

Barbara HLIBOWICKA-WĘGLARZ: A originalidade do emprego do futuro do indicativo na língua portuguesa209

Marek KEŚSIK: Cataphore, impersonnel et présupposition existentielle217

Małgorzata POSTURZYŃSKA: Analyse textuelle et syntaxique du psautre 134 du Manuscrit 14 (326) de la Bibliothèque Municipale à Nancy225

Małgorzata POSTURZYŃSKA: Quelques observations sur les types de la négation dans le Manuscrit 14 (326) de la Bibliothèque Municipale à Nancy235

Anna SŁOŃ: The Process of Comparing: Verbs, prepositions and metaphorical meaning243

FOREIGN LANGUAGE TEACHING

FOREIGN LANGUAGE TEACHING

Magdalena MITURA: Teaching multi-word lexical items in the second language classroom: from theory to practice265

Barbara SADOWNIK: Spracherwerbliche Dynamisierung des Fremdsprachenunterrichts283

REVIEWS

Izabella GOLEC: Nachbarn im Ostseeraum unter sich. Vorurteile, Klischees und Stereotypen in Texten. Tagung in Stockholm, 5.-8. November 1998307

Maria Falska

Don Bertran de Cigarral de Thomas Corneille y su modelo español

Thomas Corneille, el hermano menor del famoso Pedro Corneille, es hoy un autor olvidado. La última edición de sus obras se remonta al siglo XVIII; su mejor biografía es del siglo pasado¹. A pesar de eso durante su época fue uno de los autores más aplaudidos y admirados y su fama en algunos momentos alcanzó la de su hermano. El éxito de su tragedia *Timocrate* fue más grande que el de *Le Cid* y constituyó un fenómeno único en el siglo XVIII.²

Muchas obras de su abundante producción tienen una fuente española y hay que reconocer que entre los autores franceses que más se inspiraron de la comedia española (Rotrou, Scarron, Boisrobert), es el que más éxito tuvo.

La primera obra de Thomas Corneille (*Les engagements du hasard*, imitada de Calderón), estrenada en 1647 en teatro „L'Hôtel de Bourgogne“, fue muy bien acogida por el público. *Don Bertran de Cigarral*, la tercera obra del autor, escrita y representada en 1650, fue según Reynier „une réussite encore plus grande“. ³ Es también la que

¹ G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris 1892.

² “Pendant près de six mois *Timocrate* fit tous les soirs salle comble: c'est là un fait unique au XVIII^e s.; aucun de chefs d'oeuvre de Pierre n'avait eu semblable fortune, pas même *Le Cid*”, G. Reynier, *ibid.*, p.16.

³ G. Reynier, *ibid.*, p. 6.

junto a *Le geolier de soi-même* tuvo más éxito entre todas sus comedias. La obra tiene su indudable inspiración en la comedia *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, uno de los discípulos más destacados de Calderón.

Varios críticos que se interesaron por el tema de la influencia del teatro español en la producción dramática francesa del siglo XVII, no dudan en mencionar esta obra de Rojas como fuente de inspiración de *Don Bertran de Cigarral*, aunque generalmente difieren en cuanto al número de obras cornelianas inspiradas por los autores españoles. L. Strong⁴ enumera 9 obras; E. Martineche — 7⁵; A. de Pubusque reconoce que „il fit jouer 18 tragédies et 15 comédies et cette abondance (...) fut due en grande partie au théâtre espagnol“⁶; et P.P. Rogers llega a la cifra 13⁷. G. Reynier considera que Th. Corneille buscó su inspiración en España porque en la Francia de esta época „on était prêt à trouver parfaitement beau tout ce qui venait de l'autre côté des Pyrénées“⁸, y que prefirió a los autores posteriores a Lope cuyas obras le parecían menos apasionadas y violentas.

Francisco de Rojas Zorrilla pertenece al grupo de autores del llamado „ciclo calderoniano“. Se le suele considerar como uno de los dramaturgos más interesantes del Siglo de Oro. Su teatro cómico supera a su teatro serio y *Entre bobos anda el juego* pasa por ser una de las comedias „de figurón“ más conseguidas del género.

⁴ L. Strong, *Bibliography of franco-spanish literary relations (until the XIX Century)*, New York, 1930.

