

MORATÍN, ADAPTADOR DE MOLIÈRE

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
sisina@gugu.usal.es

Leandro Fernández de Moratín translated two of Molière's plays into Spanish: *La escuela de los maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814). In this paper we compare the French originals with their Spanish translations. Comparing the texts yields these conclusions: Moratín, resisting the spirit of Molière, adheres to neoclassical rules, as he had done in his own work, and the translations evidence the local color that the Spanish author sought for his theatre.

Leandro Fernández de Moratín adaptó dos obras de Molière a la escena española: *La escuela de los maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814). En este artículo se comparan los originales franceses con las refundiciones moratinianas, y la conclusión que se deriva del cotejo es clara: Moratín no se deja arrastrar por el espíritu de Molière, y al traducir se hace eco de la estética y de la preceptiva neoclásica, a la que también había sido fiel en sus propias creaciones. Además, dota a las adaptaciones de ese característico *color local* que tanto apreciaba para la comedia española.

Leandro Fernández de Moratín adaptó dos comedias de Molière a la escena española: *La escuela de los maridos*, estrenada en el teatro del Príncipe en 1812, y *El médico a palos*, que se representó por primera vez en el teatro de Barcelona el año 1814. En el prólogo a la primera, Moratín destacaba su admiración por el autor francés, y justificaba, asimismo, su libertad como traductor aludiendo a un concepto muy moderno: el de preservar el espíritu sobre la letra, adecuando los textos galos a la idiosincrasia del país de adopción. En este sentido, y fiel a su idea según la cual "la comedia española ha de llevar basquiña y mantilla" (Fernández de Moratín, 1830: "Advertencia"),

Moratin tomó como base los originales y sobre ellos varió ciertos elementos circunstanciales de orden costumbrista y social, transformándolos en otros más afines a los de sus compatriotas. Pero además de su inveterado españolismo, el teatro de Moratin se caracteriza por la extraordinaria fidelidad del autor a la estética neoclásica (Lázaro Carreter, 1961: 146-147), rasgo que también identifica a las adaptaciones escénicas y las diferencia de los originales franceses.

Al comparar, pues, las traducciones que Moratin hizo de Molière con los originales se aprecian cambios importantes en dos sentidos: la preocupación del comediógrafo español por adaptar la obra a su nuevo público le lleva a destacar asuntos clave de nuestra cultura, eliminando todas las referencias de la francesa. Además, y frente a las obras de Molière, en Moratin se observa un marcado interés por seguir las reglas neoclásicas vigentes en los tratados teóricos del momento. Analizaremos primero este aspecto y finalmente aludiremos al localismo de las comedias.

Como ya se ha señalado, Moratin es un defensor a ultranza de la preceptiva neoclásica, no tanto por seguir las reglas de forma obstinada cuanto por liberar a la escena española de unos contenidos y unas formas chabacanas. La llamada *comedia heroica* dominaba las representaciones, y sus excesos hacían necesaria la reforma del teatro español, según pone de manifiesto el mismo Moratin en *La comedia nueva* (1792). Así, frente a las obras de autores como Comella o Zamora, nutridas de acciones fabulosas, horrores, bajezas, inverosimilitudes y faltas contra el decoro, Moratin propugna el argumento sencillo, por no faltar a la verosimilitud; el cumplimiento de las reglas (de acción, tiempo y lugar); la naturalidad en el encadenamiento de los sucesos; la comicidad sin caer en lo soez; el decoro y, lo que es más importante dado el carácter didáctico del teatro, la lección moral. Y éstos son, en efecto, los rasgos que identifican no sólo sus obras originales, sino también sus adaptaciones del dramaturgo francés.

