

La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra

Ruth Sánchez Imizcoz

Hace ya bastante tiempo quedó claro que la literatura española ha influido en las literaturas de otros países. Obviamente, países vecinos como Francia o Inglaterra se vieron, se ven y se verán influidos por lo que pasa en España, y viceversa. La cuestión aquí, entonces, es qué entendemos por influencia literaria. Puesto que estamos refiriéndonos a un periodo de tiempo muy específico, de mitad del siglo XVII a las primeras décadas del XVIII, influencia quiere decir cualquier cosa, desde la traducción literal de una obra a la imitación de algunas partes, personajes o tramas. Con todo, son dos las palabras claves que hemos de entender: adaptación e imitación. Imitación porque era la regla y la tradición. Imitación de lo bueno para mejorarlo y para educar, y también porque imitar es lo que se había aprendido de los clásicos. Frank Casa dice del teatro clásico en general que la imitación de fuentes valiosas es una de las prácticas más apreciadas de la tradición clásica¹. Y adaptación, porque una obra española no se imponía ni en el escenario francés ni en el inglés; el público francés, lo mismo que el inglés, era distinto del español y sus gustos pedían, o más bien demandaban, un cambio, una aculturación de la obra. Por lo tanto, el teatro español fue traducido, imitado y adaptado en ambos países, hasta el punto de que en Inglaterra se creó el llamado «argumento español»². En el caso del teatro esta relación viene marcada por el paso del tiempo, las situaciones políticas de los países y la creación, desarrollo y decadencia de tres teatros nacionales con características muy propias en cada uno de los diferentes países: barroco en España, neoclásico en Francia y restauración en Inglaterra.

Este trabajo se centra en tres obras de Moreto, y en cómo sus dramas han cruzado las fronteras culturales de los dos países ya mencionados, bajo las plumas, principalmente, de Thomas Corneille y Molière en Francia, y de John Crowne en Inglaterra.

1 Casa, Frank, *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1966, p. 145. Ésta y las siguientes citas son todas traducciones mías.

2 Loftis, John, «English Renaissance Plays from the Spanish Comedia», *English Literary Renaissance*, 14, 2 (1984), p. 247.

Durante la primera mitad del siglo xvii la influencia de la literatura española se va a afianzar en Francia, junto con la influencia italiana y la de los clásicos³. La literatura francesa estaba justo en el principio de una nueva época, mientras que la española ya había llegado a la cumbre de su desarrollo. De ahí que los escritores franceses buscasen su inspiración en el país vecino. No hay que olvidar que en este momento el drama francés está dando sus primeros pasos y busca sus modelos en el drama español que ya ha dado grandes obras de teatro a su público⁴.

Típicos del teatro francés del siglo xvii son las elecciones conscientes y comedidas que van a hacer los dramaturgos, como son la simplificación del escenario y de las escenas, el reducido número de personajes en las obras y el uso de las tres unidades de tiempo, espacio y acción⁵. Este arte, por lo tanto, tiende a ser más claro y a estar inspirado por el orden y la belleza. Con todo, este arte es un reflejo de la vida que se vive en ese momento, porque, como dice Jourdain, el drama es un reflejo consciente y artístico al ser comedido, porque el público no acepta una representación artística de unas costumbres ya perdidas con el tiempo⁶.

Hacia 1649 Thomas Corneille concentra todos sus esfuerzos en la creación de dramas, y escribe una serie de comedias, todas ellas derivadas de modelos españoles, de suerte que, entre 1655 y 1680, se encuentra entre los cinco dramaturgos más respetados de Francia. En este grupo están incluidos su hermano Pierre, Racine y Molière⁷. Thomas Corneille fue un dramaturgo muy consciente de los aspectos técnicos de su arte, y trató continuamente de dar un aire de verosimilitud a sus obras, arreglando las escenas de forma lógica, dejando pasar el tiempo justo y necesario entre las acciones, justificando las entradas y salidas de los personajes e incluso sus motivaciones⁸. Es con las comedias que escribe entre 1649 y 1656 que Thomas Corneille explora un gran número de técnicas dramáticas y desarrolla un sentido único para la escenificación, lo que le permite adquirir un compromiso entre los modelos españoles que usa y los límites impuestos por los gustos dramáticos franceses.

