# *FROM THE* BOURGEOIS *TO THE* PETIMETRE. *TRANSLATION AND ADAPTATION OF THREE COMEDIES BY MOLIÈRE IN THREE SAINETES BY RAMÓN DE LA CRUZ*

**DAVID RODRÍGUEZ BEREA**
ORCID.ORG/0000-0003-0778-4058
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
dhazaelrodriguez@filos.unam.mx

**Abstract:** *This article analyzes the translation procedures of three Molière comedies into three sainetes by Ramón de la Cruz. On the one hand, it studies the translation and adaptation of two comédies-ballets:* Monsieur de Pourceaugnac *and* George Dandin ou le mari confondu*, which the Spanish author titled* El caballero de Sigüenza. Don Patricio Lucas *and* El casamiento desigual*, respectively. On the other hand, it analyzes* Les précieuses ridicules*, as well as its translation and adaptation scene by scene in* Las preciosas ridículas*. The article considers the poetics of the sainete versus neoclassical aesthetics in relation to a common comic model.*

**KEYWORDS:** *THEATER, NEOCLASSICISM, TRANSLATION, MOLIÈRE, 18TH CENTURY*

RECEPTION: 31/07/2025 ACCEPTANCE: 22/10/2025

# DEL *BOURGEOIS* AL PETIMETRE. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE TRES COMEDIAS DE MOLIÈRE EN TRES SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ[1]

**DAVID RODRÍGUEZ BEREA**
ORCID.ORG/0000-0003-0778-4058
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
dhazaelrodriguez@filos.unam.mx

**Resumen:** En este artículo se analizan los procedimientos traductológicos de tres comedias de Molière en tres sainetes de Ramón de la Cruz. Por un lado, se estudia la traducción y adaptación de dos *comédies-ballets*: *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin ou le mari confondu*, que el autor español intituló *El caballero de Sigüenza. Don Patricio Lucas* y *El casamiento desigual*, respectivamente. Por el otro, se analiza *Les précieuses ridicules*, así como su traslación y adaptación, escena por escena, en *Las preciosas ridículas*. Entre lo cultural y lo formal, el artículo pondera la poética del sainete frente a la estética neoclásica a propósito de un modelo cómico común.

**Palabras clave:** teatro, neoclasicismo, traducción, Molière, siglo XVIII

Recepción: 31/07/2025 Aceptación: 22/10/2025

[1] Escribí este artículo gracias al programa de becas posdoctorales de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, el cual es uno de los resultados del proyecto posdoctoral *La reforma del teatro: propuestas neoclásicas en el siglo XVIII hispánico*, llevado a cabo en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas bajo la supervisión de Germán Viveros Maldonado.

La traducción de obras teatrales en la España del siglo xviii está estrechamente ligada, tanto con los ideales poéticos de los promotores del modelo neoclásico, como con los continuadores de la Comedia Nueva calderoniana. Traducir fielmente a Molière y a Racine, pero también a Regnard y Metastasio, significaba, para los primeros, uno de los procedimientos necesarios para llevar a cabo su reforma teatral, por medio de la ejemplificación de aquello que ya Voltaire y Muratori habían llamado "Buen Gusto", en contra del preciosismo francés de la primera mitad del siglo xvii y del marinismo imperante en la Italia del *Seicento*. Los segundos —que veían desde hace un siglo triunfar en escena los preceptos antiaristotélicos de Lope de Vega— encontraban, en cambio, en los conflictos amorosos de los dramas franceses e italianos, una mina de argumentos aptos para naturalizarse a la manera española.

De José de Cañizares es la comedia *No hay con la patria venganza, y Temistocles en Persia*, traducción del *Temistocle* de Metastasio, y de Antonio Bazo —blanco de Nicolás Fernández de Moratín en su primer *Desengaño al teatro español*—, *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artaxerxes*, castellanización de otro melodrama, el *Artaserse*, del célebre dramaturgo italiano. En contraposición con estos títulos, propios de la comedia áurea, descuellan *La clemencia de Tito*, de Ignacio de Luzán, traducción de *La clemenza di Tito*, o, de este mismo autor, *La razón contra la moda*, que buscaba introducir en España el entonces modelo por excelencia de la *comédie larmoyante* —o comedia lastimosa—: *Le préjugé à la mode* (1733), de Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée.