Así, frente al desinterés de Molière por las circunstancias de lugar y tiempo<sup>1</sup> (al iniciarse *L'École des maris* sólo se incorpora un breve apunte sobre el espacio: "La scène est à Paris, dans une place publique" (Molière, 1956: I, 345), Moratin abre su comedia con una

<sup>1</sup> Aristóteles sólo fijó la unidad de acción, mientras las unidades de tiempo y lugar se deben a los comentaristas italianos de la *Poética* en el Renacimiento. Si Agnolo Segni estableció la unidad de tiempo en 1549, la de lugar, exigida por la anterior, fue fijada por Maggi en 1550. Castelvetro, finalmente, elevó a precepto las tres reglas en 1570.

muy amplia acotación en la que especifica un elevado número de datos. En efecto, allí se precisa la ciudad (Madrid) y se define con exactitud el microcosmos en el que se desarrollará la acción, poniéndose especial cuidado en la ubicación de las distintas viviendas para dejar clara su proximidad y hacer verosímil la anagnórisis final. Del mismo modo, y frente a la evidente despreocupación de Molière, Moratín está interesado por el tiempo de la acción, al que hace coincidir con el de la representación en un perfecto seguimiento de una regla que, como Luzán<sup>2</sup>, entiende de forma estricta, porque, según reza la acotación, la historia comienza a las cinco de la tarde y termina a las ocho de la noche. En *El médico a palos* el tiempo de la acción se extiende un poco más (desde las once de la mañana hasta las cuatro de la tarde), a pesar de lo cual encaja perfectamente dentro de la rigidez defendida por el preceptista español<sup>3</sup>.

Otro de los principios de la estética neoclásica es la búsqueda de verosimilitud. Aristóteles ya había analizado a fondo este aspecto (Arist. *Po.* 1451a 38-40; 1451b 29-32; y 1461b 10-15), y había señalado su preferencia por lo imposible verosímil a lo posible creíble, evidenciando así el extraordinario relieve de dicho concepto en el seno de la construcción poética. Fiel a los postulados de la estética dieciochesca, Moratín persigue el logro de verosimilitud en sus adaptaciones de Molière, variando los datos del original o añadiéndolos cuando lo exige la credibilidad interna de la obra. En este sentido, los hermanos don Manuel y don Gregorio de *La escuela de los maridos* sólo se llevan dos años (el primero tiene cuarenta y cinco y el segundo cuarenta y tres), frente a los veinte que separan a Ariste de Sganarelle en la comedia de Molière. Este cambio introducido por Moratín dota de una mayor verosimilitud a la obra no sólo porque sus personajes cuentan con una más natural diferencia de edad, sino también porque así se hace más creíble el encargo que, ante la muerte, les hizo a ambos el padre de sus respectivas pupilas. Si a los hermanos les separan veinte años y los dos son elegidos como

<sup>2</sup> "Unidad de tiempo, según yo entiendo, quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro" (Luzán, 1974: III, V: 342).

<sup>3</sup> Moratín hace gala de cumplir con las unidades en todas sus obras. En *La comedia nueva*, incluso, constriñe el espacio a un café próximo al teatro donde se estrena *El cerco de Viena*, y la encierra en un tiempo extraordinariamente breve (entre las cuatro y las seis de la tarde). En *El sí de las niñas*, por poner un último ejemplo, la acción se desarrolla entre las siete de la tarde y las cinco de la mañana del día siguiente, y tiene lugar en una sala de paso de una posada de Alcalá de Henares.

tutores y como futuros maridos (con el grado de madurez y responsabilidad que ello presupone), tan amplia diferencia se convierte en inverosímil, y por ello la ha transformado Moratín<sup>4</sup>. La misma intención tiene el autor español al introducir las explicaciones de don Enrique cuando trata de justificar su estancia en Madrid (Acto I, escena VI). Con ellas consigue además dar una pincelada de *color local* al texto, ya que se demora en la descripción de ciertas zonas de la capital. También en *El médico a palos* elimina un dato de la comedia original que atentaba contra la verosimilitud. En efecto, la noticia que da Léandre en la última escena del Acto III sobre la herencia que recibe de un tío hasta entonces desconocido es poco creíble. Moratín suaviza la solución de Molière, insistiendo en el amor que une a Leandro y doña Paula, y desviando así la importancia del asunto económico. En la obra española, además, el tío de Leandro aprueba el casamiento, lo que revela cierta relación entre ellos y justifica que el muchacho sea su heredero.

