra no es una tragedia sino una tragi-comedia y la única tragi-comedia francesa que se siga representando¹⁵.

III.2. «La disputa del Cid»

No tardó en estallar una fuerte polémica conocida como «*La querelle du Cid*» («*La disputa del Cid*») que surgió de la conjunción de varios factores tales como, unas dificultades que Corneille tuvo con los actores, la envidia que su triunfo suscitó y reforzaron sus propias imprudencias y por fin discrepancias doctrinales en torno a la obra.

El orgullo de que dio muestra el joven escritor en unos versos que publicó y en los que reivindicaba su independencia y su talento de creador,¹⁶ molestó a sus rivales y replicaron dos escritores dramáticos, Mairet que publicó *Le Vrai Cid espagnol*, en el que discutía la originalidad de Corneille y Scudéry, que sacó a la imprenta sus *Observations sur Le Cid*. En estos escritos alternan los insultos con el debate literario.

El interés de la polémica radica en su aspecto doctrinal y especialmente en algunas de las observaciones de Scudéry de las que destacaré algunos puntos que aclaran el contexto crítico-literario de aquel momento. Este último escribe en particular que «al ser el tema de un Autor español, si fuera bueno el argumento, la gloria le pertenecería a Guilhem de Castro y no a su traductor francés.(...) Pero no vale nada. La Tragedia, compuesta según las reglas del Arte, sólo debe tener una acción principal hacia la que tienden y a la que conducen todas las otras como las líneas de la circunferencia de un Círculo a su Centro; y debiendo su Argumento sacarse de la Historia o de fábulas conocidas, (según los preceptos que hemos recibido) no se busca sorprender al Espectador. Pero no es el caso de la Tragi-comedia (...) donde es preciso que el primer Acto en esta clase de Poema, embrole un enredo que mantenga el suspenso en la espíritu» y concluye que esto no se da en *Le Cid*, ya que muere en seguida el padre de Chimène y que desde un principio se puede adivinar el final.¹⁷

Prosigue añadiendo que Corneille no respeta las principales reglas del poema dramático: la verosimilitud, la unidad de tiempo, es decir el espacio de veinticuatro horas, ni el decoro. En lo que se refiere a la verosimilitud subraya la diferencia entre el poeta y el historiador e insiste en que es preferible que el primero trate un tema verosímil aunque no sea verdadero a que trate un tema verdadero no verosímil.¹⁸ Es cierto que Jimena se casó con el Cid pero no es verosímil que una doncella honrada se case con el asesino de su padre, ya que así se convierte en parricida. Era un tema histórico y verdadero, pero no era verosímil y no era tema poético.

¹⁵ Corneille, *Œuvres complètes*, p. 1466.

¹⁶ En *l'Excuse a Ariste* Corneille escribe «Doy gusto juntos a pueblo y cortesanos,/ Y mis versos por doquier son mis únicos partisanos;/ Por su sola belleza se aprecia mi pluma:/Sólo a mi-mismo debo toda mi fama» «Je satisfais ensemble et peuple et courtisans, /Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans; par leur seule beauté ma plume est estimée:/ Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée....»

¹⁷ Corneille, *oeuvres complètes*...p. 784 de donde traduzco lo que cito y resumo lo que sigue.

¹⁸ Scudéry sigue la *Poética* de Aristóteles y lo mismo había escrito López Pinciano en su *Antigua filosofía poética* (1596).

Era imposible, continua diciendo, que tantas acciones como la elección del ayo del príncipe de Castilla, la riña entre don Diègue y el Conde, el combate de Rodrigue con el Conde, otro de Rodrigue contra los Moros, otro contra don Sanche y la resolución del matrimonio de Chimène, todo ello transcurriera en el espacio de veinticuatro horas¹⁹. Esto otra vez va en contra de la verosimilitud.