En el caso particular de la comedia —y en específico de Molière—, *La escuela de maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814), de Leandro Fernández de Moratín, resultan un ejemplo paradigmático de las ideas generales de la escuela neoclásica en España acerca de la traducción y refundición de obras teatrales nacionales y extranjeras, sólo posterior al triunfo de sus principios estéticos alcanzado en 1806 con *El sí de las niñas*. Incluso, en nuestros días, es aún común referirse a *Le médecin malgré lui* como *El médico a palos*, y no como *El médico a su pesar* o *El médico a la fuerza*, pues la trascendencia de don Leandro en la historia del teatro español ha sido tal que las huellas de su obra perviven pese al reacomodo romántico que catapultó a Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca como los mayores exponentes de la dramaturgia hispánica.

Si se revisan las traducciones de Moratín —o, más bien, adaptaciones o arreglos, como dijo Emilio Cotarelo y Mori (1899: 133)—, se descubre que el arte molieresco de hacer comedias sufrió de las mismas correcciones que Luzán y sus seguidores pretendían introducir en las comedias de capa y espada españolas. El mismo espíritu reformador que se encuentra en las notas a su traducción de *Hamlet* aparece en la advertencia a estas dos refundiciones moratinianas. En éstas se busca evidenciar la presencia de las tres unidades aristotélicas presentes en las cinco comedias originales de Moratín e incluso negligidas por Moliere, Goldoni y Beaumarchais. Pero, al mismo tiempo, en ambas se opta por la castellanización de los nombres, tan común en las traducciones anteriores al siglo xx, pues Moratín prefirió nombrar don Manuel y don Gregorio a Sganarelle y Ariste. En este mismo sentido, se observa que la eliminación de la máscara —aún barroca—, que Molière había introducido en el teatro francés por medio del protagonista de *Sganerelle ou le cocu imaginaire* (1660), representa el proceso final de conciliación entre el modelo clásico extranjerizante y su naturalización española, que ni Moratín padre ni José Cadalso habían podido lograr con la representación de figuras heroicas de la Edad Media castellana, bajo todas las reglas dramatúrgicas observadas por Boileau.

Previo a los éxitos teatrales de don Leandro, tal proeza corresponde —como es muy bien sabido— únicamente a la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, al menos en lo que respecta a la tan discutida problemática de la tragedia en España, planteada principalmente en los *Discursos* de Montiano (1750) y, en parte, resuelta en las reflexiones preliminares de Pedro Estala en su *Edipo tirano* (1793). En lo que se refiere a la castellanización de modelos extranjeros, quizá no haya autor que pueda compararse a la pericia y originalidad de Ramón de la Cruz, quien fuera afecto —aunque por obligación, según Cotarelo, ante el advenimiento del Conde de Aranda— a la imitación de Apostolo Zeno y Metastasio, en su tragedia *Sesostris*, de 1767, y en su zarzuela *Briseida*, de 1768 (Cotarelo y Mori, 1899: 99). Sin embargo, su éxito como escritor de sainetes le valió el rechazo del grupo neoclásico que pugnaba por desaparecer estas piezas breves de entreactos por considerarse no sólo un distractor frente a la

obra representada, sino también un espectáculo inmoral y poco instructivo, de acuerdo con los ideales ilustrados de la escuela neoclásica española.[2]

Ramón de la Cruz "no era —como dijo Menéndez Pelayo— infractor de las leyes clásicas, ni mucho menos enemigo de ellas, pero procedía como si no existiesen" (1985: 206). Del mismo modo, puede decirse que no era enemigo del teatro francés, pero procedía con el espíritu crítico de un ilustrado no afrancesado que concentró sus esfuerzos en crear un teatro breve e inteligente. Como en *El retablo de las maravillas* cervantino, De la Cruz ofrecía una crítica de la sociedad de sus tiempos. Descuellan de esta manera sainetes como *El hospital de la moda* (1762), *El fandango de candil* (1768) o *El petimetre* (1764) donde la burla feroz hacia las incipientes clases medias de moda afrancesada se codifica en las acciones de sus señoritos —*petits-maîtres*— que una y otra vez entran en conflicto con los majos de atuendo, baile y habla castellana. Se explica así que, pese a las desavenencias y enemistades en torno a la cuestión de las formas barroco-españolas y neoclásicas —a estas alturas defendidas con mayor ahínco en España que en Francia—, tanto Moratín a finales de siglo como Ramón de la Cruz desde mediados lograran aclimatar el teatro de Molière, desde la comedia, por un lado, y desde el sainete, por el otro.

