

# ANALISIS DEL DIALOGO EN *LE PRINCE CORSAIRE* DE SCARRON<sup>1</sup>

por Rafael RUIZ ALVAREZ (Departamento de Filología Moderna.  
Facultad de F.<sup>a</sup> y Letras)

## RESUMEN

El presente artículo, como su título indica, tiene como objeto primordial el análisis del diálogo en *Le Prince Corsaire*, tragicomedia del siglo XVII, perteneciente a P. Scarron. Dicho análisis está basado no sólo en la descripción de la forma y el tema de las estructuras dialogadas, sino también en la relación que existe entre éstas y la estructura actancial dentro del marco de la comunicación, así como de las condiciones de producción de dicho diálogo.

Las conclusiones a las que hemos llegado demuestran que la obra de Scarron, considerada desde el punto de vista del diálogo, presenta a unos actores perfectamente tipificados, que, sometidos a unas leyes sociales determinadas dentro de una época, se mueven en un contexto en el que las relaciones aparecen como algo sistematizado tanto en su modo de concepción como en el de la expresión. Uno y otro modo están íntimamente ligados a la forma y al contenido del diálogo, considerado como mensaje dentro del acto de comunicación en el que participan los mencionados actores.

## SUMARY

This article, as its title suggests, is primarily concerned with the analysis of the dialogue in *Le Prince Corsaire*, a seventeenth century tragicomedy by P. Scarron. The analysis does not simply deal with a description of the form and subject matter of the dialogue, but also how these fit into the structure of

---

(1) *Le Prince Corsaire* (1662) es, junto con *L'Ecolier de Salamanque* (1655), una de las dos tragicomedias que compuso P. SCARRON (1610-1660). Su fecha de publicación la convierte en obra póstuma, al igual que su comedia *La Fausse apparence* (1663). La información bibliográfica que se posee acerca de ella es bastante escasa. La mayoría de los críticos convienen en señalar que está alejada del estilo propio del dramaturgo, consagrado más a lo cómico-burlesco y a la adaptación de comedias de origen español. Sin embargo, los recursos, tanto a nivel de contenido como de forma, empleados por el autor la inscriben dentro del panorama dramático de su época, haciéndola digna igualmente de estudio y reconocimiento.

«actants», within the overall framework of communication, that is to say, the conditions which make up the dialogue.

First we have dealt with the relationship between characters and dialogues, the form content of these dialogues, while at the same time examining the part played by the structure of the acts, in the ultimate aim of communication.

Then, using the results which we have obtained from this method of analysis, we have tried to put into perspective the effect which can be achieved by the use of a certain type of dialogue in order to examine more clearly the significance of the communicative structure.

The conclusions we have reached demonstrate that Scarron's play, at least from the angle of dialogue, presents several perfectly stereo-typical characters, who, subject to certain set social rules of the time, move within a context in which relationships appear rather systematic, both in the perception and the expression of the relationships by the characters. This is apparent in the form and content of the dialogue, rather like a message within the action of communicating, in which the characters participate.

*Palabras clave:* Diálogo; discurso; significación; comunicación y actantes.

Aparentemente, hablar de diálogo refiriéndose a una obra teatral puede resultar una cuestión si no banal sí, al menos, de escasa relevancia. Sin embargo, los estudios más recientes sobre dramaturgia ponen de relieve cuestiones relativas a esta modalidad lingüística de expresión, cuyo interés para descifrar las claves de la estructura comunicativa se estima incalculable <sup>2</sup>.

Nuestra finalidad a la hora de abordar esta tragicomedia de Scarron <sup>3</sup>, desde la perspectiva que ofrece el diálogo, no se limita a la propuesta de descripción de un repertorio temático-formal del mismo; por el contrario, nuestro método va más allá de la mera consideración de las formas y los temas de que se componen las estructuras dialogadas (sin menoscabo de su evidente importancia) y pretende abarcar, al mismo tiempo, su relación con la estructura actancial y su significación para la estructura comunicativa.