En cuanto al decoro, el teatro tiene la obligación de «enseñar deleitando», y muy mal ejemplo da *Le Cid*, donde se ve a una hija que habla de sus locuras y no de su desgracia, llorar la pérdida de un amante y no la de su padre, amar todavía cuando no debía, y a quien protege el Rey que recompensa su «vicio» es decir su amor. Los personajes de la Infanta y don Sanche no son necesarios. Cuando Rodrigue decide matar al Conde debía tomar la resolución de no volver a ver a su hija. Finalmente escribe Scudéry que «*Le Cid* es una comedia española casi entera, escena a escena y todas las ideas de la francesa vienen de ahí.» Y da varios ejemplos de correspondencias de versos.

Corneille se negó a entrar en el debate y contestó publicando una *Lettre apologétique*, que rezuma ironía, e iba dirigida a Scudéry. En esta carta insiste en que los 72 versos que él ha traducido de los 2000 de la obra del autor español no justifican que se le acuse de ser un «simple Traductor»²⁰ ya que, además, no son una mera traducción, y recalca que el mismo autor de las *Observaciones* no pudo menos de reconocer la aprobación que la obra había recibido de los entendidos y de la Corte.²¹

Scudéry escribió a la joven Academia francesa²² para pedir su arbitraje. Al fin del año la Academia publicó *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*. En este largo escrito, después de confesar su perplejidad ante la tarea que se le pedía y justificar su intervención, los miembros de la Institución respondían punto por punto a las *Observaciones* de Scudéry, siguiéndolas por lo general, aunque suavizándoles y desaprobando el tono de su autor.

Corneille se sintió defraudado y herido, pero por respeto al Cardenal renunció a contestar.

IV. LE CID Y EL MODELO ESPAÑOL

IV.1. La génesis de la obra y la lectura que hace Corneille de las fuentes

La literatura española gozaba entonces de un gran prestigio y era normal en medios cultos hablar español. Además en la ciudad natal de Corneille, Rouen, que era el centro de una actividad comercial intensa, había una colonia española importante desde el siglo XV²³. El caso es que en el *Avertissement* que acompaña las ediciones de sus obras entre 1648 y 1657, Corneille

19 *Le Cid* se compone de 5 actos que transcurren en sólo 24 horas mientras *Las Mocedades* ocupan 3 años en 3 jornadas.

20 En la edición de 1648, los versos imitados de Guillén de Castro vienen impresos en cursiva, con los correspondientes pasajes de la obra española a pie de página y sin traducir. Véase Couton, 1980, p. 1467.

21 Corneille, *Obras completas*, pp. 800-803.

22 Richelieu fundó la Academia francesa en 1635.

23 Véase Jacques Heers, 1970, p. 211.

cita directamente en español, y sin traducirlos un pasaje de la *Historia de España* de Mariana²⁴, unos versos de Guillén de Castro y dos romances²⁵.

El *Avertissement* así como el *Examen* que aparece en la edición de 1660²⁶ revelan claramente la interpretación que hizo de las fuentes españolas. Empieza el primero con la cita de la *Historia* de Mariana que Corneille da como la fuente de Guillén de Castro y hace el comentario siguiente:

«Los que entienden el español notarán dos circunstancias: la una, que Jimena al no poder dejar de reconocer y amar las bellas cualidades que veía en Don Rodrigo, aunque mató a su padre, fue a proponerle al rey esta generosa alternativa o que se lo diera por marido o que lo castigara según las leyes; la otra que esta boda se hizo con el asentimiento de todos.»²⁷

La lectura de Corneille se centra sobre el personaje de Jimena, le llaman la atención el caso de amor y la resolución feliz del conflicto personal por un casamiento aprobado por todos. O sea un hecho histórico, es decir «verdadero», y un conflicto que enfrenta al individuo noble consigo mismo y cuyo desenlace tiene un alcance sociopolítico.

Vuelve a insistir en el *Examen* sobre el carácter histórico del tema, es decir la verdad del caso, explicando que para cumplir a la vez con el decoro y con la unidad de tiempo, le pareció mejor aplazar a un futuro incierto el cumplimiento de las bodas. Y se ampara en Aristóteles para justificar el éxito duradero de su obra: «Este gran hombre ha tratado la poética con tanta habilidad y juicio que los preceptos que nos ha dejado valen para todas las épocas y todos los pueblos; y en vez de perder el tiempo en detalles relativos al decoro y agrado que pueden ser diversos según la diversidad de estas dos circunstancias, ha ido directamente a los movimientos del alma, cuya naturaleza no cambia. Ha mostrado qué pasiones debe excitar la tragedia en las de sus auditores, ha buscado qué condiciones son necesarias a las personas que se introducen como a los acontecimientos que se presentan para que nazcan....