La lista de piezas breves cuya trama se remonta a la tradición teatral francesa es bastante extensa. Los estudios que se han realizado durante los últimos años en torno al teatro de Ramón de la Cruz dan cuenta de la presencia de Marivaux, Carmontelle y Dancourt, además de otros comediógrafos.[3] Junto con estos autores, uno de los más mencionados es precisamente Molière, cuyas comedias *Les précieuses ridicules* (1659), *Les fâcheux* (1661), *Le mariage forcé* (1664), *L'amour médicin* (1665), *Le médecin malgré-lui* (1666), *George*

[2] Véase, al respecto, el "Papel que D. Bernardo Iriarte extendió á instancias de D. José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la corte", que editó Cotarelo en su monografía *Iriarte y su época* (2006: 467-469).

[3] A los ya citados escritos de Emilio Cotarelo, sobre todo su artículo sobre los traductores de Molière, puede añadirse el de René Andioc (1996), así como los diversos textos de J. Sala-Valldaura y Nathalie Bittoun-Debruyne acerca de Marivaux en España. Una lista muy actualizada de las fuentes francesas de los sainetes de Ramón de la Cruz se puede encontrar en el sitio de internet Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_la_cruz/autor_vida_obra_08/#n5].

*Dandin ou le mari confondu* (1668) y *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) sirven a Ramón de la Cruz como fuente argumental en los siguientes sainetes: *Las preciosas ridículas* (1767), *Los fastidiosos* (1775), *El casado por fuerza (*1767), *El mal de la niña* (1768), *La muda enamorada* (1762), *El casamiento desigual* (1769) y *El caballero de Sigüenza y Don Patricio Lucas* (*ca.* 1770).[4]

De estos sainetes, apenas una tercia aparecía ya aludida en la célebre *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, de Pietro Napoli-Signorelli —cercano al grupo de don Leandro, a quien tradujo al italiano—. Sus juicios acerca de Ramón de la Cruz y del sainete, en general, son negativos porque, si bien declara conocer el *Manolo*, se contenta con decir que su autor "*si limitò a tradurre alcune farse francesi, e particularmente di Moliere,* Giorgio Dandido*,* Il matrimonio a forza*, e* Pourceaugnac*, ec… Ma in vece di apprendere da sì gran maestro l'arte di formar quadri di giusta grandezza simili al vero, egli ha rannicchiate, poste in iscorcio disgraziato e dimezzate nel più bello le di lui favole*" (Napoli-Signorelli, 1813: 192-193).

Quizá sería ocioso preguntarse hasta qué punto Pietro Napoli-Signorelli tendría opiniones similares en torno a las supresiones que más tarde haría don Leandro de algunas escenas de las mencionadas comedias de Molière. Lo que resulta verdad es que tanto en éstas como en los sainetes de Ramón de la Cruz tales modificaciones al texto francés son parte esencial de la poética que enarbolaba cada uno de los conocidos dramaturgos españoles. En el particular caso de don Ramón, es obvio que la naturalización de la comedia de Molière por medio del sainete exigía algo más que una corrección de las costumbres, nombres y locaciones. Si se observan los títulos del corpus de sainetes molierescos, se ponen de manifiesto estos cambios que también ejecutó Moratín en

[4] La investigación acerca de las fechas de representación de cada uno de estos sainetes se encuentra en Coulon (1993: 534). En el caso particular de *El caballero de Sigüenza…*, dice la misma autora que "*Le titre* D. Patricio Lucas *apparaît pour la première fois dans les* Gastos del tablado *de la troupe Hidalgo le 12 octobre 1770, mais cela ne signifie nullement qu'il faille obligatoirement considérer cette date comme celle de sa création, compte tenu du délai dont avaient souvent besoin les scribouillards qu'employaient les compagnies pour assimiler les titres des pièces. Quoi qu'il en soit, Cruz ayant fait jouer en 1767* El casado por fuerza *et* Las preciosas ridículas*, en 1768* El mal de la niña *et en 1769* El casamiento desigual*, il serait tout à fait plausible qu'il soit l'auteur de* D. Patricio Lucas*, répertorié en 1770 mais sans aucun doute créé au cours d'une des saisons précédentes*" (Coulon, 1993: 536).

