

Con todo, no es la «imitación-traducción» lo que nos importa señalar, puesto que el propio Corneille ya dijo con mucha gracia, en su *Dedicatoria* de *Le menteur*, que «creía que a pesar de la guerra entre España y Francia le estaba permitido traficar en España; que si esta clase de comercio fuese un crimen hace ya tiempo que sería culpable, y no solamente en cuanto al *Cid*». Y añade que «los que no quieran perdonarle esta inteligencia con los enemigos aprobarán al menos que les robe; y tanto si se considera esto como un robo o pillaje o como un préstamo, el caso es que le ha ido tan bien haciéndolo que no siente ganas de que éste (se refiere a *Le Menteur*) sea el último robo que haga a los españoles <sup>15</sup>.

Lo que nos proponemos no es tampoco emitir juicios de valor sino demostrar que el carácter de los personajes y la lucha interna entre sus propios y contradictorios sentimientos constituyen en ambas obras el conflicto dramático. Bien es verdad que no habiendo podido consultar, como es obvio, toda la abundante bibliografía existente acerca de Corneille, presumo que debe haber excelentes monografías que profundicen el tema mucho mejor de lo que yo pueda hacerlo. Mas lo que me parece preocupante son las conclusiones parciales, inexactas, e incluso falaces, de manuales bien conocidos de historia de la literatura francesa, que, elaborados por profesores eminentes, constituyen, la mayor parte de las veces, la única fuente informativa de los estudiantes universitarios y del público culto en general <sup>16</sup>.

Corneille no ha reelaborado su modelo desde otras perspectivas: lo ha explicado. Lo sigue paso a paso —salvo en las supresiones ya aludidas—, deteniéndose morosamente en la explicación de las actitudes y de los sentimientos. No suele expresar directamente el sentir de los personajes, lo narra ante los espectadores. Lo que gana en análisis psicológico desmenuzando minuciosamente las reacciones, lo que gana igualmente en academicismo elegante, lo pierde en espontaneidad y ternura. Sus pensamientos, sus sentencias esculpidas en versos perfectos no pueden por menos de ir dejando en el espectador una sensación de gran belleza. La musicalidad solemne del alejandrino francés seduce el oído y la inteligencia. Los versos de Guillén de Castro, de arte menor, en que se intercalan romances de hondo sabor popular, de métrica cambiante, perfectamente apropiada a cada caso y a cada momento, rebosan de

---

<sup>15</sup> Asimismo en su aviso *Au Lecteur*, refiriéndose a *Le Menteur*, Corneille precisa: «Bien que cette comédie et celle qui la suit soient toutes deux de l'invention de Lope de Vega, je ne vous les donne point dans le même ordre que je vous ai donné *Le Cid* et *Pompée*, dont l'un vous avez vu les vers espagnols, et en l'autre les latins, que j'ai traduits ou imités de Guillén de Castro et de Lucaïn».

<sup>16</sup> Así en el manual de Gustave Lanson y P. Tuffrau, edición de 1953, página 188, se lee lo siguiente: «Corneille a suppléé aux insuffisantes analyses du drame espagnol; il a ajouté la seconde entrevue de Rodrigue et de Chimène. (...) Corneille n'a cherché à ressusciter ni le féodal indocile et rude de l'histoire, ni le seigneur galant (sic) de Guillén de Castro. C'est que l'intérêt du drame n'étant pas pour lui dans la couleur historique, mais dans la vérité humaine. (...) Le cas n'est pas castillan il est humain». En el CASTEX y SURER, vol. 1, 1960, págs. 218-219 se dice: «Corneille déjà attiré vers l'Espagne, lit avec enthousiasme cette oeuvre tumultueuse et *savage* (sic) (...) Un intérêt psychologique puissant s'ajoute ainsi à l'intérêt dramatique; *Le Cid* donne déjà un exemple de cette vérité dans la peinture des caractères qui sera le mérite principal de la tragédie française au XVII<sup>e</sup> siècle». ANTOINE ADAM, o. c., pág. 509 del tomo 1, por su parte, dice: [Corneille] «traite également [le sujet du Cid] dans l'esprit de la scène française. (...) *Le Cid* fit connaître des héros qui étaient en même temps des hommes».

expresividad y resultan mucho más familiares y naturales. Predomina en ellos la expresión de sentimientos con frecuentes interjecciones, ayes, interrupciones, frases entrecortadas, por donde brota el íntimo sentir. Cuando se siente mucho se habla poco. El diálogo amoroso en Guillén de Castro es parco, denso, dice mucho en pocas palabras, porque posee ese difícil arte de sugerir, de encontrar los términos adecuados, que, hablando a la imaginación, dicen mucho más de lo que aparentan.

Recuerda Paul Bénichou que los contemporáneos —entiéndase, claro es, los franceses de la época de Luis XIII—, con razón o sin ella, admiraban en Corneille la fuerza del impulso, el calor. Pensaban que era superior a Racine, a quien sólo concedían el mérito de dirigirse a la inteligencia. Recuerda que Saint-Evremond precisaba que las obras de Corneille se apoderaban del alma y que la señora de Sévigné se entusiasmaba con esas sucesiones de versos que la hacían estremecerse. Pero ya a finales del siglo, precisa Bénichou, «Longepierre, en 1686 escribe: Corneille inculca ingenio, brillantez y sentencias en todo; el corazón se entibia mientras la mente se exalta. Solamente Racine habla al corazón. Es decir, se han invertido las opiniones, se le niega a Corneille el calor y la pasión»<sup>17</sup>.