Establecidas estas bases, conviene señalar como primicia que el diálogo así considerado se presenta como elemento del acto de comunicación —el mensaje—, que pone de relieve, partiendo de su propia naturaleza <sup>4</sup>, la relación existente entre quien lo produce —emisor—, quien lo recibe —receptor— y, lo que es

---

(2) Destacamos por su importancia y relación con el tema que tratamos la obra de A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, París, 1982.

(3) Las referencias a la obra las tomamos de *P. Scarron. Oeuvres*, tomo VI, Slatkine Reprints, Ginebra, 1970.

(4) En nuestra opinión, la forma del diálogo y su contenido sólo poseen valor si se atiende a quienes lo producen y al modo de producción. Para ello nos apoyamos en el comentario que hace UBERSFELD sobre las relaciones diálogo/personajes: «la base du dialogue c'est le rapport de force entre les personnages», op.cit., p.257.

más trascendental, las condiciones en que ha sido producido –situación de comunicación–<sup>5</sup>.

La puesta en funcionamiento de estos presupuestos teóricos y su aplicación a la obra que nos ocupa exige por nuestra parte un procedimiento ordenado que permita, del modo más objetivo, comprobar la incidencia de la forma y el tema sobre el modelo actancial, en primera instancia, para pasar posteriormente a interpretar su posible significación.

## 1. EL DIÁLOGO: FORMA Y TEMA

Haciendo un seguimiento detallado de la obra comprobaremos que el número global de secuencias dialogadas supera la treintena<sup>6</sup>. Pero no es la cantidad, en modo alguno, lo que atrae nuestra atención, sino la combinación de formas y contenidos de las distintas estructuras dialogadas. En este sentido, hemos elaborado dos esquemas que permiten observar los distintos tipos de diálogo y sus respectivas combinaciones de un modo más claro:

### FORMA

- a. Intercambios breves o semibreves equilibrados entre dos interlocutores.
- b. Monólogos.
- c. Largas tiradas equilibradas entre dos interlocutores.
- d. Falsos diálogos<sup>7</sup>.
- e. Diálogos paralelos con o sin utilización del aparte<sup>8</sup>.

### TEMA

1. Información acerca de un tercero o de acontecimientos.
2. Preparación de entrevista.
3. Lamentos de una persona sola.
4. Confesión de amor a un tercero o al interesado.
5. Propuesta de matrimonio inconveniente.
6. Actuación de un intermediario en el conflicto.
7. Intento de convencer a otro de algo.
8. Compromiso de honor entre enemigos.

---

(5) «Le même système de signes (linguistiques) porte un double contenu: a) le contenu même des énoncés du discours; b) les informations concernant les conditions de production de ces énoncés». *Ibid.*, p.257.

(6) El doble destinatario –público/lector– al que va dirigido todo mensaje producido dentro de una obra de teatro nos lleva a incluir el monólogo dentro del diálogo actor/público.

(7) Nos basamos en la definición de A. UBERSFELD, *op.*, cit., p.256: «faux dialogue, où un locuteur tient presque toute la place, son discours étant simplement ponctué des répliques d'un interlocuteur chargé d'assurer la relance».

(8) *Ibid.*, p.256: «dialogues 'parallèles' sans échanges (avec ou sans aparté)».

La combinación en la práctica de los distintos temas y formas apuntados ofrece los siguientes resultados<sup>9</sup>:

a.1 / a.2 / a.4 / a.5 / a.6 / a.7

b.3

c.1 / c.4 / c.8

d.1 / d.4

e.1 / e.2

A la vista de los esquemas anteriores y como primera valoración de los resultados obtenidos tras la descripción de la forma y el tema de los diálogos, se observa cómo el autor ha acudido con preferencia a la utilización del diálogo equilibrado entre los interlocutores. Diálogo, por otra parte, construido a base de réplicas predominantemente breves, cuyo contenido argumental gira en torno a la información sobre terceros o sobre los hechos que se producen en el desarrollo de la acción (ver nota nueve).