la comedia. En el caso de *Monsieur de Pourceaugnac*, es evidente que lo más conveniente era hispanizar el nombre del protagonista, toda vez que se quería reprehender un vicio universal contenido en la comedia de carácter, no hacer representar a un personaje en específico de alguna región francesa en especial. Por ello, de entrada, Ramón de la Cruz optó por intitular su sainete como *El caballero de Sigüenza Don Patricio Lucas*, en lugar de *El señor de Pourceaugnac* o algo similar. Lo mismo puede decirse acerca de *Las preciosas ridículas*, pues la finalidad del sainete es corregir los vicios de las mujeres protagonistas, no mostrar al público la historia de ambas mujeres inmersas en una moda tan difundida en Francia y a la que España era totalmente ajena: el preciosismo.

## *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin*: de la *comédie ballet* al sainete

Del amplio catálogo de piezas breves de fuente molieresca convendría detenerse en conjunto en las adaptaciones de *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin ou le mari confondu* —ambas *comédies-ballets*—, cuyos argumentos tratan acerca de una de las cuestiones más relevantes de la comedia neoclásica no sólo española, sino europea en general: la de los matrimonios. *El caballero de Sigüenza. Don Patricio Lucas* pone sobre la escena el problema de los matrimonios forzados que no poco obsesionaron a Moratín en sus traducciones y obras originales como *El viejo y la niña* o *El sí de las niñas*. En *El casamiento desigual*, también conocida como *Gutibambas y Mucibarrenas*, se representan las consecuencias de los matrimonios por conveniencia social entre nobles arruinados y campesinos advenedizos.

En *Monsieur de Pourceaugnac*, Molière retrata la avaricia de un padre, Oronte, que quiere casar a su hija Julie con un hombre ridículo, aunque enriquecido, de provincia. Con la ayuda de Nérine, Lucette y Sbrigani, Éraste —amante de Julie— conseguirá, hacia el final de la obra, alejar a Monsieur de Pourceaugnac de París y casarse con la hija de Oronte. En el intermedio hay muchas escenas graciosas, como cuando Sbrigani, fingiéndose un primo lejano, adula a Monsieur de Pourceaugnac a su llegada a la capital francesa, para llevarlo a casa de Éraste y engatusarlo. Se suceden escenas muy cómicas, como la de la visita de unos supuestos médicos que sangran a Pourceaugnac una y otra vez, hasta la de la entrada de las mujeres de intriga que se hacen pasar por unas desdichadas a las que Pourceaugnac ha abandonado con hijos.

Ante la manera provinciana de hablar de este personaje en medio de un ambiente parisino, en el sainete de Ramón de la Cruz las locaciones cambian, como también las principales características de Monsieur de Pourceaugnac, pues —como advertía ya Moratín— se trata de mecanismos cómicos que poco efecto surtirían ante el público español. Don Patricio Lucas es algo más que el típico petimetre de los sainetes más costumbristas de nuestro autor. Se le presenta, entonces, como un afrancesado muy maltrecho desde la acotación misma hasta en la interacción con otros personajes:

> Descúbrase la mutación de calle; y sale Don Patricio muy bizarro, y ridículo con pelucón de nudos, rico vestido mal puesto y todos mirándole y riéndose, y en diferentes trajes; luego Coronado Paco detrás observando.

| | |
|---|---|
| Patricio Lucas | ¿Qué es esto? ¿qué quieren? ¿traigo<br>yo sobre mí alguna danza<br>de monos? no he visto gente<br>más necia, ni chabacana;<br>no puedo dar cuatro pasos<br>sin hallar estos fantasmas,<br>que se ríen, y me siguen;<br>esta Villa está poblada<br>de tontos: ea, caballeros,<br>a su negocio se vaya<br>cada uno y no le estorben,<br>ni se rían a la cara<br>de nadie; no he visto gente<br>tan boba, ni mal criada;<br>ya estoy yo dado a patilla<br>y si sube la mostaza<br>á las narices, aplasto<br>las de todos a puñadas. |
| Uno | ¿Es usted, aunque perdone,<br>quien trae las modas a España? |
| Patricio Lucas | ¿Y es usted el que solicita<br>que le abra una ventana<br>en la cabeza? |