El concepto de decoro, esencial en la estética neoclásica, proviene de los sofistas y de Sócrates, fue desarrollado por Aristóteles y sistematizado por Horacio en el *Ars poetica* (Hor. *Ars* 112-118, sobre el lenguaje; 119-130 y 156-178, sobre los personajes; 179-188, sobre las presencia en escena de situaciones escabrosas). Se trata de una noción compleja de definir, pues atañe a dos ámbitos: el de la obra y el del receptor, y depende, asimismo, de cada época histórica. De ahí que para delimitarlo con mayor precisión se haya distinguido entre *decoro interno* y *decoro externo*. El primero exige que los personajes se comporten correctamente en relación con sus características personales, según su clase social, su sexo, su edad y su carácter, mientras el segundo afecta al equilibrio que ha de existir entre los textos y la sensibilidad, las costumbres o el gusto del público al que van dirigidos. Así, un buen uso del decoro impide que se vean en escena asuntos obscenos, o que los personajes profieran palabras malsonantes; también exige que la obra transmita un mensaje edificante, conciliador y didáctico, que muestre al espectador un mundo donde se premian los valores positivos como la honradez o la bondad y se castigan los negativos, donde los hijos respetan a sus padres y donde las mujeres y los hombres tratan de entenderse a pesar de sus diferencias. Se trata, en definitiva, de mostrar un universo

<sup>4</sup> En realidad, a Molière le interesaba mostrar que el amor es posible a pesar de una amplia diferencia de edad, porque él mismo contraerá matrimonio con Armande Béjart, una mujer veinte años más joven, al poco tiempo de estrenar la comedia.

coherente y moralmente elevado que refleje la imagen de la realidad que el público considera adecuada. En este sentido Boileau ya rechazó ciertos aspectos de las obras de Molière porque atentaban contra este principio clásico que derivaba directamente de la verosimilitud (Boileau, 1946: vv. 130-138). De hecho, al comparar las versiones francesa y española de las obras se observa que el autor galo está mucho menos atento que Moratín a preservar el decoro. Así, a propósito de la discusión que mantienen los dos hermanos sobre las implicaciones de sus respectivas formas educativas, en *L'École des maris* tanto Sganarelle como Ariste confiesan abiertamente su satisfacción si al otro le hicieran *cornudo*, y no sienten reparo en verbalizar el concepto por medio de una palabra que va contra las reglas del decoro. Lo mismo sucede en una intervención posterior, donde Ergaste, en el momento de la anagnórisis y ante el asombro de Sganarelle, hace uso una vez más del mismo término: "Au sort d'être *cocu* son ascendant l'expose, / Et ne l'être qu'en herbe est pour lui douce chose" (Molière, 1956: 395). En la obra de Moratín, sin embargo, y aunque a los personajes les mueven idénticos sentimientos, el autor se muestra muy cauto a la hora de expresarlos con palabras y nunca hace uso de vocablos que, atentando contra el decoro, pudieran herir la sensibilidad del público dieciochesco.

En relación con el tema del decoro el mundo creado por Moratín es, sin duda, más edificante que el de Molière, porque el comediógrafo español pone mayor énfasis en el triunfo de valores morales. El don Manuel de *La escuela de los maridos* aparece como hombre honrado y bondadoso, de espíritu abierto, capaz de aceptar que la mujer a la que ama esté enamorada de otro, capaz, incluso, de admitirla en su casa para entregarla finalmente en matrimonio. Frente a él, don Gregorio es un mezquino que critica abiertamente la actitud de su hermano, ajeno al hecho de que él es, en realidad, el amante burlado. Tras la anagnórisis, sin embargo, y aunque los personajes son muy respetuosos con el perdedor, él se mantiene en su postura, demostrando con su terquedad un espíritu cerrado y poco conciliador. Es entonces cuando el mismo don Gregorio, en lugar de buscar la armonía, profiere gruesas palabras contra su ex-pupila haciéndolas extensivas al género femenino en su totalidad. La misma situación, aunque con distinto alcance, se produce en *L'École des maris*, donde Molière se queda en la crítica hacia las mujeres, poniendo de relieve un universo descompensado y un desinterés absoluto por el decoro. Moratín, por el contrario, aísla a don Gregorio afeando su tozudez e introduce una réplica de don Manuel a favor de las mujeres.