Con esta fórmula se puede hablar de mensaje diferido, ya que éste no pone en contacto, en principio, a quienes están más interesados en saber una realidad que va a afectarles directamente, sino que se produce a través de un intermediario.

Ello, unido al resto de las combinaciones temático-formales, subraya el interés de Scarron por las intervenciones rápidas y equilibradas que no sólo sirven (como en este caso) para informar, sino que también son requeridas por el autor en otros momentos de desigual incidencia en el argumento.

Por ejemplo, para confesar el amor que uno de los actores siente por otro (a.4)<sup>10</sup>.

Del mismo modo, el empleo de largas tiradas corresponde esencialmente a cuestiones relacionadas con el amor y/o el honor (c.4 / c.8).<sup>11</sup>

Los monólogos, por lo general, responden a quejas de enamorados que se sienten confusos o insatisfechos (b.3)<sup>12</sup>.

En cuanto a los falsos diálogos, éstos se traducen mayormente en declaraciones amorosas o en relatos de infortunios con objeto de sensibilizar al interlocutor (d.4)<sup>13</sup>.

Por último, haremos mención de los diálogos paralelos, que suelen expresar una inquietud por parte de quien habla, que le obliga a ocultar al otro allí presente su comentario (e.1)<sup>14</sup>.

(9) Scarron ha empleado la combinación de diálogo a.1 en once ocasiones; a.7 en cuatro; a.4 / b.3 y d.4 en tres; a.6 / c.1 / c.4 / c.8 / y d.1 en dos y el resto en una ocasión.

(10) Subrayar los casos en que Alcione declara a Amintas de un modo velado su amor (III,7.ª) y Elise confiesa a su hermana sus sentimientos por Alcandre (V,1.ª).

(11) Las declaraciones mutuas de amor entre los dos jóvenes enamorados, Elise y Alcandre (IV,5.ª) y la intervención de Amintas reconociendo su derrota física frente a Alcandre y moral frente a Elise (IV,7.ª).

(12) Hay tres a lo largo de la obra: dos por parte de Elise (I,3.ª y V,4.ª) y uno por Alcandre (III,1.ª).

(13) Un claro exponente de esta fórmula de diálogo se produce en el momento en que Alcione comunica a Elise su amor por Amintas (V,2.ª).

(14) Por ejemplo, en una ocasión en que Amintas habla aparte ante su padre para que

La incidencia inmediata en la estructura actancial de cuanto venimos señalando evidencia un significado preciso, como vamos a ver, que tiene su repercusión en el desarrollo argumental de la obra.

## 2. ESTRUCTURAS DIALOGADAS Y MODELO ACTANCIAL.

El contenido y la forma del mensaje que se desprende de cada diálogo nos remite inequívocamente al marco de la comunicación y a sus elementos. Dentro del acto de comunicación, y una vez analizada la composición del mensaje, nos interesa prestar atención a dos de sus componentes: el emisor y el receptor, uno y otro relacionados estrechamente con la estructura actancial.

De este modo, la fórmula con la que vamos a operar quedaría condensada en:

Emisor – Mensaje – Receptor

El paso siguiente nos lleva a substituir cada uno de los tres elementos citados por sus respectivas alternativas prácticas en la obra. Con ello se obtiene una multiplicidad de fórmulas que tienen como base idéntica matriz.

En primer lugar, diremos que la participación de los actores en el diálogo está condicionada a la función que desempeñan dentro de la acción<sup>15</sup>. Igualmente, el hecho de que un actor y no otro desempeñe ya sea el papel de emisor ya sea el de receptor facilita la elección de un tipo determinado de diálogo.

Si tomamos como modelo el ejemplo más repetido a lo largo de *Le Prince Corsaire*, es decir, el que tiene por mensaje a. l<sup>16</sup> y substituímos emisor y receptor por los actores que participan como tales, obtenemos las siguientes posibilidades:

---

éste no descubra el verdadero efecto que le ha causado la noticia del apresamiento de Orosmane: «NICANOR: La princesse est à toi, la Cypre est secourue; / Réjouis-toi, mon fils. AMINTAS, à part. O disgrace imprévüe!» (III, 8.ª, p. 582).