Este poema feliz debe su extraordinario éxito a dos condiciones maestras que son la primera que el que sufra y es perseguido no sea ni malo del todo ni del todo virtuoso, sino un hombre más virtuoso que malo que por algún rasgo de la humana debilidad cae en una infelicidad que no merece; la segunda que la persecución y el peligro no vengan de un enemigo ni de una persona indiferente sino de una persona que debe querer al que sufre y ser querida de él. He ahí, para hablar de manera sana, la verdadera y única causa de todo el éxito del *Cid*...»

24 «Avía pocos días antes hecho campo con D. Gómez, conde de Gormás. Vencióle y dióle la muerte. Lo que resultó deste caso fue que casó con doña Ximena, hija y heredera del mismo conde. Ella misma requirió al Rey que se le dicesse por marido (ca estaba preñada de sus partes) o le castigasse conforme a las leyes, por la muerte que dio a su padre. Hízose el casamiento que a todos estaba a cuento, con el qual por el gran dote de su esposa, que se allegó al estado que el tenía de su padre, se aumentó en poder y riquezas» Lib. IV, cap. V., *Corneille, Obras completas*, p. 692.

25 Delante el rey de León/ Doña Ximena una tarde etc. p. 697 y «A Ximena y a Rodrigo /prendió el rey palabra y mano etc., *Corneille Obras completas*, p. 698.

26 Y se publica en las ediciones sucesivas hasta 1682.

27 «Ceux qui entendent l'espagnol y remarqueront deux circonstances: l'une, que Chimène, ne pouvant s'empêcher de reconnaître et d'aimer les belles qualités qu'elle voyait en don Rodrigue, quoiqu'il eût tué son père, alla proposer au roi cette généreuse alternative, ou qu'il le lui donnât pour mari, ou qu'il le fît punir suivant les lois; l'autre que ce mariage se fit au gré de tout le monde.... »

IV.2. La pérdida de realidad del referente histórico medieval y sus consecuencias

La primera diferencia notable entre *El Cid* y *Las Mocedades* estriba en el tratamiento del marco espacio-temporal. Corneille recoge el marco histórico español tan sólo como telón de fondo, y se toma con toda tranquilidad libertades importantes. El autor francés a Burgos sustituye Sevilla y al combate en la montaña un desembarco de los moros en el Guadalquivir. ¿Es grave esta falsificación histórica? No tanto si comprendemos que, por necesidad, la función de este decorado se ha vuelto puramente artística. En efecto no podía ser de otra manera ya que el referente histórico real ha perdido la carga emotiva y de significado que supone para un público la reminiscencia de un pasado colectivo común. La obra francesa sólo puede ser una obra puramente literaria, es decir «ficcional» en ese sentido que inevitablemente se ha cortado la relación real con un pasado histórico común. Desde la perspectiva del público y de la recepción de la obra, el dramaturgo no puede contar con este trasfondo de la memoria colectiva, al contrario de lo que ocurre con *Las mocedades* en España y en Francia con las varias escenificaciones de la historia de Juana de Arco.

Además del elemento histórico desaparece también otro elemento histórico-simbólico esencial en *Las Mocedades*, el épico-cristiano que no tendría sentido para el público francés. Recordemos que *Las Mocedades* se abren con una escena propia de la época medieval en la que Rodrigo es armado caballero por el Rey, regalándole éste sus propias armas y son padrinos la Reina y el Infante don Sancho, escena en que se exalta el noble en tanto que caballero cristiano. Recordemos que domina el escenario el altar de Santiago, en el cual se ven, en una fuente de plata, una espada y unas espuelas de oro. Corneille dejó también de lado por las mismas razones el episodio de la peregrinación a Santiago de Compostela de Rodrigo, con la espada en una mano y en la otra un rosario, así como el encuentro con el gafo que es en realidad San Lázaro que lo pone a prueba. Esta dimensión religiosa propia de la España barroca no ofrecía el menor interés en el país vecino donde Enrique IV con el edicto de Nantes (1598) había reconocido oficialmente el derecho a vivir en paz de la minoría política y religiosa protestante.