Salvando todas las distancias, podríamos decir que este mismo contraste entre sensación de brillantez y elocuente frialdad, frente a mayor sentimiento y amorosa ternura, se mantiene hoy entre los lapidarios versos de Corneille y las doloridas quejas de Guillén de Castro. El propio Corneille consideró oportuno justificar el lenguaje de sus protagonistas en las escenas de amor, lo que demuestra que ya en su primera época se le hicieron críticas al respecto<sup>18</sup>.

Una particularidad importante presenta esta adaptación: como casi todos los imitadores, Corneille tiende, ampliando los detalles, a reforzar la expresividad, lo que con frecuencia se traduce en un endurecimiento de los caracteres de los personajes. Tan sólo daremos unos ejemplos.

Cuando Jimena y don Diego acuden ante el Rey, en *Las Mocedades*, es el propio don Diego quien, compadecido de Jimena, le cede la palabra con toda cortesía. En el texto francés es el rey quien tiene que ordenar a don Diego que deje hablar a la dama:

D. Diego: *Pero no os quiero aflixir. Soys mujer; decid, Señora.*      D. Fernand: *Vous parlerez après; me troublez pas sa plainte.*

Asimismo don Diego, al pedir a su hijo que le vengue de la afrenta recibida, comprende el triste dilema en que le coloca; se hace cargo del sentimiento de su hijo

---

<sup>17</sup> PAUL BENICHO: *Morales du grand siècle*. Gallimard, 1948, págs. 15-17.

<sup>18</sup> En el *Examen du Cid* contesta: «Je laisse au jugement de mes auditeurs si je me suis assez bien acquitté de ce devoir par là ces deux scènes» (se refiere a las dos escenas de amor entre Jimena y Rodrigo, de las cuales la primera está en el original español y la otra fue, según sabemos, añadida por él). Y prosigue: «Les pensées de la première des deux sont quelquefois trop spirituelles pour partir de personnes fort affligées; mais outre que je n'ai fait que la paraphraser de l'espagnol, si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, nos poèmes ramperaient souvent, et les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche de nos acteurs que des exclamations et des hélas».

y no confunde su amor con un simple capricho, como hace el personaje de Corneille: «L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir».

Y también nos resulta poco humano el don Diego francés cuando, al exhortar a su hijo para que vaya a luchar contra los moros incluso le anima a que pierda la vida, a que encuentre una hermosa muerte, lo que parece contradecir el inmenso dolor expresado anteriormente cuando temía que hubiese muerto:

D. Diego: *Salles al paso, emprende esta jornada  
y dando brío al corazón valiente  
prueve la lanza quien provó la espada.*

*De ces vieux ennemis va soutenir l'abord:  
Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort;  
Prends-en l'occasion, puisqu'elle t'est offerte  
Fais devoir à ton roi son salut à ta perte.*

Pero acaso el ejemplo más significativo sea la ampliación efectuada por Corneille en la escena entre Jimena y Rodrigo. En *Las Mocedades*, Jimena, tras manifestar que comprende las razones de lo que ha hecho Rodrigo, añade únicamente:

*Sólo te culpo, agraviada  
al ver que a mis ojos vienes  
a tiempo que aun fresca tienes  
mi sangre en mano y espada.*

Estos cuatro versos los ha convertido Corneille en el siguiente diálogo:

Chimène: *Quoi! du sang de mon père toute trempée!*  
Rodrigue: *Ma Chimène...*  
Chimène: *Ote-moi cet objet odieux,  
Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.*  
Rodrigue: *Regarde-le plutôt pour exciter ta haine,  
Pour croître ta colère et pour hâter ma peine.*  
Chimène: *Il est teint de mon sang.*  
Rodrigue: *Plonge-le dans le mien,  
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.*  
Chimène: *Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue  
Le père par le fer, la fille par la vue:  
Ote-moi cet objet, je ne le puis souffrir:  
Tu veux que je t'écoute, et tu me fais mourir!*

Lo que en la obra española puede parecer un descuido de Rodrigo motivado por la prisa en ver a Jimena antes de su forzosa huida, en *Le Cid* resulta un acto deliberado para excitar al odio y a la venganza. Pensamos que Corneille, en esta escena, no ha respetado demasiado el conocido precepto de la «bienséance». No vamos a decir, porque sería injusto y grosero, que se trate de un detalle repulsivo que sólo podía soportar un público francés, pero, sinceramente, creemos que, sobre todo por tratarse de una escena de amor, clave en el éxito de la obra, Corneille en esta ocasión se ha excedido<sup>19</sup>. Mas disculpemos a Corneille y a Guillén de Castro, testigos de otros

<sup>19</sup> Nos ha dolido mucho el que esta misma expresión haya sido publicada por un profesor francés, refiriéndose a *Las Mocedades*. V. J. DEMOGEOT: *Histoire de la littérature française...* París, Hachette, 1884,