(15) Por función entendemos no sólo las que se desgajan del modelo actancial propuesto por A.J. GREIMAS (*Sémantique structurale*, «Langue et Langage», Larousse, Paris, 1966), es decir, sujeto/objeto, adyuvante/oponente, etc., sino también la clasificación que emana del comportamiento de los actores en las obras dramáticas de esta época. R. GUICHEMERRE ha hecho un estudio de los caracteres y tipos más significativos. Ver GUICHEMERRE, *La comédie avant Molière* (1640-1660), A. Colin, Paris, 1972, p. 141-267. Nosotros hemos seguido, en buena medida, su propuesta, dividiéndolos en esta tragicomedia en: autoridad (Nicanor, padre de Amintas y de Alcandre y tío de las dos princesas), los jóvenes (Amintas/Alcione y Alcandre/Elise), los confidentes (Sébate, Clarice y Licas, de Alcandre, las princesas y Amintas, respectivamente) y otros de orden menor, pero igualmente súbditos de los más poderosos (Criton de Nicanor y Argante de Alcandre).

(16) El mensaje será substituido por el símbolo abreviado de la combinatoria forma/tema correspondiente. Igualmente, y por razones obvias de espacio y de interés para la finalidad de este artículo, hemos resumido nuestro análisis a los ejemplos más significativos.

EMISOR	MENSAJE	RECEPTOR	RELACION ACTANCIAL
1. Clarice		Sébate	Confidente/Confidente
2. Sébate		Elise	Confidente/joven actriz
3. Criton		Nicanor	Confidente/autoridad
4. Licas	a.1	Nicanor	Guardia/autoridad
5. Amintas		Elise	Joven actor/joven actriz
6. Licas		Amintas	Guardia/joven actor
7. Clarice		Alcandre/Elise	Confidente/jóvenes
8. Alcandre		Argante	Joven actor/guardia
9. Elise		Clarice	Joven actriz/confidente
10. Nicanor	a.1	Elise	Autoridad/joven actriz
11. Sébate		Todos	Confidente/varios

La relación actancial, puesta de manifiesto en el esquema precedente, resulta válida para el resto de las estructuras dialogadas que pueden tener cabida en la obra <sup>17</sup>. Podemos clasificar las diferentes alternativas presentadas según los condicionamientos sociales a que se hallan expuestos los actores que intervienen:

1. Relación de igual a igual	<ul style="list-style-type: none"> <li>confidente/confidente (Sébate-Clarice)</li> <li>joven actor/joven actriz (Amintas-Elise)</li> </ul>
2. Inferior a superior	<ul style="list-style-type: none"> <li>confidente/jóvenes (Sébate-Elise; Clarice-Elise y Alcandre; Sébate-todos)</li> <li>confidente, guardia/autoridad (Licas y Criton-Nicanor)</li> <li>confidente/varios (Sébate-todos)</li> </ul>
3. Superior a inferior	<ul style="list-style-type: none"> <li>joven actriz/confidente (Elise-Clarice)</li> <li>joven actor/guardia (Alcandre-Argante)</li> <li>autoridad/joven actriz (Nicanor-Elise)</li> </ul>

La incidencia de este tipo de diálogo, compuesto por réplicas esencialmente breves, con un mensaje de información entre una pluralidad de actores, supone en el desarrollo argumental de la obra un proceso lógico con perfecto encajamiento de las secuencias que configuran la intriga.

El primer diálogo (Sébate/Clarice) sirve para retrasar la aparición de los llamados héroes de la intriga amorosa, Alcandre y Elise <sup>18</sup>. Su empleo permite dar a conocer al público o lector el punto en que se inicia la acción. Clari-

(17) Otras relaciones actanciales expresadas a través de diversos tipos de diálogo enfrentan a los jóvenes entre sí: c.4 (Alcandre/Elise), a.4 (Alcione/Amintas), transmitiendo un mensaje de amor; o al padre y al hijo: a.7 (Nicanor/Amintas), utilizando el primero argumentos para disuadir al otro de combatir con Orosmane.