⁵ E. Martineche, *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française. Comédie espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris 1990.

⁶ A. de Pubusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris 1843, p. 222.

⁷ P.P. Rogers, *Spanish influence on the literature of France*, in: "Hispania",

⁸ G. Reynier, *ibid.*, p. 192.

La originalidad de la obra española frente a la francesa no se puede poner en duda, puesto que la comedia de Thomas Corneille es dos años posterior a la fecha de la muerte de Francisco de Rojas. Una simple lectura de ambas obras permite observar que no se trata de una traducción aunque en muchas escenas el autor francés se mantiene muy cerca del texto original.

La trama argumental, análoga en las dos obras, se resume en lo siguiente: un viejo rico y ridículo quiere contraer matrimonio con una joven, bella, pero sin dote, para asegurarse la descendencia. La joven que el padre quiere vender al viejo, está enamorada de un caballero desconocido que resulta ser el primo del viejo pretendiente. La hermana de éste está a su vez enamorada del primo y plantea casarse con él. A estos personajes hay que añadir el indispensable gracioso, astuto y dispuesto a servir la pasión de su amo.

A base de estos datos se construyen las intrigas, paralelas en su desarrollo en ambas obras, pero diferentes, como veremos, en el momento de su desenlace.

La acción mueve el mismo número de personajes activos que se corresponden en las dos obras:

Entre bobos anda el juego

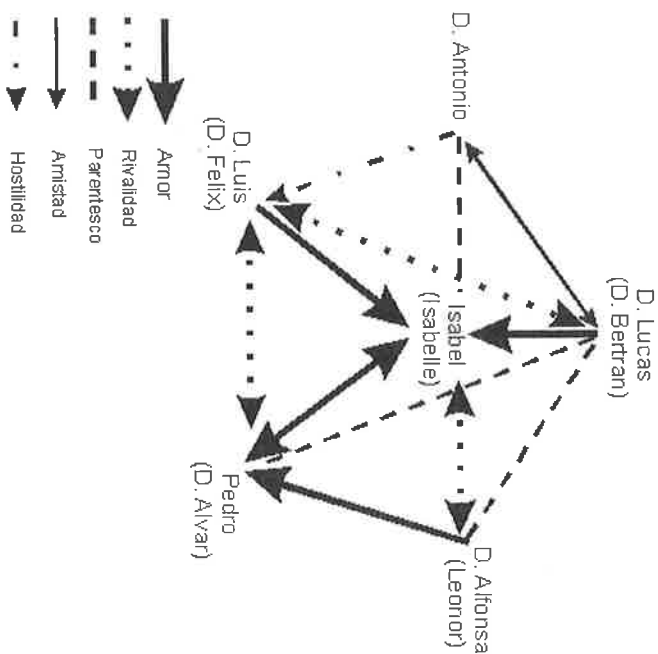
Don Bertran de Cigarral

Don Lucas — el viejo pretendiente	Don Bertran de Cigarral
Don Antonio — el padre	Don Garcie de Contreras
Isabel — la joven enamorada	Isabelle
Don Pedro — el joven enamorado	Don Alvar
Don Luis — el rival	Don Félix
Doña Alfonsoa — la hermana	Leonor
Cabellera — el gracioso	Guzman

La estructura arquitectónica de las relaciones interpersonales se basa en el número elevado de personajes activos y puede ser representada en forma de un pentágono cuyo centro ocupa la joven enamorada. Entre los personajes se establecen varios tipos de relación: de parentesco, de amor, de rivalidad, de hostilidad y de amistad. La dirección de la flecha indica la reciprocidad o la unilateralidad de la relación. Hay cuatro deseos

amorosos, de los cuales tres son frustrados:

Isabel/Isabelle	_____	Don Pedro/Don Alvar
Don Lucas/Don Bertran	_____	Isabel/Isabelle
Don Luis/Don Félix	_____	Isabel/Isabelle
Doña Alfonsa/Leonor	_____	Don Pedro/Don Alvar



Como el esquema representado más arriba permite comprobar, la estructura arquitectónica de la obra de Corneille es idéntica a la de su modelo español.