Una Señor,
¿cuántas arrobas de lana
han entrado en la peluca?
Patricio Lucas ¿Cuánto va que si me enfadan,
se queda hoy Madrid sin gente?
Otro Mirad qué medias tan blancas
para ser de estopa.
Todos ¡Viva
el Parisién!
Patricio Lucas ¡Ah canalla!
(Cruz, 2021 [1767]: vv. 143-172)

Al hacer los cambios pertinentes dentro de la misma escena, Ramón de la Cruz la desarrolla un poco más. En Molière se veía que Monsieur de Pourceaugnac se queja de las risas, pero no hay ningún personaje que directamente lo interpele:

> Monsieur de Pourceaugnac (se tourne du côté d'où il est vient, comme parlant à des gens qui le suivent)**.–** *Hé bien, quoi! qu'est-ce? qu'y a-t-il? Au diantre soit la sotte ville, et les sottes gens qui y sont! ne pouvoir faire un pas sans trouver des nigauds qui vous regardent et se mettent à rire! Eh! Messieurs les badauds, faites vos affaires, et laissez passer les personnes sans leur rire au nez. Je me donne au diable, si je ne baille un coup de poing au premier que je verrai rire*. (Molière, 2020 [1669]: 397)

Podría decirse que Ramón de la Cruz personifica las risas y con ello proporciona, por medio de estas voces, aquella información que ayuda a entender mejor la naturalización del modelo en España. En *Monsieur de Pourceaugnac*, en cambio, se buscaba —como en cada escena donde se expone el vicio por vez primera— exhibir la ridiculez del protagonista en un primer plano previo a la entrada de quienes lo engañarán durante los tres actos.

La siguiente escena en Molière constituye ese primer encuentro que Ramón de la Cruz también traslada. Entran, pues, Sbrigani y luego Éraste, para llevarlo a su terreno a base de adulaciones, técnica infalible para agradar a un personaje como el señor de Pourceaugnac:

Sbrigani *J'y ai vu quelque chose d'honnête*.
Monsieur de Pourceaugnac *Je suis votre serviteur*.
Sbrigani *Quelque chose d'aimable*.
Monsieur de Pourceaugnac *Ah ! ah !*
Sbrigani *De gracieux*.
Monsieur de Pourceaugnac *Ah ! ah !*
Sbrigani *De doux*.
Monsieur de Pourceaugnac *Ah ! ah !*
Sbrigani *De majestueux*.
Monsieur de Pourceaugnac *Ah ! ah !*
Sbrigani *De franc*.
Monsieur de Pourceaugnac *Ah ! ah !*
Sbrigani *Et de cordial*.
Monsieur de Pourceaugnac *Ah ! ah !*
Sbrigani *Je vous assure que je suis tout à vous*.
Monsieur de Pourceaugnac *Je vous ai beaucoup d'obligation*.
(Molière, 2020 [1669]: 398-399)

La comparación de esta escena con la versión de Ramón de la Cruz hace ver que la del español se presenta, aquí sí, como una traducción directa de Molière, pues en el sainete se rescatan las célebres repeticiones propias del teatro de Molière que tan graciosas resultan en el diálogo. En este caso, hablo de las interjecciones "Ah! ah!", que sirven para delinear el poco criterio de Monsieur de Pourceaugnac ante un adulador perjudicial para su salud e intereses. Ramón de la Cruz los utiliza también así:

Ayala Porque esa fisonomía
me ha satisfecho, y me agrada,
Patricio Lucas Yo os estoy agradecido
Ayala Porque hallo yo en vuestra cara:
un no sé qué dulce…
Patricio Lucas ¡Ah! ¡Ah!
Ayala amable…
Patricio Lucas ¡Ah! ¡Ah!
Ayala una elegancia…
Patricio Lucas ¡Ah!¡ Ah!