(18) Ver apartado en que J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950, p. 59-61, habla de la escena entre dos confidentes como tipo de exposición.

ce explica a Sébaste la situación de su ama Elise de modo que Sébaste pueda luego informar a su señor, Alcandre, de lo que le interesa:

«CLARICE.  
Elle aura la couronne épousant Amintas.  
(...)  
Et cet ordre du roi, caché soigneusement,  
Est manifeste à tous d'aujourd'hui seulement:  
(...)  
J'ordonne que ma fille Elise  
Régne en Cypre après mon trépas.  
Et je veux aussi qu'elle élise  
Pour époux le prince Amintas»

(I,1.ª, p.554)

A continuación, el propio Sébaste se entrevista con Elise de parte de Alcandre (oculto éste bajo el nombre de Orosmane)<sup>19</sup>, para ofrecerle protección contra sus enemigos:

«SEBASTE.  
Orosmane des mers le redoutable roi,  
(...)  
Vous offre sa valeur contre vos ennemis...»

(I,4.ª, p.557)

Tanto el primer diálogo como el segundo ponen en funcionamiento dentro de la estructura actancial a los adyuvantes en pos de favorecer una relación amorosa entre Alcandre y Elise.

Otro foco que afecta directamente a la realización del amor entre estos dos jóvenes se halla representado por la figura del oponente, la autoridad (Nicanor en la obra), con sus respectivos adyuvantes, Licas y Criton, que le facilitan noticias en relación con la pugna que mantiene su hijo Amintas con Orosmane para lograr el amor de Elise:

«NICANOR.  
Le corsaire Orosmane a donc pris terre ainsi?

---

(19) El recurso al disfraz es propio de la dramaturgia del siglo XVII. En la comedia su efecto promueve a la risa, pero aquí este procedimiento responde más a una estrategia de verosimilitud para hacer prevalecer el código del amor en los jóvenes (Alcandre oculto en la personalidad de Orosmane) o del honor entre caballeros (Alcandre disfrazándose con las ropas de Amintas, como veremos más tarde). Scarron lo ha utilizado en varias de sus comedias. Recordemos, por ejemplo, la más conocida, la de *Jodelet ou le maître valet* (1645) en que el criado se disfraza de amo para vigilar a la dama que a éste le interesa. R. GUICHEMERRE recalca su empleo en la tragicomedia en general: «le déguisement proprement dit (...) apparaît constamment dans la tragi-comédie. L'amour pousse les hommes et les femmes à se travestir pour approcher l'être aimé...». R. GUICHEMERRE, *La tragicomédie*, Puf, Littératures Modernes, Paris, 1981, p.163.

CRITON.  
 Et renvoyé sa barque et ses soldats aussi.  
 NICANOR.  
 Et mon fils?  
 CRITON.  
 Et le prince a de la même sorte  
 Renvoyé les soldats qui lui servoient d'escorte.  
 Ils son allés se battre...»

(III,1.ª, p.573).

«LICAS.  
 Le prince est revenu,  
 Seigneur!  
 NICANOR.  
 De son combat il revient plein de gloire,  
 Qu'en est-il?  
 LICAS.  
 Il n'a point parlé de sa victoire...»

(III,2.ª, p.574)

La comparecencia de Amintas en el conflicto supone un impedimento más para la pareja cuando éste secunda las órdenes de su padre. Sin embargo, su actitud de enemigo generoso<sup>20</sup> imprime un rumbo diferente a los acontecimientos al servir de inestimable ayuda para Alcandre, su vencedor, y Elise:

«AMINTAS.  
 Je suis vaincu, princesse, et je cède à mon sort;  
 (...)  
 Je vous perds, belle Elise, et je ne cherche plus  
 (...)  
 Dois-je vous l'avouer? un illustre vainqueur,  
 Tout ennemi qu'il est...»