En los primeros tres actos Thomas Corneille sigue en líneas generales la trama de Francisco de Rojas. Las seis escenas del I acto de su obra corresponden a cinco escenas de la Primera Jornada del autor español. El acto II abarca tres escenas de la Jornada Primera y una de la Segunda. En este acto Corneille ha suprimido una escena cómica (la llegada de D. Lucas a la venta) que no contribuye al avance de la acción, y la escena de la riña entre Don Lucas y Don Luis. Aunque la idea de la escena amorosa entre Don Pedro/Don Alvar y Doña Isabel, — donde el amante se pronuncia aparentemente en nombre de su primo, pero, en realidad, lo hace en suyo propio —, se encuentra también en la obra francesa, la forma de la declaración del amor es diferente en ambos autores. Difieren también algunos detalles del primer encuentro de los enamorados.

El acto III de la comedia francesa a partir de la segunda escena, con pequeñas diferencias, sigue fielmente la Segunda Jornada de Rojas y sus 11 escenas corresponden exactamente a las de su modelo español. Este acto es un verdadero embrollo de todas las intrigas que constituyen la acción, donde los celos y los amores se cruzan y se entrelazan. Para complicar las intrigas Francisco de Rojas y su imitador francés recurren a toda una serie de procedimientos dramáticos como: el escondite, la aparición inesperada y el quid pro quo. El malentendido, en todas sus variantes, constituye el móvil principal del desarrollo de la acción. Los personajes se equivocan constantemente en cuanto a la identidad de las personas y de sus intenciones:

Persona que se equivoca Identidad verdadera Identidad errónea

D. Luis/D. Félix cree que Alfonsa/Leonor es D. Pedro/D. Alvar
 Alfonsa/Leonor cree que D. Luis/D. Félix es D. Pedro/D. Alvar
 Isabel/Isabelle cree que D. Pedro/D. Alvar quiere a Alfonsa/Leonor

Don Lucas/Don Bertran cree que Don Pedro/Don Alvar defiende su honor (malentendido en cuanto a la intención).

Isabel/Isabelle cree que el amor que Don Pedro/Don Alvar declara a Doña Alfonsa es verdadero mientras que en realidad es una astucia.

La última escena de la Jornada Segunda en la obra de Rojas coincide con el final del acto III de Th. Corneille.

A partir del acto IV el autor francés sigue su propia idea del desarrollo de la acción y los dos últimos actos son generalmente de su invención. Entre le número total de 19 escenas tan sólo tres encuentran su modelo en la obra de Rojas.

En la última Jornada de *Entre bobos anda el juego* hay tres escenas (III, 3,4,5) que se dedican a aclarar los equívocos del triángulo: Don Pedro / Isabel / Don Luis. En la escena siguiente los enamorados se enfrentan con Don Lucas y Doña Alfonsa. Ninguna de estas escenas fue imitada por Corneille. La escena 9 de la Tercera Jornada, en la que rivalizan Don Lucas y Don Luis, sirvió de modelo a la escena 3 del acto IV de la obra corneliana. No obstante, el final de ambas escenas es diferente: en la comedia española Don Lucas se niega a reconocer el derecho de Don Luis a Isabel, mientras que en su imitación francesa se apresura a ceder a sus pretenciones con tal de que le cubra los gastos:

Don Lucas	Don Bertran
Callad,	Je fis hier par amour dépense assez
que para esta y para esotra	complète,
me la habéis de pagar. ⁹	Et je vous y transporte et mon droit
	et ma dette. ¹⁰

En las escenas siguientes de *Entre bobos anda el juego* todos los quidproquos se van aclarando y Don Lucas tiene que enfrentarse con la realidad que es el amor de su primo e Isabel. Su reacción es violenta:

(...) y si es Don Pedro su amante (...)
que he de tomar tal venganza.

⁹ F. de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 157.

¹⁰ Th. Corneille, *Le théâtre*, Amsterdam 1718, t. 1, p.219.

que he de hacer castigo tal,
que dure toda la vida, (...)
que darles muerte a los dos
es venganza venial.¹¹

La prometida venganza no tardará en realizarse y será muy refinada:

Don Lucas
Pues dadla la mano al punto
que en esto me voy a vengar:
ella pobre, vos muy pobre,
no tenéis hora de paz;
el amar se acaba luego,
nunca la necesidad;¹²

Aunque la obra termine con el matrimonio de los enamorados, el triunfo pues, del amor sobre la riqueza, el personaje vicioso no sale derrotado y el final deja un tinte de amargura en el presentimiento de que se cumpla la negra visión del futuro de los jóvenes.