3 Segall, Jacob B., *Corneille and the Spanish Drama*, Nueva York, The Columbia University Press, 1902, p. 2.

4 Segall, *op. cit.* (nota 3), p. 5.

5 Jourdain, Eleanor F., *An Introduction to the French Classical Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 6.

6 Jourdain, *op. cit.* (nota 5), pp. 6-8.

7 Collins, David A., *Thomas Corneille: Protean Dramatist*, The Hague, Mouton & Co., 1966, p. 14.

8 Collins, *op. cit.* (nota 7), p. 19.

De Moreto escoge dos obras: *Lo que puede la aprensión* (1654), que se convierte en *El encanto de la voz* (1656?), y que, según Rissel y Collins, fue un fracaso porque el original era defectuoso —tenía demasiadas situaciones artificiales⁹—, y *De fuera vendrá* (1654), que se convierte en *El Barón d'Albikrac* (1668). Esta obra obtuvo cierto éxito, ya que se llegó a representar por más de un siglo, y se escenificó 134 veces en la Comédie Française¹⁰.

La tesis de ambas obras, *El Barón d'Albikrac* y *De fuera vendrá*, presenta los peligros de querer proteger a alguien en exceso. Basándose en una serie de equívocos y aprovechándose del personaje de «la tía», Moreto crea una comedia divertida y entretenida que termina con tres matrimonios: el de Lisardo y Francisca, los protagonistas, el de la tía doña Cecilia con uno de los pretendientes, y el de los criados, Margarita y Chichón.

Como la obra de Moreto, la obra francesa se burla y a la vez condena la búsqueda sensual y amorosa de la tía viuda y entrada en años¹¹. Ambos protagonistas, Oronte y Lisardo, van a mentir a la tía para poder quedarse en la casa cerca de sus respectivos amores, Angélique y Francisca. Ambas protagonistas engañarán a sus tías, se harán las tontas para no revelar sus verdaderos sentimientos, y sentirán celos de las intenciones de las tías con respecto a sus respectivos galanes. Ni Léandre, amigo de Oronte, ni el alférez Aguirre, amigo de Lisardo, estarán dispuestos a cortejar a las tías, negándose a ello rotundamente en ambos casos. Según Rissel, estos dos últimos personajes son prueba de los prejuicios que existían en esa época contra las mujeres entradas en años, prejuicios que predominaban tanto en España como en Francia¹².

Por supuesto, también hay diferencias entre las dos obras: los dos pretendientes extra que aparecen en la versión española no tienen equivalente en la francesa. Oronte es menos falso que Lisardo y su papel en la obra es menos activo. Angélique, en la obra francesa, va a tratar de racionalizar sus emociones en lugar de aceptarlas, como hace Francisca, e incluso cuando señala las inconsistencias de su tía en lo que ésta hace y dice, lo hace de forma general y con más ironía que Francisca, evitando de esa manera ser maleducada¹³. La gran diferencia entre las obras radica en el personaje de La Montagne, que no tiene equivalente en la obra española. Este personaje es totalmente creación de Thomas

9 Collins, *op. cit.* (nota 7), p. 37-38.

10 Collins, *op. cit.* (nota 7), p. 33.

11 Rissel, Hildegard, «Three plays by Moreto and Their Adaptation in France», Tesis, Georgetown University, 1990, p. 230.

12 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 231.

13 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 231-234.

Corneille, y el engaño de la obra gira al rededor de él y de su pretensión de ser el barón d'Albikrac, personaje que no existe ni aparece en la obra para nada.

Generalizando, los personajes de la obra de Corneille son más racionales y menos emocionales que los de Moreto, y, por lo tanto, más verosímiles para el público francés, que los acepta con cierta generosidad.

Pero Thomas Corneille no es el único que se beneficia de la existencia de la comedia española, y, siguiendo esa moda que dicta la imitación del teatro español, Molière decide intentarlo el también. Aunque su carrera como dramaturgo se consolida en el invierno de 1642-1643¹⁴, no va a ser hasta una década después que Molière empezará a trabajar con los clásicos españoles. Estas adaptaciones que Molière hace van a convertirse en algo típico francés. Como dice Jourdain, cuando Molière cogía una historia o un episodio y lo adaptaba, se convertía en algo de Molière y quedaba marcado para siempre con su sello. De los españoles tomó prestados los argumentos, de los italianos el movimiento y el método¹⁵, y de Moreto el argumento de *El desdén con el desdén*, para componer *La princesa d'Elide*.