(III,4.ª, p.576)

Por último, Sébaste ayuda con su intervención a resolver el conflicto al dar una noticia que va a restablecer el orden por completo:

«SEBASTE.  
 O l'heureuse journée,  
 Que je revois l'époux d'Aminte infortunée!  
 Vois ton fils, Nicanor. (...)  
 NICANOR.  
 Mais seroit-il, mon fils, ce corsaire invincible?»

(V,10.ª, p.606).

(20) El tema de los enemigos generosos, utilizado por Scarron en su otra tragicomedia *L'Ecolier de Salamanque ou les généreux ennemis* (1655), ha sido igualmente tomado por otros escritores coetáneos, como Th. Corneille en *Les illustres ennemis* (1657) y Boisrobert en *Les généreux ennemis* (1655).



De esta forma, el diálogo a.1, como vemos, posee una utilidad extraordinaria, ya que imprime, por un lado, vivacidad al ritmo de la acción y, por otro, posibilita el encadenamiento lógico y perfecto de cada una de las secuencias que integran el proceso de la obra <sup>21</sup>.

### 3. DIÁLOGO Y SIGNIFICACION.

A la hora de hablar de la significación de un diálogo es necesario acudir a los interlocutores, a su condición social y a las relaciones existentes entre ellos como verdadero soporte para obtener resultados válidos. Con ello se consigue averiguar cuál es la posición discursiva <sup>22</sup> de cada interlocutor y cuál es, al mismo tiempo, el presupuesto —la base común— <sup>23</sup> que ambos mantienen a la hora de producir sus respectivos mensajes.

En cuanto a los presupuestos, condicionantes de la actitud de los actores según su calidad, puede hablarse de dos como más importantes en *Le Prince Corsaire*, en atención a las leyes inmanentes a toda tragicomedia de la época: el amor y el honor y el conflicto generado por su incompatibilidad.

En una obra como la que analizamos, en que la causa primera que origina el posterior desarrollo de la acción es la propuesta de un matrimonio inconveniente —Amintas/Elise—, la lucha va a establecerse en torno a dos polos opuestos: el mantenimiento del amor verdadero y el sentimiento del deber.

Los actores de la obra militan, según su condición y de ahí su posición discursiva, en uno u otro bando. Los diálogos que los ponen en contacto demuestran de manera explícita cuál es la calidad e ideología de quienes los producen.

Así, cuando la relación que los vincula es el amor, el sexo aparece como condicionante primero. Es lo que sucede entre Alcione y Amintas. Una joven enamorada no puede reprimir una confesión de sus sentimientos al hombre que ama, pero es consciente, en su posición de mujer, de su falta al código social que la gobierna:

«ALCIONE.

Un plus sage que vous en aimeroit une autre,

Qui feroit son bonheur d'un coeur du prix du vôtre.

(...)

Car enfin vous seriez... O dieux! que vais-je dire?»

(III,7.<sup>a</sup>, p.581).

(21) La trama argumental, sin embargo, no queda completa sin otras secuencias que tienen como modo de expresión diferentes tipos de diálogo. Nos referimos a las escenas en que Alcione confiesa a Amintas su amor (a.4) o a su hermana (d.4) y a la entrevista amorosa de Elise y Alcandre (c.4), todas ellas ya referidas anteriormente.

(22) «Positions discursives» es el nombre que R. ROBIN da a la relación entre las formaciones discursivas y la posición de los agentes en el campo de las luchas sociales e ideológicas. R. ROBIN, *Histoire et Linguistique*, A. Colin, Paris, 1973, citado por A. UBERSFELD, op., cit., p.259.

(23) *Ibid.*, p.259: «Le dialogue de théâtre se fait sur la base d'un présupposé qui le gouverne: que l'un des interlocuteurs, par exemple, a qualité pour imposer la loi de dialogue».

Del mismo modo, Elise, que desconoce la verdad sobre Orosmane, rechaza sus servicios y también el matrimonio con Amintas por fidelidad a su amado Alcandre:

«ELISE.