(Fernández de Moratín, 1830: 14). Con ello el autor demuestra que cree en un mundo equilibrado donde sólo la mezquindad es ridiculizable. La intervención añadida por Moratín, pues, evidencia la diversidad en el talante de los dos comediógrafos y pone de relieve, asimismo, el enorme respeto que le merece al español el cuidado del decoro poético.

En *El médico a palos* ese celo hacia el principio clásico es todavía más acusado, sin duda por el talante jocoso que caracteriza a la acción. Así, frente a la obra de Molière en la que abundan las alusiones de carácter sexual, Moratín se muestra muy respetuoso con un asunto que podía herir sensibilidades. El autor francés fundamenta la comicidad de la obra en la insistencia de Sganarelle, el falso médico, por lanzarle requiebros lúbricos a Jacqueline, lo que provoca la risa del espectador y el enfado del marido. Sganarelle se aproxima a la nodriza, le toca los pechos, refiere una y otra vez su voluminosa anatomía, se insinúa como sujeto ideal para vengarse sexualmente del esposo... Esta situación le permite a Molière grandes dosis de comicidad, ampliadas, además, por los celos del marido y el evidente deterioro de las relaciones entre la pareja. Moratín también mantiene el tono humorístico que caracteriza la situación entre los tres personajes, pero respeta la moral al eliminar las alusiones obscenas y la crisis del matrimonio, evidenciando, una vez más, su respeto por el decoro. En la misma comedia Molière se complace en mostrar palizas en escena porque también las utiliza para conseguir el efecto cómico que busca. Moratín, por el contrario, huye de las manifestaciones violentas y trata de justificar las que ofrece (recordemos que redujo a tres las cinco palizas que encontró en el original). Del mismo modo, y también en función del decoro, la escena IV del Acto I de *Le médecin malgré lui* se inicia con Sganarelle que aparece bebiendo y cantando una canción dedicada a la botella y al acto de consumir alcohol. En la versión de Moratín la canción que canta Bartolo en la escena equivalente (V) no está dedicada a la bebida porque el comediógrafo español se muestra especialmente interesado por no poner demasiado énfasis en la manifestación de los vicios.

En relación con el tema del decoro vinculado a la moral, en la obra de Moratín se observa desde el principio y por oposición al texto de Molière, un deseo evidente de dignificar a los personajes. Así, al iniciarse *El médico a palos*, Bartolo corta leña con ahínco, y como se ha cansado de tan afanosa actividad deja el hacha y se sienta a fumar un cigarrillo. Entonces tiene lugar el soliloquio sobre la dureza del trabajo y las dificultades de la vida. Su mujer, Martina, le encuentra en