En la obra de Corneille el desenlace es muy diferente aunque también se lleve a cabo la unión de los enamorados. El desenlace se va preparando a partir de la escena 6 del acto IV y se basa en una artimaña del criado de Don Alvar (éste le hace pensar a Don Bertran que Isabel está loca y por eso nadie en Madrid quiere casarse con ella). Don Bertran, que no quiere ser engañado, pierde interés por el matrimonio y se esfuerza en casar a Isabelle con Don Félix. Cuando, finalmente, después de una dinámica serie de cambios inesperados y rápidos de la fortuna, se aclaran todos los malentendidos, Don Bertran, como su modelo en la obra española, quiere vengarse de su primo:

Don Bertran
Vous lui parlez d'amour au mépris de ma flamme?

¹¹ F. de Rojas, *ibid.*, p.157.

¹² F. de Rojas, *ibid.*, p. 160.

Mariez—vous sur l'heure, et la prenez pour Femme,
C'est par où je prétends me venger de tous deux.
Elle sans aucun bien, vous passablement gueux,

(...)
Dans la nécessité vous n'avez point de paix,
L'amour finit bien tôt, la pauvreté jamais.¹³

Pero al contrario que Francisco de Rojas, Thomas Cornelle no quiere que el personaje negativo salga ganando, satisfecho de su venganza. En su obra el joven enamorado, socorrido por el padre de Isabelle, gracias a una astucia logra conseguir la mano de la dama y el dinero del primo.

La obra termina, pues, según las reglas del género cómico de la época con la eliminación del obstáculo y el matrimonio de los enamorados. El personaje vicioso que constituyó el obstáculo queda castigado y ridiculizado.

En términos de la teoría de E. Souriau¹⁴ la situación dramática inicial en ambas obras se basa en la siguiente

El padre — constituye la fuerza temática de León
y el árbitro de la situación



Isabel/Isabelle — es el receptor potencial del
bien y el ayudante del León



Don Lucas/Don Bertran (su dinero) es el bien deseado



¹³ Th. Cornelle, *ibid.*, p. 238.

¹⁴ E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

Don Luis/Don Félix — es el oponente



Los elementos principales del conflicto dramático son introducidos en las primeras dos escenas de ambas obras. Isabel se ve obligada por la voluntad del padre a contraer matrimonio. La joven está enamorada de un desconocido pero acepta la decisión del padre. Hay otro pretendiente enamorado de ella que la persigue, pero ella no le corresponde.

El cambio de la situación se produce cuando en el primo mensajero de Don Lucas/Don Bertran Isabel reconoce a su caballero desconocido. A su pasión amorosa se une una aversión a la figura ridícula y repulsiva del viejo pretendiente. El criado lo describe de la manera muy pintoresca:

Cabellera

(...) es un caballero flaco,
desvaldo, macilento,
muy cortísimo de talle,
y larguísimo de cuerpo (...)
zambo un poco, calvo un poco,
dos pocos verdimoreno,
tres pocos desaliñado
y cuarenta muchos puero;¹⁵

Guzman

(...) Joignez à tout cela, vilain,
jaloux, quinteux,
Obstiné plus qu'un diable, et mutin
plus que deux,
(...)
Rusé comme un renard, et main
comme un singe.¹⁵

En la obra de Rojas el criado se concentra en la descripción de sus defectos físicos, mientras que Cornelle insiste más en su carácter (hipocondriaco, tacaño, malicioso).

Reconociendo en la futura esposa de su primo a la mujer de la que está enamorado, Don Pedro/Don Alvar pasa a desempeñar la función de León, y la situación dramática se presenta de manera siguiente:

¹⁵ Th. Cornelle, *ibid.*, p. 166.

¹⁶ F. De Rojas, *ibid.*, p. 86.