Hâ! plutôt qu'un barbare ait part en mon estime,

Un corsaire insolent qui me propose un crime!

(...)

Hé! que peut-il me rendre, après m'avoir ôté

Le seul bien qui manquoit à ma félicité?»

(I,5.ª, p.559)

ELISE. (Refiriéndose a Amintas).

Je vous l'ai déjà dit, et je vous le répète,

J'ai du ressentiment de sa flamme discrète,

Et c'est de tout mon coeur que je voudrais aimer

Celui dont la vertu (...)

Mais j'atteste le dieux que je ne le puis faire...»

(II,1.ª, p.565)

Alcandre, por su parte, en su condición de huído y de joven amante, buscará los medios oportunos para volver al lado de su amada. El encuentro entre ambos expresa la pasión de estos jóvenes:

«OROSMANE.

Oui, princesse, je suis cet amant trop heureux.

Si dans les longs malheurs d'un exil rigoureux,

La seule déité de mon coeur adorée,

M'a conservé la foi qu'elle avoit jurée:

Mais je suis des amans le plus infortuné,

Si je n'ai plus un coeur que vous m'avez donné.

(...)

ELISE.

Nos fidèles amours si long-tems tourmentées,

Nos peines, nos douleurs à la fin surmontées,

Témoignent que le ciel en nous faisant souffrir,

N'a voulu qu'éprouver ce qu'il vouloit chérin.»

(IV,5.ª, p.588-89).

En cuanto al honor, digamos esencialmente que condiciona todo el comportamiento de Nicanor y de su hijo Amintas. Para el primero, se trata de hacer a toda costa que Amintas se case con Elise o con Alcione para obtener un reino, aunque para ello pretenda evitar que se arriesgue la vida en vano:

«NICANOR.

Amintas ne veut point de sceptre sans Elise.

ALCIONE.

Je veux encore moins d'Amintas qu'on méprise.

ELISE, se tournant vers Alcione.

Hà! je l'ai refusé, mais sans le mépriser.  
 NICANOR.  
 (...)  
 Vous pourrez entre vous terminer ces débats,  
 Mais mon fils doit régner».

(II, 1.ª, p.566).

Su poder, su autoridad, le impide ceder en su empeño, a pesar de encontrar serios obstáculos en la joven Elise, lo que le lleva, en un gesto airado, a amenazarla directamente:

«NICANOR.  
 Et l'on peut bien punir un corsaire odieux,  
 (...)  
 Sa mort est seulement pour un tems différée,  
 Si ne s'opposant plus au bonheur d'un rival,  
 Il ne consent sans feinte à cet hymen fatal,  
 Qui rend mon fils heureux en possédant Elise... »

(V, 3.ª, p.597)

Sin embargo, al final, cuando el conflicto se resuelve, el honor restituido no le impide, al contrario, allanar todas las dificultades y conceder algo que había negado con insistencia a lo largo de toda la obra:

«NICANOR.  
 Pardonne, généreux, à ton père confus,  
 Qui t'a long-tems haï sous le nom d'un corsaire,  
 Et fait gloire aujourd'hui d'être connu ton père.  
 (...)  
 Et vous, ô belle Elise, oubliez le passé;  
 (...)  
 Agréez un époux qu'un ennemi vous donne...»

(V, 10.ª, p.606-7).

También puede producirse el choque entre una conducta amorosa y un deber por cumplir. Esto ocasiona dudas y remordimientos en quienes lo padecen. En *Le Prince Corsaire* se produce en el caso de Amintas, que ama a Elise, lo que lo enfrenta a su propio padre:

«AMINTAS.  
 A sa soeur que j'adore ôter une couronne?  
 Quand vous l'ordonneriez, vous devois-je obéir?  
 Tout d'un tems, puis-je aimer Elise et la trahir?»

(II, 1.ª, p.567)

Por otra parte, y a pesar de este amor, no es capaz de conquistar a Elise y sí de favorecer a su enemigo Alcandre. Su postura discursiva define todo un carácter de joven enamorado y generoso a la vez:

«AMINTAS.