este momento, y creyéndole ocioso se enfada con él. La versión de Molière, por el contrario, empieza directamente con la discusión entre el matrimonio formado por Sganarelle y Martine. En la pelea verbal que ambos mantienen se pone de manifiesto la afición de Sganarelle a la bebida, el maltrato al que somete a Martine y a sus cuatro hijos, el gasto del dinero familiar en sus vicios... Se trata de un conflicto que no tiene visos de solucionarse porque al autor le interesa poner el acento sobre el mismo, buscando, además, el lado cómico que tienen por lo general estas situaciones en sus obras. La escena culmina con la pelea entre la pareja. En Moratín, sin embargo, y a pesar de que también el marido termina apaleando a Martina, Bartolo busca denodadamente que la situación no desemboque en el enfrentamiento al que su mujer le dirige. Es más, aquí la discusión tiene su origen en un malentendido, porque Martina se enfada con Bartolo al creer que está holgazaneando y no descansando un momento tras una fatigosa jornada de trabajo. Desde nuestra perspectiva, es injustificable el punto de partida de esta comedia pero la situación que se cuenta no sería tan descabellada en vida de Molière y Moratín. A pesar de todo, el comediógrafo español suaviza la escena justificando la actitud de Bartolo al que presenta como hombre de paciencia, porque ante las provocaciones de Martina él contesta de buen grado y a veces hasta con zalamerías a su mujer. Incluso tras haberla agredido busca la reconciliación (Fernández de Moratín, 1830: 126) y, como ella no está dispuesta, insiste dos veces más. Finalmente se lamenta de su comportamiento con estas palabras: "Mal hayan mis manos que han sido causa de enfadar a mi esposa... Vaya, ven, dame un abrazo" (Fernández de Moratín, 1830: 129).

Para restablecer la situación Molière opta por introducir a un tercer personaje, M. Robert, que trata de separar al matrimonio. Esta figura añade más contenido cómico a la obra, porque cuando defiende a la mujer es ella la que le increpa, afirmando el derecho que asiste a un marido sobre su cónyuge: "voyez un peu cet impertinent qui veut empêcher les maris de battre leurs femmes" (Molière, 1956: II, 116). El mensaje que transmite Molière, pues, es ambiguo, ya que no le interesa tanto ser didáctico cuanto que la comedia provoque la risa del espectador. Moratín, por el contrario, prefiere ser claro en el contenido para que el público abandone el teatro con la lección bien aprendida. Abundando en esta idea, en Molière el matrimonio se aproxima porque ambos se han enfrentado a un enemigo común (M. Robert), mientras que en Moratín el marido reconoce su mala acción y se lamenta por ello.

En la parte final de la misma comedia, la falsa enferma (Lucinde en la obra francesa y Paula en la española) recupera el habla para negarse al matrimonio pactado por el padre y declarar su verdadero amor por Leandro<sup>5</sup>. En ambos casos la muchacha manifiesta una gran rebeldía no sólo porque se opone a la decisión paterna, sino también por la forma de expresarse ante su progenitor. A pesar de todo, sin embargo, en la obra de Molière, Lucinde se manifiesta no más vehementemente, pero sí de forma más ineducada y menos respetuosa con su padre de lo que lo hace Paula en la comedia de Moratín. Como sucede siempre en la obra española, las explicaciones de los personajes son también aquí más copiosas, y resultan más claras y más didácticas. Ahí se percibe, una vez más, el celo del autor español hacia el decoro.

Por último, Moratín presenta un mundo perfectamente organizado donde cada grupo social cuenta con un espacio para su desarrollo. Aquí los señores y los criados viven en mundos separados sin apenas relación, porque pertenecen a estamentos muy diferentes y tienen una clara conciencia de clase. Molière, por el contrario, tiene un concepto más permeable de las relaciones sociales, y en su obra los personajes mantienen vínculos más amplios que en la obra española. Al principio del Acto II (escena I en Molière / escenas I y II en Moratín) los criados regresan a la casa del señor con la noticia de que existe un médico que todo lo cura, aludiendo con ello a la enfermedad de su hija. La mujer de Lucas (Jáqueline / Andrea) expone sus dudas y asegura que lo que la muchacha necesita es casarse con Léandre, de quien está perdidamente enamorada. La diferencia entre ambas versiones está en el tratamiento que el señor hace de la criada. Molière la trata con más consideración que Moratín porque en la obra original Géronte sólo rechaza sus palabras y es el marido quien, enfadado, la riñe. El mismo Géronte interviene entonces como pacificador. En Moratín, sin embargo, don Jerónimo se enfrenta duramente a la criada, mientras el marido le da consejos a su mujer. En la comedia española, pues, domina un mundo jerarquizado que separa a criados y señores. Si el amo es desconsiderado en su trato con Andrea lo es en virtud de una