Esta obra, a diferencia de la española, es una comedia musical, con un ballet incorporado, y fue creada especialmente para una fiesta que organizó Luis XIV en Versalles. Pero el talento y el humor del dramaturgo van a verse limitados en esta ocasión por la necesidad de adaptarse a las convenciones y protocolo de la corte y el resultado no es una de sus mejores obras¹⁶. Todos los críticos dicen que éste fue un encargo del rey en el que le metieron prisa, y Van Laun añade que, como reacción a su mal humor por las prisas, creó el personaje de Moron, que representó él mismo¹⁷.

La princesa d'Elide sigue la trama de *El desdén*. En lo que cambia es en la presentación de intermedios musicales, con canciones y ballet. También hay un arreglo de personajes para que haya una simetría más neoclásica al final de la obra¹⁸. Los tres pretendientes van a tener tres princesas con las que casarse al final de la obra. La obra francesa tiene también una trama secundaria en la que relata el amor no correspondi-

14 Finn, Thomas P., *Molière's Spanish Connection. Seventeen-Century Spanish Theatrical Influence on Imaginary Identity in Molière*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2001, p. 15.

15 Jourdain, *op. cit.* (nota 5), pp. 102-103.

16 Van Laun, Henri, ed. y trad., *The Dramatic Works of Molière*, vol. 2, Nueva York, A. W. Lovering, 1890, p. 3.

17 Van Laun, *op. cit.* (nota 16), p. 4.

18 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 154.

do de Moron por Phillis, quien prefiere a Tirsis. En la obra española, aunque Polilla persigue a Laura, no la ama, y no hay un equivalente de Tirsis. Al final de la obra la Diana francesa necesita y pide tiempo para acostumbrarse a la idea de estar enamorada, y no confiesa, como la Diana española, su amor por Euryale.

Los intermedios musicales indican la influencia del rey en el trabajo de Molière, ya que al monarca le gustaba la música y el ballet. Hay un total de seis intermedios y la función de cada uno de ellos es presentar el tema específico del acto que sigue. Aunque *La princesa d'Elide* empieza también en verso, a causa del límite impuesto en el tiempo, Molière tuvo que cambiar a la prosa¹⁹. Esta obra de Molière tuvo un éxito relativo, ya que después de ser representada en Versailles volvió a representarse el mismo año, en julio en Fontainebleau y luego, en noviembre y diciembre, se representó durante veinticinco días en el teatro del Palais-Royal.

Crucemos ahora al otro lado del canal y veremos que las obras de Moreto que dan vida a dos obras en Inglaterra son *No puede ser* y *El lindo don Diego*. La combinación de estas dos obras en manos de John Crowne dio lugar a *Sir Courtly Nice or It cannot Be*. En una carta fechada el 2 de junio de 1719, John Dennis, ensayista y crítico, describe las circunstancias de la creación de este drama. Eran los últimos años del reinado de Carlos II, y John Crowne quería un nombramiento del rey para poder tener cierta seguridad económica en el futuro. El rey le dijo que le daría una posición si escribía otra comedia, pero John Crowne buscó todo tipo de excusas para no tener que escribirla. Entre otras cosas indicó su lentitud a la hora de escribir y planear los argumentos de una obra. El rey le dijo que le ayudaría con el argumento y de dio una copia de *No puede ser*. No fue hasta después de haber escrito tres actos que John Crowne descubrió que la obra ya había sido traducida con anterioridad por Thomas St. Serfe con el título de *Tarugo's Wiles, or the Coffee House*, representada en 1667 sin ningún éxito²⁰. Con todo, John Crowne estaba bajo órdenes del rey y terminó la obra. En la dedicación al Duque de Ormond, Crowne menciona su deuda con Moreto. Sin embargo, según el historiador Oldmixon, el rey Carlos II le dio dos dramas españoles y le mandó que los juntara formando un drama de los dos, cosa que hizo²¹.

19 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 165.

20 Hughes, Charlotte Bradford, ed., «Introduction» para Crowne, John, *Sir Courtly Nice. A Critical Edition*, La Haya, Mouton & Co., 1966, p. 35.