Un malheureux amant, trop heureuse princesse,  
Ne peut plus être ici qu'un objet de tristesse,  
La sienne troubleroit vos mutuels plaisirs.

Et toi, puissant obstacles à mes justes desirs,

(...)

Je veux briser tes fers, puisque je l'ai promis...»

(IV,5.ª, p.589)

El mismo proceder en Alcione, quien, por respeto a su hermana, no se atreve a interferir en su anunciado matrimonio a pesar de amar a Amintas:

«ALCIONE.

Hélas! ce n'est pas là ce que je voulois dire

A l'innocent auteur de mon cruel martyre:

Je lui voulois ouvrir les secrets de mon coeur...»

(II,3.ª, p.571).

Un tercer presupuesto viene a condicionar las relaciones actanciales: el del vasallaje. Efectivamente, los súbditos (confidentes, guardias y otros) intervienen en la acción con su ayuda incuestionable a quienes están sometidos. Esta relación subordina indudablemente su posición en el discurso que queda cuestionada a través de los diálogos de la obra.

Así ocurre en las intervenciones de Sébaste, expresando la obediencia a su señor para justificar su intervención:

«SEBASTE.

Orosmane (...)

Vous offre sa valeur contre vos ennemis,

(...)

Vous verrez les tyrans qui vous donnent la loi,

La recevoir de vous et trembler sous mon roi».

(I,4.ª, p.557).

Del mismo modo sucede con la actitud de Clarice en relación con sus amas<sup>24</sup>. Veamos, por ejemplo, como aconseja a Alcione en una función de auténtico confidente:

«ALCIONE.

Lâche, puis-je trahir la fierté de mon coeur,

Et plus lâche, manquer de parole à ma soeur?

CLARICE.

Il sauroit mon amour, si j'étois Alcione».

(II,3.ª, p.572).

---

(24) Criton y Licas intervienen asimismo en este sentido para colaborar con Amintas y Nicanor. Criton/Nicanor (III,1.ª); Licas/Amintas (IV,3.ª) y Licas/Nicanor (III,2.ª).

Por último, cuando entran en contacto dos confidentes, la base común de su diálogo es su relación de dependencia con respecto a sus señores, cada uno defendiendo los intereses de quien los manda <sup>25</sup>:

«SEBASTE.

Et quand elle tiendrait son sceptre d'Amintas,  
D'un époux qui déplaît les dons ne plaisent pas.

(...)

CLARICE.

Amintas est bien fait, généreux, plein de gloire,  
Son bras s'est signalé par plus d'une victoire,

(...)

De moindres qualités donneroient de l'amour».

(I, I.ª, p.555-56).

Para concluir, si procedemos a una valoración global de cuanto hemos expresado, haremos hincapié en una cuestión que consideramos de primordial interés: *Le Prince Corsaire* es una tragicomedia que se ajusta perfectamente a las normas de la dramaturgia de su época.

En nuestra opinión, estimamos haber comprobado a través del estudio del diálogo, su composición y su temática, su calidad como mensaje al poner en contacto a los actores que intervienen en la obra, según sus respectivas posiciones discursivas, que existe una recurrencia temática (intriga de amor contrariado), situaciones esperadas (disfraces, rechazos, sorpresas...) y una tipificación sistemática de sus actores que responde en todo momento a la concepción de una obra dramática dentro del panorama literario del siglo XVII.

Por tanto, justo es considerar, en nuestra opinión, la validez de un método de análisis que tiene como base la perspectiva del diálogo y que permite no sólo informar del contenido y la forma del mismo, sino también de las condiciones generales en que ha sido producido. Con ello se contribuye de un modo más exhaustivo al estudio de la significación de un texto teatral que, de otro modo, pasaría por ser, probablemente, una obra de escaso interés dramático.

---

(25) La comedia incluye también en el diálogo de los confidentes otro presupuesto basado en el coqueteo o en una actitud proclive a la jocosidad y burla contra los propios amos.