<sup>5</sup> El tema de los matrimonios arreglados por los padres o tutores sin el consentimiento de los contrayentes aparece también en otras obras del autor: en *El viejo y la niña*, estrenada en 1790 tras muchas vicisitudes; en *El barón* (1803) y en *El sí de las niñas* (1806). Se trata de un asunto que trasciende la mera anécdota del casamiento, porque lo que el autor proclama en realidad es el derecho de toda persona a la manifestación libre y sin coacciones de sus deseos y sentimientos (Alborg, 1980: 649-650; y Andioc, 1984: 157).

ley social que así lo prescribe, y así lo pone de manifiesto Moratín en virtud del decoro.

En estrecha relación con el principio horaciano hay que situar el cuidado especial que, frente a Molière, demuestra Moratín con el concepto de la honra, fundamental en el teatro español del Siglo de Oro (Castro, 1956: 319-382; Correa, 1958: 99-107; M. Pidal, 1958: 145-173). En el Acto III de *L'École des maris*, Isabelle se refugia en casa de su amante, Valère, cuando huye de la de su tutor, pero esto no sucede en la versión española. Aquí Rosita no acude a casa de Enrique sino a la de don Manuel que está al margen de cualquier sospecha porque es el hermano de don Gregorio y el tutor de su propia hermana. El interés de Moratín por el decoro de estas escenas queda expresado en palabras de la misma Rosita: "Desde su casa avisaré a mi amante, y él dispondrá cuanto fuera menester, sin que mi decoro padezca..." (Fernández de Moratín, 1830: 80) Es más, cuando la muchacha se encuentra con don Enrique su turbación es palmaria. Esta escena le sirve a Moratín para insistir en el honor de doña Rosa y en la honradez de su enamorado: ella se ve obligada a entrar en casa de don Enrique porque, de continuar su camino hacia la de don Manuel, quedaría descubierta por don Gregorio; es entonces cuando don Enrique se manifiesta sin ambages como hombre de honor, ofreciéndole su hogar, la compañía y cuidados de su ama, "mujer anciana y virtuosa" (Fernández de Moratín, 1830: 93), el restablecimiento definitivo del orden moral con un matrimonio que sería efectivo al día siguiente y la promesa de exponer su propia vida para defender la de ella como muestra irrefutable de su amor. El tema de la honra está presente en ambas versiones porque es necesario para poner de manifiesto la esencia de don Gregorio/Sganarelle: su ridícula tozudez, su nulo valor como educador, su extraordinaria cerrazón mental... Tanto Molière como Moratín están preocupados por el buen nombre de la supuesta hermana de Rosita/Isabelle, y en las dos comedias se insiste en la necesidad de un matrimonio inmediato porque atenta contra el honor que una mujer soltera visite a un hombre en casa de éste. Como ya se ha señalado, en el original de Molière se culmina realmente la deshonor, pero no sucede lo mismo en la comedia española, donde Moratín encamina a Rosita hacia la casa del tutor de su hermana. En la obra francesa, por lo tanto, es preciso aludir al deshonor de la muchacha y a lo inexcusable de un agravio. De hecho así sucede, aunque sin excesivas alharacas y evidenciando por parte de Sganarelle la ridícula posición de Ariste si decidiera casarse con ella para lavar su mancha. En la comedia de Moratín, y a pesar de que la deshonor no

se ha producido, también se insiste en la necesidad de una reparación. El autor español pone mayor énfasis en mostrar la bondad y la honradez de don Manuel frente a la mezquindad de su hermano, porque éste, ajeno a la maledicencia, hizo intervenir a un comisario para arreglar la situación mientras aquél, para salvar a Rosita de las murmuraciones, está dispuesto a recibirla en su casa y a entregarla en matrimonio como si él mismo lo hubiese dispuesto así desde el principio.