Ayala — un aire majestuoso...
Patricio Lucas — ¡Ah! ¡Ah!
Ayala — un filis... una gracia…
Patricio Lucas — ¡Ah! ¡Ah!
Ayala — que roba los corazones.
Patricio Lucas — ¡Ah! ¡Ah!
Ayala — y el afecto arrastra.
Patricio Lucas — Grande obligación os tengo.
(Cruz, 2021 [1767]: vv. 229-239)

Se trata de una escena que sirve a Molière para delinear la estupidez del foráneo a partir de la facilidad con la que se deja convencer, y que Ramón de la Cruz utiliza con este mismo fin, aunque está claro que la brevedad del sainete no permite a don Ramón el desarrollo del carácter de su protagonista. De esta manera, la versión sainetera española elimina los episodios graciosos en casa de don Matías, para pasar directamente a la escena de las mujeres que se fingen abandonadas. Se cumple así la estructura bipartita que domina la mayor parte de los sainetes de Ramón de la Cruz, donde la primera escena es en la calle y la segunda en el interior de alguna casa. En este caso, la acción se lleva a cabo en casa de don Brito de Nube Parda, donde se preparan para la llegada de don Patricio Lucas. Se llevan a cabo aquí las confusiones planeadas y el sainete termina en palos para el ridículo y boda para los amantes.

Sobre Ramón de la Cruz como traductor de Marivaux, Nathalie Bittoun-Debruyne señala que "*la petite pièce automatique coulée dans le moule formel du* sainete *et en adopte les particularités, comme la structure binaire décrite par J. Dowling. La première partie commence par un scène souvent agrémentée d'un partie musical. Le denouément, généralement très bref (comme chez Marivaux), permettait aux acteurs de prendre directement contact avec leur public*" (2009: s.p.). Por su extensión, podría decirse lo mismo de *Las preciosas ridículas*, que analizo más adelante. No obstante, en el caso de *Don Patricio Lucas*, Ramón de la Cruz no dispone de espacio suficiente para una adaptación o una traducción "*automatique coulée*".

A la estructura bipartita del sainete cruciano se acopla, entonces, la selección de escenas, en este caso, aquellas que jueguen en favor de los tipos teatrales trasladados incluso culturalmente, como es el caso del *bourgeois* de Molière, convertido en petimetre. He ahí que, como señala Bittoun-Debruyne líneas

atrás, "*le traducteur n'hésite pas à inventer, supprimer ou altérer, et ne travaille qu'en fonction de la culture de recéption —généralement la sienne— et de ses propes intérêts, qu'ils soient économiques, idéologiques, ou les deux choses à la fois*" (2009: s.p.).

Un caso muy similar es el de *El casamiento desigual*, que Mireille Coulon define como "*le plus grand succès de l'année […] joué 18 fois*" (1993: 88). Se trata, pues, de otra traducción y adaptación —operante tanto a nivel formal como cultural— de una *comédie-ballet*. En este caso, *George Dandin ou le mari confondu*.

En esta comedia, Molière nos da uno de los finales cómicos más trágicos y grotescos de la historia del teatro. George Dandin, burgués, se casó con Angélique de Sotenville. Pese a ser un hombre rico, ella, así como los padres de ésta —Monsieur y Madame de Sotenville— lo maltratan una y otra vez por sus orígenes campesinos. Denuncia, así, Molière —en la misma línea de *Le bourgeois gentilhomme*— tanto a la decadente nobleza aprovechada, como al burgués que, en su afán de ostentar un título nobiliario, se deja humillar, tal como el mismo George Dandin expresa al inicio de la comedia:

> George Dandin *Ah! Qu'une femme demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme! La noblesse de soi est bonne, c'est une chose considérable assurément; mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très bon de ne s'y point frotter*. (Molière, 2020 [1668]: 279)

Al igual que en *Don Patricio Lucas*, Ramón de la Cruz aprovecha para su traducción-adaptación las primeras escenas del primer acto de la comedia molieresca, con el objetivo de delinear el carácter de los personajes, mismo que no tendría tiempo y espacio de explorar a la manera de la comedia francesa. El sainete comienza con el marido Juan Redondo (interpretado por el gracioso Chinica), que se lamenta de su suerte al uso del George Dandin de Molière. La introducción sirve a Ramón de la Cruz, quien, sin embargo, no utiliza el soliloquio, sino el diálogo entre Chinica y un amigo, donde, en verso, se amplían las largas razones que el Dandin de Molière ya había expresado:

Chinica. En dos palabras,
que ayer rico y libre era
y hoy soy esclavo y soy pobre,
y si Dios no lo remedia,
mañana seré lo peor
que hay que ser sobre la tierra.
Simón. ¿Cómo?
Chinica. Ya se apoderaron
mis dos suegros de mis rentas.
Mi mujer triunfa y malgasta;
gusta de bailes y fiestas;
distribuye mis caudales
en la muchedumbre inmensa
de sus hambrientos parientes,
y si quiero reprenderla,
dice que para eso es noble,
y que yo soy un trompeta,
que no debo hacer sino
callar y soltar pesetas,
aunque ella haga lo que haga,
y yo vea lo que vea.
Simón ¿Y a eso qué dicen sus padres?
Chinica Que su hija es muy discreta,
muy prudente, muy juiciosa,
muy virtuosa y muy bella,
porque es noble, y que yo soy
porque no logro la mesma
exención, un mal nacido,
un picaronazo, un bestia.
(Cruz, 1990: vv. 44-65)

Se suceden otras escenas iniciales. Primero la de Chinica, cuando encuentra a un hombre que le confiesa que va a visitar a su mujer, Mariana, y luego la de la primera aparición de los padres de ésta, Espejo Gutibamba y Joaquina Mucibarrenas, quienes vienen a confirmar el desprecio con el que miran a

Chinica y que, en relación con Molière, tampoco es una escena muy distinta en lo concerniente al diálogo.

Molière caracteriza a Monsieur y Madame de Sotenville a partir del modo con el que exigen que se les llame, pues, si bien ellos llaman *gendre* (yerno) al yerno, exigen el uso de "Madame" y "Monsieur" para ellos, así como para la hija:

> Monsieur de Sotenville *Qu'est-ce, mon gendre? vous me paraissez tout troublé*.
> George Dandin *Aussi en ai-je du sujet, et…*
> Madame de Sotenville *Mon Dieu! notre gendre, que vous avez peu de civilité de ne pas saluer les gens quand vous les approchez!*
> George Dandin *Ma foi! ma belle-mère, c'est que j'ai d'autres choses en tête, et…*
> Madame de Sotenville *Encore! Est-il possible, notre gendre, que vous sachiez si peu votre monde, et qu'il n'y ait pas moyen de vous instruire de la manière qu'il faut vivre parmi les personnes de qualité?*
> George Dandin *Comment?*
> Madame de Sotenville *Ne vous déferez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de «ma belle-mère», et ne sauriez-vous vous accoutumer à me dire «Madame»?*
> George Dandin *Parbleu! si vous m'appelez votre gendre, il me semble que je puis vous appeler ma belle-mère*. (Molière, 2020 [1668]: 282-283)

De nueva cuenta, Ramón de la Cruz eslabona esta escena sin mayores cambios. El más evidente es el de los nombres, pues el chiste contenido en el apellido "Sotenville" —de *sot* (estúpido) y *ville* (ciudad)— se transforma en Gutibamba y Mucibarrena, lo cual sugiere el mismo método de caricaturización llevado a cabo por Molière, pero con referentes hispánico-medievales:

> Salen Espejo y Joaquina, de hidalgos, muy serios.
> Espejo ¿Jerónimo? Mas parece
> que da ese semblante señas
> de triste.
> Chinica Tengo por qué.
> Joaquina ¿Que no hay forma de que seas
> político con las gentes,
> yerno, cuando se te acercan?

Chinica Suegra, pende de que hay cosas
que a un cristiano le desvelan.
Jerónima Esa es otra. ¡Que tampoco
cuides de mis advertencias!
¿No te has de acostumbrar.
a decir, cuando me veas,
con veneración, señora
y no suegra?
Chinica De manera
que como me llamáis yerno,
yo también os llamo suegra.
(Cruz, 1990: vv. 44-65)

La escena termina con el marido burlado y los padres orgullosos que lo tachan de mentiroso. La risa es inevitable, pues la actitud de los suegros es completamente ridícula. Sin embargo, ya desde esta escena el *George Dandin* anticipa el grotesco final, mientras que la de Ramón de la Cruz aprovecha la comicidad para vituperar, una vez más, a esa baja nobleza con ínfulas que encarnan los petimetres con apellidos ya muy deformados.