21 Seward, Patricia M., «An Additional Spanish Source for John Crowne's 'Sir Courtly Nice'», *The Modern Language Review*, 67 (1972), p. 486.

La obra de Thomas St. Serfe, *Tarugo's Wiles*, es una traducción casi directa que el autor hizo de *No puede ser*, a la que le añadió una escena en una cafetería de la época. De ahí el subtítulo *the Coffee-House*. El mérito de la obra consiste en la sátira que se hace durante el acto tercero —que transcurre en la cafetería—, de los llamados *virtuosi*, que eran seguidores de las nuevas ciencias en general y miembros de la «Royal Society» en particular²². Ésta es la primera vez que aparece una sátira de los *virtuosi* en el teatro de la Restauración²³.

Con respecto a los personajes, la única diferencia notable es que el Tarugo de la obra inglesa no es un criado, sino un hijo menor de una familia de bien²⁴, que como todos los de la época debía dinero a todo el mundo, y por eso se pasa el tercer acto escondido en la cafetería y haciendo de camarero. El otro cambio es el de los nombres, que aunque son distintos mantienen el sabor español. Por lo demás, la obra es una versión en inglés de *No puede ser* con la escena de la cafetería.

En la obra de John Crowne la idea para el título principal, *Sir Courtly Nice*, viene de la segunda obra española mencionada por Oldmixon: *El lindo don Diego*. En ambas obras, la española y la inglesa, tenemos este personaje totalmente centrado en sí mismo y completamente convencido de que él es el hombre más hermoso que existe, el más elegante y el espécimen perfecto de virilidad. También específico de estos dos personajes, español e inglés, es la extrema necesidad de estar limpio y rodeado de cosas limpias. Esta característica está más exagerada en *Sir Courtly* que en don Diego.

El subtítulo de la obra es una traducción literal del español *No puede ser*, y es el que da sentido a la trama de la obra, ya que el drama inglés es una traducción directa de la obra de Moreto, con la interpolación del personaje de *Sir Courtly Nice*. El argumento de ambas obras tiene que ver con el deseo del hombre de guardar el honor de la mujer. La tesis de ambas obras es que si la mujer no quiere guardar su honor, nada ni nadie va a guardarlo. El argumento presenta a una pareja comprometida, más o menos oficialmente, sólo que la mujer se niega a casarse porque el matrimonio significa perder su libertad a manos de un marido que exagera su protección. El dicho marido tiene una hermana, que a su vez está totalmente protegida contra su voluntad. Ambas mu-

22 Park, Phillip M., «*Tarugo's Wiles: or the Coffee-House* by Thomas St. Serfe. A Facsimile Edition with Notes and an Introduction», Tesis, University of Pennsylvania, 1968, p. 119.

23 Park, *op. cit.* (nota 22), p. xiv.

24 Park, *op. cit.* (nota 22), p. 30.

jeros, novia y hermana, se ponen de acuerdo para dar una lección al novio/hermano con la ayuda de un pretendiente de la hermana y su criado.

Aunque la obra inglesa es una traducción literal, escena por escena, ha sido adaptada al gusto británico de la época de la Restauración y a las tradiciones y hábitos ingleses. Hay que indicar en este momento que el periodo que se llama de la Restauración tiene diferentes etapas. Con la vuelta al trono de Carlos II vuelve el teatro, y son años de extrema libertad en las tablas. Durante el gobierno anterior de Cromwell y los puritanos, los teatros habían estado cerrados, pero con la vuelta de la monarquía vuelven a abrirse y el público se encuentra con un nuevo tipo de espectáculo. La situación es parecida a lo que sucedió en España después de la muerte de Franco, con el llamado «destape».