Don Pedro/Don Alvar —

 \mathcal{N}

Isabel/Isabelle — (siendo el bien deseado, es también el ayudante del león)

 $\odot((\mathcal{N}))$

El Padre — (favorece al oponente)

 $\equiv((\sigma))$

Don Lucas/Don Bertran —

 σ

Don Luis —

 σ_1

A esta estructura funcional se añade otra fuerza activa — Doña Alfonsa/Leonor que une la función de león (Don Pedro/Don Alvar es su bien deseado) y la de oponente:

Don Pedro/Don Alvar —

 $\mathcal{N}\odot\sigma(\mathcal{N}_1)\sigma_1$

Isabel/Isabelle —

 $\odot((\mathcal{N}))$

Don Antonio/Don Garcie —

 $((\sigma))\equiv$

Don Lucas/Don Bertran — (favorece la unión de su hermana con Don Pedro/Don Alvar)

 $\sigma((\mathcal{N}_1))$

Don Luis —

 σ

Doña Alfonsa/Leonor —

 $\mathcal{N}\odot\sigma$

Caballera/Guzman —

 $((\mathcal{N}))$

Como podemos observar, la situación dramática en ambas obras mueve un número elevado de fuerzas dramáticas. El eje principal, lo constituye la fuerza temática de león Don Pedro/Don Alvar que en su tendencia a conseguir el bien deseado (Isabel/Isabelle) cumple con dos oponentes, apoyado por dos ayudantes. El León principal aparece a su vez como el bien deseado del segundo león (Doña Alfonsa/Leonor). El segundo león encuentra a su oponente en el mismo bien deseado, y se ve socorrido por uno de los oponentes del primero. La situación en la obra de Rojas permanece estable hasta el desenlace que se produce gracias a la modificación de una de las fuerzas dramáticas:

Don Antonio

$$((\sigma))\equiv \xrightarrow{\text{pasa a ser}} ((\mathcal{N}))\equiv$$

El León principal consigue su objetivo, triunfando sobre sus oponentes; el león segundo se ve frustrado en su intento.

En la obra de Corneille, al contrario de su modelo español, se produce una modificación de la situación cuando desaparece uno de los oponentes (Don Bertran no quiere casarse con Isabelle) para convertirse en el ayudante del \mathcal{N} y asimismo el oponente de : σ_1

Don Bertran —

$$((\mathcal{N})) \quad \sigma(\mathcal{N}_1)$$

Esta situación ya conduce al desenlace que en términos dramáticos no difiere del de la obra española.

Concluyendo las consideraciones podemos observar que Thomas Corneille al contrario de algunos otros dramaturgos franceses de su época (como Rotrou, Boisrobert, Métel d'Ouville) no imita fielmente su modelo, sino que utiliza la trama para darle su interpretación personal.

Ludmiła Gruszewska

Krytyka bez granic

Wszelką rzecz, ofiarowaną nam jako krytykę literacką, skontrolować możemy pytaniem: „Czy rzecz ta ma na celu pogłębienie rozumienia i radości?”

(T.S. Eliot, *Granice krytyki literackiej*)

Wzajemne przenikanie się fikcji i rzeczywistości (tj. wkraczanie fikcji w rzeczywistość, a rzeczywistości w fikcję) ma swoje niemal odwieczne tradycje. Jednakże dopiero współczesna literatura, a przede wszystkim... krytyka literacka zapewniły temu procesowi tak niezwykle status. Twierdzenie, iż w ramach tzw. badań literackich fakt i fikcja systematycznie wymieniają się miejscami, nie wydaje się przy obecnym stanie wiedzy literaturoznawczej szczególnie ryzykowne. Przykładem mogą być choćby publikacje poświęcone tekstom należącym do kanonu oraz ich autorom. Nie ulega wątpliwości, iż o „wielkości” danego twórcy nie decydowała nigdy li tylko jego poczytność. Kanon od bardzo dawna tworzą ci, których system literacki powołał do oceniania tekstów artystycznych; to profesjom krytyka i badacza literatury przyznano prawo do decydowania o statusie artysty w ramach systemu. Dotychczasowa praktyka krytycznoliteracka przyzywała oczywiście swoich odbiorców zarówno do stopniowych, jak i do gwałtownych zmian w kanonie. W epoce rewolucji ideologicznych nie dziwi już fakt, iż ni stąd ni zowąd ktoś „wielki” okazuje się „nie takim znowu wielkim”, a ktoś, o kim do tej pory niewiele słyszało, zaczyna nagle jaśnieć niezwykle blaskiem nowo powołanej przez literaturoznawców