En *El médico a palos* el tema del honor mancillado está presente en dos ocasiones: en los requiebros lanzados por Bartolo a la mujer de Lucas y en la huida de la falsa enferma y su amante. En la obra de Moratín el marido busca restituir el honor perdido por medio de una pelea, mientras en el original de Molière, Lucas sólo increpa verbalmente a Sganarelle y es la propia mujer quien arremete contra su marido por tratar de protegerla, asegurando que ella se basta para defenderse. Molière, pues, se despreocupa del tema de la honra y una vez más desliza el contenido hacia el efecto cómico de la situación.

La huida de los jóvenes amantes también tiene un tratamiento diferente en las dos versiones. Molière se desentiende al principio del honor mancillado y se recrea en los celos de Lucas y en recalcar el aspecto jocosos de la historia. Después se produce el regreso de la pareja, que lo hace con el deseo de recibir el permiso de Géronte para poder casarse con honra. En la comedia de Moratín, don Jerónimo sufre un fuerte revés cuando se entera de la huida de su hija con el falso boticario. El honor de la familia ha sido mancillado y el padre moviliza a los criados que salen en busca de los fugitivos. La escena IX muestra, incluso, la terrible desesperación que se abate sobre don Jerónimo: "Yo he de volverme loco... (*Dando vueltas por el teatro, lleno de inquietud*) ¿Adónde se habrán ido?... ¿Qué estarán haciendo?" (Fernández de Moratín, 1830: 196). Al final los jóvenes regresan con el deseo de restituir el honor y el orden familiar.

Ambas situaciones muestran cómo en la comedia de Moratín existe un mayor interés por tratar el asunto de la honra y por resolverlo de la forma más adecuada. Molière, por el contrario, lo roza tan sólo, y después desliza la historia hacia la vertiente cómica.

Pero al lado de la fidelidad moratiniana hacia las normas de la teoría escénica neoclásica el teatro de nuestro autor cuenta con una segunda característica: su marcado españolismo. Así, en *La escuela de los maridos* (Acto I, escena II) Moratín introduce una acotación en la que se revela el *color local* de sus comedias, porque en ella se especifica el atuendo que adorna a tres personajes femeninos: "Doña

Leonor. Doña Rosa. Juliana (las tres salen *con mantilla y basquiña* de casa de don Gregorio, y hablan inmediatamente a la puerta)" (Fernández de Moratín, 1830: 17). En efecto, tanto la mantilla como la saya tienen un claro carácter español del que era consciente el mismo Moratín, tal como señalábamos en el párrafo inicial de este artículo.

Pero además, algunos datos aportados por Molière han desaparecido de la versión moratiniana por su claro contenido localista. En su lugar el comediógrafo español ha incluido otras alusiones cuya finalidad es adaptar el original al público que a partir de aquel momento disfrutaría de la obra. Así, en la escena III del Acto I de *L'École des maris*, Valère alude a las fiestas que se celebrarán por el nacimiento del Delfín, el hijo de Luis XIV<sup>6</sup>. En su lugar, Moratín introduce un breve parlamento de don Enrique donde se opone las comodidades y las diversiones de Madrid a la soledad y la monotonía de la vida en provincias. Se trata de una estratagema con la que pretende iniciar una conversación con don Gregorio que le permita poder cortejar a Rosita con mayor facilidad. El autor español, además, insiste en el enamoramiento de Enrique, introduciendo una serie de explicaciones que no aparecen en el original: la razón por la que se encuentra en Madrid (un pleito, ya ganado, que le obligó a viajar desde Córdoba) y la causa que le retiene aquí (su amor por Rosita). Esta ampliación también le permite describir ciertos lugares de la capital, lo que añade nuevas aportaciones localistas a la obra.