Es dentro de esta situación política y social que John Crowne crea dos personajes en *Sir Courtly Nice* que representan las constantes pugnas entre los católicos y los protestantes ingleses: Hothead y Testimony (Fanático y Testimonio), ambos al servicio del señor de la casa. Crack, el criado equivalente a Tarugo, se viste como un comerciante nabab de la India, mientras que Tarugo se viste como un indiano. También el personaje de Sir Courtly Nice es mucho más importante, y totalmente diferente de su equivalente español en *No puede ser*, don Diego de Rojas. Sir Courtly Nice es un lindo, mientras que don Diego de Rojas no lo es. Sin embargo, Surly (Hosco o Huraño), el otro pretendiente en la obra inglesa, sin un equivalente en la española, es un personaje totalmente inglés en su papel, su presencia y su habla; este personaje, como ya indicó Seward, es el homólogo en todos los sentidos a Sir Courtly Nice, pero John Crowne hace una comparación muy específica entre el limpio y elegante Sir Courtly y el sucio y desarrapado Surly²⁵.

Finalmente, hay un personaje más que no tiene equivalente en la obra española: la Tía. Este personaje lo vimos ya en *De fuera vendrá* y *El Barón d'Albikrac* tratando de conseguir la atención de los pretendientes de su sobrina para sí. Como doña Cecilia en *De fuera vendrá*, la Tía conseguirá lo que quiere: un marido, en el personaje de Sir Courtly Nice, para el horror del novio y las risas del público. Es curioso notar que tanto la obra española como la inglesa premian (¿o castigan?) a la tía con un marido por sus esfuerzos por quitarle los pretendientes a la sobrina, mientras que la obra de Thomas Corneille le niega ese deseo.

¿Tuvieron éxito las obras de Moreto en Inglaterra y Francia? En líneas generales yo diría que sí, sobre todo si medimos el éxito con el nú-

25 Seward, *op. cit.* (nota 21), p. 488.

mero de representaciones de la obra. En España e Inglaterra el teatro era un entretenimiento popular, sin embargo, en Francia había una distinción muy clara entre el público que asistía a las representaciones de far-sas en la calle y el público que iba a ver las obras de Pierre Corneille, que estaba compuesto en su mayoría de gente educada y literata²⁶. Claro que, si medimos el éxito en base al estudio que se hace hoy en día de las obras de teatro, quizá no fueran tan importantes. Al seguir la tradición Neoclásica y mantener la idea de decencia y verosimilitud en la obra, Thomas Corneille la hizo menos real y a sus personajes menos emocionales. Como Rissel indica, los personajes están faltos de esa intensidad psicológica que les dé fuerza y personalidad, y en su lugar los convierte en personajes sin vida ni color²⁷. La importancia de la lógica o de la razón es fundamental en el drama francés, que demanda que las emociones y sentimientos estén subyugados a una disciplina y moderación²⁸. Por lo tanto, el neoclasicismo francés es una negación de la cultura barroca, que pone más énfasis en las emociones. Con todo, ésta es la época en la que los grandes de la comedia española son traducidos, imitados y adaptados a las tablas francesas e inglesas, probando que la aculturación ayuda en el proceso de creación.

BIBLIOGRAFÍA

- Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1966.
- Collins, David A., *Thomas Corneille: Protean Dramatist*, La Haya, Mouton & Co., 1966.
- Crowne, John, *Sir Courtly Nice. A Critical Edition*, ed. Charlotte Bradford Hughes, La Haya, Mouton & Co., 1966.
- Finn, Thomas P., *Molière's Spanish Connection. Seventeen-Century Spanish Theatrical Influence on Imaginary Identity in Molière*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2001.
- Jourdain, Eleanor F., *An Introduction to the French Classical Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1912.
- Loftis, John, «English Renaissance Plays from the Spanish Comedia», *English Literary Renaissance*, núm. 14, 2, 1984, pp. 230-249.
- Molière, *The Dramatic Works of Molière*, 3 vols., ed. y trad. Henri Van Laun, Nueva York, A. W. Lovering, 1890.

26 Jourdain, *op. cit.* (nota 5), p. 21.

27 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 254.

28 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 79.

- Park, Phillip M., «*Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House* by Thomas St. Serfe. A Facsimile Edition with Notes and an Introduction», Disertación, University of Pennsylvania, 1968.
- Rissel, Hildegard, «Three Plays by Moreto and Their Adaptation in France», Disertación, Georgetown University, 1990.
- Segall, Jacob B., *Corneille and the Spanish Drama*, Nueva York, The Columbia University Press, 1902.
- Seward, Patricia M., «An Additional Spanish Source for John Crowne's 'Sir Courtly Nice'», *The Modern Language Review*, 67 (1972), pp. 486-489.