Podemos notar además que en la obra francesa el elemento épico no solamente ha perdido su dimensión religiosa sino que queda reducido a lo mínimo pues sólo da lugar a un relato: el de la batalla librada por Rodrigue, y no se ve a ningún Moro sino que sabemos por el Rey que ellos le llaman Cid a Rodrigue. Tal reducción del número de las acciones representadas tiene por consecuencia lógica la reducción del número de personajes que de 25 pasa a 12, con el fin de concentrar el interés sobre el problema planteado.

IV.3. La importancia ficcional del caso de amor

Como se puede observar en el desarrollo de la obra²⁸, Corneille focaliza la atención sobre el personaje de Chimène y, así, el caso de amor llega a constituir el nudo ficcional de la obra en la medida en que permite explicitar la contradicción entre los deseos personales propios de la conciencia individualista de la modernidad y el imperativo social del código del honor heredado de la Edad Media. Corneille duplica esta problemática a través del papel de la Infanta, cuyo sacrificio cobra un sentido político según veremos. Confrontados con la ley del honor que les

28 Véase el resumen.

impone un «deber» incompatible con la satisfacción de sus sentimientos amorosos, los personajes exponen las dudas que los atormentan bien confiándose con su doncella (Chimène, la Infanta) bien en un monólogo (Rodrigue, la Infanta). En contrapunto Don Diègue protagoniza dos escenas con dos monólogos, ya que en torno a él gira la problemática «sociopolítica» que se cifra en la cuestión del duelo de honor.

IV.4. El referente sociopolítico francés: la problemática del duelo

La problemática de tipo «social» que recoge Corneille, porque sí acucia a la sociedad francesa lo mismo que a la sociedad española del siglo XVII, es la del grave problema del duelo que, como sabemos, venía de antes²⁹. Hay una coincidencia entre el esfuerzo de la obra de Guillén de Castro y la voluntad política de Luis XIII frente a la rebelión nobiliaria. Así mismo la cifra de los quinientos hombres dispuestos a seguir a Rodrigue, para ir a luchar contra los Moros, es la misma de *Las Mocedades*, porque corresponde a la realidad francesa de la fuerza de las grandes familias nobles que, con su clientela, constituían un peligro para la paz civil. La actitud soberbia del Conde es el factor desencadenante de la obra y el conflicto que suscita es de naturaleza política. Su actuación constituye un delito de lesa majestad cuyas consecuencias llevan a las víctimas a vulnerar las leyes del reino, recurriendo al duelo para recobrar el honor perdido.

A través de la problematización de su situación por parte de los personajes se desprende toda una visión de la postura contradictoria de la casta noble en la sociedad monárquica, en la que el rey debería estar por encima de todos pues él solo es el garante de la Justicia y de la seguridad del reino.

A través de *Le Cid* se nos dice que es preciso renunciar a las venganzas personales para unirse en contra del enemigo: se trata de conseguir la «unión sagrada» tan típica de la política francesa en las situaciones de emergencia a lo largo de la Historia del país. Recordemos las bajas sufridas por la alta aristocracia en los años anteriores a consecuencia de su obstinada resistencia a la política de restauración del poder del monarca llevada por Richelieu y la amenaza que supuso en el verano anterior la invasión del norte del país por el enemigo. Corneille respeta al Cardenal pero escribe para un público aristocrático: se trata pues de convencer airoosamente a las grandes familias para que renuncien a una conducta suicida y desastrosa para el país en un momento en que está de nuevo en guerra y nada mejor que una historia de amor para mover a compasión y persuadir.