Por otra parte, y como ya se ha señalado, la idea del honor mancillado unida a la necesidad de una reparación, es mucho más acusada en Moratín que en Molière. No en vano al autor español le avalan siglos de respeto hacia el tema de la honra, condensados en una literatura nutrida de ejemplos<sup>7</sup>. De ahí que no permita que Rosita se marche a casa de su amante en *La escuela de los maridos* y que, a pesar de ello, ofrezca una rectificación pública; de ahí también que el Lucas de *El médico a palos* busque restituir su honor ultrajado por medio de una pelea, que funciona como trasunto del duelo entre las clases sociales más bajas; de ahí, en definitiva, la desesperación que demuestra don Jerónimo en la misma comedia al conocer la huida de

<sup>6</sup> El nacimiento, que se produjo en Fontainebleau el 1 de noviembre de 1661, tuvo lugar cinco meses después del estreno de la obra (junio de 1661), por lo que Molière añadió este pasaje con posterioridad.

<sup>7</sup> Los más notables se deben a las plumas de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, aunque tienen un alcance diferente porque estos auténticos dramas de honor incluyen en su mayoría amores fuera del matrimonio y desagravios sangrientos por parte de los celosos maridos.

su hija con don Leandro, porque aunque en las dos versiones la situación se resuelve favorablemente, el padre de la obra de Molière no está dominado por la angustia que devora al personaje de Moratín.

Finalmente, es necesario aludir al esfuerzo moratiniano por adaptar las obras francesas a su nuevo ámbito lingüístico, con lo que consigue una mejor adecuación de los textos originales a su cultura adoptiva. En efecto, la versión que hizo Moratín de ambas comedias abunda en vocablos de raigambre española como los sustantivos *mantilla* y *basquiña*, ya citados, el adjetivo *pícaro*, utilizado para caracterizar la conducta de algunos personajes ("Y maldito sea el *pícaro* escribano que anduvo en ello" —*El médico*, I, I; "¿Y este *pícaro* de médico? —*El médico*, III, VII; "Y mañana este *pícaro* médico ha de morir ahorcado" —*El médico*, III, VIII), o la forma adjetiva *de estameña* acompañando al diminutivo *juboncito* —*La escuela* I, I— mientras en Molière sólo encontramos el sustantivo *pourpoint*. Del mismo modo aparecen términos como *alcabuate*, precisándose, incluso, su carácter netamente español ("Que es decir en castellano que yo haga de *alcabuate*." —*El médico*, III, II). También cabría citar los refranes y frases hechas introducidos por Moratín que contribuyen muy eficazmente a dotar a las adaptaciones de *color local*, como sucede con las formas "Dios los cría y ellos se juntan" (*La escuela*, I, IV), "gastar la pólvora en salvas" (*La escuela*, II, VII), "noche toledana" (*La escuela*, III, II) o "sarna con gusto no pica" (*El médico*, I, I).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alborg, J.L. (1980) *Historia de la literatura española*, III, Madrid: Gredos
- Andioc, R. (1984) "Estudio sobre *El sí de las niñas*", en *La comedia nueva / El sí de las niñas* (ed. de J. Dowling y R. Andioc), Madrid: Castalia.
- Boileau (1946) *L'Art Poétique*, Paris: Librairie Hachette
- Castro, A. (1956) "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton (N. J.): 319-382.
- Cid de Sirgado, J.M. (1974) *Luzán. La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid: Cátedra.
- Correa, G. (1958) "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review* XXVI, 99-107.
- Fernández de Moratín, L. (1830) *La escuela de los maridos*, en *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín*, III, Traducciones dramáticas, Madrid: Real Academia de la Historia.

- Fernández de Moratín, L. (1830) *El médico a palos*, en *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín*, III, Traducciones dramáticas, Madrid: Real Academia de la Historia.
- García Yebra, V. (1974) *Aristóteles. Poética*, edición trilingüe, Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1961) "El afrancesamiento de Moratín", *Papeles de Son Armadans* XX, 145-160.
- Menéndez Pidal, R. (1958) "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 145-175.
- Molière, (1956) *Oeuvres Complètes*, I y II, Paris: Gallimard.
- Silvestre, H. (1996) *Horacio. Sátiras, Epístolas Arte poética*, Madrid: Cátedra.