El Cid no es más que la exposición de las desastrosas consecuencias para los mismos nobles de una violencia al servicio exclusivo de intereses personales y el poder de convencimiento de la obra reside en que esta exposición se hace a partir y a través de la crisis interior que sufren los que son víctimas cuando por razón de las circunstancias chocan con el código del honor. Este planteamiento está en *Las mocedades* pero envuelto en la tradición medieval del icono del caballero cristiano. En la obra francesa en ningún momento se menciona siquiera a Dios ni se alude a la religión. El único «valor» superior al individuo es el de la necesidad colectiva, o sea un interés inmanente de índole política y lo esgrime la Infanta al decirle a Chimène, después de

²⁹ Así los *Diálogos de la phantástica philosophía* de Miranda Villafañe, una obra hoy olvidada y de escaso valor literario, fue traducida al francés en 1587 por Gabriel Chappuys, véase J. Ferreras Savoye, 1994, pp. 409-420.

que Rodrigue ha vencido a los Moros, que «ya» no se puede perseguir ante la Justicia a quien ha salvado el reino y constituye su mejor defensa; el interés colectivo supera el interés personal hasta negarlo³⁰. La Infanta habla con la autoridad de la superioridad monárquica que ilustra al final el sacrificio definitivo de su amor. Lejos de ser un personaje inútil, la Infanta a través de su propia conducta justifica la superioridad de la realeza y su aplicación del código del honor es en este caso altamente positiva para los súbditos.

En conclusión merecen destacarse los puntos siguientes: la trasposición de una figura histórica y literaria a la literatura de otra sociedad la despoja necesariamente de su trascendencia histórica y de los correspondientes valores con su dimensión simbólica.

El hecho histórico original, al perder su realidad de pasado inscrito en la memoria colectiva se convierte necesariamente en ficción y el contexto histórico referencial de la nueva obra es necesariamente el de la sociedad de recepción.

Este nuevo contexto obra como criterio de selección y remodelación de los elementos recogidos.

La innegable modernidad de Corneille resulta de su utilización del modelo español para dramatizar un aspecto de la crisis socio-política francesa recogiendo un caso de amor ilustrativo y desarrollando su argumento en una perspectiva puramente inmanente a partir del conflicto interior de los personajes. Asimismo la atención prestada a la expresión de una percepción individualizada de la conflictividad que opone un individuo a la moral de su grupo social suponía privilegiar la reflexión y la introspección.

Por fin merced a su estilo, tan profundo como brillante, Corneille logró dar a sus personajes un alcance que va más allá de lo anecdótico, convirtiéndose el caso en un ejemplo de fractura anímica por razones ideológicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Les Enfances du Cid. Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994.
- Couton, Georges. *Corneille, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980, t. 1.
- Ferreras-Savoye Jacqueline, «La autoría de los *Dialogues de la philosophie phantastiques...* traducidos al francés por Gabriel Chappuys, 1587», *Hommage à Robert Jammes, Criticón, Anejo I*, Toulouse, PUM, 1994.
- García Lorenzo, Luciano, *Las mocedades del Cid*, F. Rico, *Historia y crítica de la literatura*, t. 3 coord. por B. Wardropper.
- Griffe, Georges. *Corneille, Le Cid*, U.L.B. Bordas, Paris, Bruxelles, Montréal, 1972.
- Heers, Jacques. *L'Occident aux XIV^e et XVII^e siècles, aspects économiques et sociaux*, Paris, PUF, 1970.

30 «Ce qui fut bon alors ne l'est plus aujourd'hui,/Rodrique maintenant est notre unique appui,/ L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore,/ Le soutien de Castille et la terreur du More, (...) Tu poursuis en sa mort la ruine publique, /Quoi ? pour venger un père est-il jamais permis/De livrer sa patrie aux mains des ennemis ? » IV, 3. (Lo que entonces fue bueno, hoy ya no lo es, Rodrigo es ahora nuestro único apoyo, la esperanza y el amor de un pueblo que lo adora, el sostén de Castilla y el terror del Moro, (...) Persigues con su muerte la ruina pública, ¿qué es esto? ¿Acaso háyase permitido jamás para vengar a un padre entregar la patria al enemigo?)