En lo que respecta al manejo de la trama, como en *Monsieur de Pourceaugnac* frente a *Don Patricio Lucas*, después de la sucesión de las primeras escenas traducidas en Molière hay saltos importantes hacia las escenas del tercer acto gracias, de nuevo, a la naturaleza breve del sainete. Molière desarrolla en su comedia los amores entre Clitandre y Angelique, en favor de esa característica del protagonista de *confondu*, pues, una vez más, en el *George Dandin* el espectador se ahoga en la risa impía de ver al cornudo que sufre las consecuencias de haberse querido casar con Angelique: se le sobaja y humilla, y las verdades que él percibe con sus propios ojos se vuelven mentiras ante una sociedad hipócrita que lo hace enloquecer.

Molière llega así a la última escena en la que George Dandin sorprende a Angelique fuera de casa y manda llamar a los padres para que conste la infidelidad de la hija. No obstante, antes de que lleguen éstos, ella logra entrar en casa cuando él sale a buscarla; acto seguido, ella entra y, cuando llegan los padres, les dice que George Dandin bebe demasiado y regresa siempre tarde a casa. Las palabras finales del protagonista son confusas y muchos críticos han llegado a pensar que lo que se entrevé es el suicidio:

> George Dandin *Ah! je la quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède; lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première*. (Molière, 2020 [1668]: 316)

Si esto no sugiere una decisión contundente de suicidio, lo que está presente es una queja similar a la del inicio de la obra, algo que, en todo caso, da a entender que estas ofensas se repetirán como círculo vicioso por más que George Dandin diga que ha llegado el momento de dejarla. En Molière, la risa se borra para este punto, pues el castigo cae en el advenedizo sin piedad alguna y sin castigo para quienes ilegalmente lo proporcionan. Con la maestría de un observador del mundo, el francés denuncia todo lo que pasa entre nobles y burgueses sin dar al espectador el consuelo de vapulear a todos por igual. Queda sólo la sonrisa cómplice del espectador que no ríe.

Poco espacio queda a Ramón de la Cruz para desarrollar el amorío entre Clitandre y Angelique. De esta manera, también como en *Don Patricio Lucas*, recurre al final de la comedia de Molière que ya he descrito. Tras el primer enfrentamiento absurdo con los padres, la mujer sale a bailar y divertirse entre fandangos, lo cual ya aligera mucho la obra con respecto a la original. El final resulta muy similar al del Molière, donde la mujer infiel se ayuda de la criada —al uso de cualquier comedia de capa y espada española— para lograr su cometido:

> George Dandin *La méchanceté d'une femme irait-elle bien jusque-là ?* (Il sort avec un bout de chandelle, sans les apercevoir; elles entrent; aussitôt elles ferment la porte.) *Il n'y a personne. Eh! je m'en étais bien douté, et la pendarde s'est retirée, voyant qu'elle ne gagnait rien après moi, ni par prières ni par menaces. Tant mieux! cela rendra ses affaires encore plus mauvaises, et le père et la mère qui vont venir en verront mieux son crime. Ah! ah! la porte s'est fermée. Holà ! ho ! quelqu'un! qu'on m'ouvre promptement!*
> Angélique, à la fenêtre avec Claudine. —*Comment ? c'est toi ? D'où viens-tu, bon pendard ? Est-il l'heure de revenir chez soi quand le jour est près de paraître ? et cette manière de vie est-elle celle que doit suivre un honnête mari ?*
> Claudine *Cela est-il beau d'aller ivrogner toute la nuit ? et de laisser ainsi toute seule une pauvre jeune femme dans la maison ?*
> George Dandin *Comment? vous avez…*

> Angélique *Va, va, traître, je suis lasse de tes déportements, et je m'en veux plaindre, sans plus tarder, à mon père et à ma mère.*
> George Dandin *Quoi ? c'est ainsi que vous osez…*
> (Molière, 2020 [1668]: 312)

No obstante, hay diferencias sustanciales, pues Ramón de la Cruz elimina ese final agridulce que caracteriza al *George Dandin*. Todo termina bien. Es aquí donde se eslabona la poética de los entremeses barrocos y sainetes dieciochescos, es decir, el desenlace o en palos o en fiesta. De esta manera, *El casamiento desigual* tiene en común con *El retablo de las maravillas* cervantino, así como con *La comedia de maravillas* del mismo Ramón de la Cruz, aquel final precedido de la entrada de una autoridad encargada de resolver el conflicto por medio de alguno de estos finales típicos del teatro breve:

Chinica — Bien dicen que una mujer
despechada es mala bestia.
(*Éntranse las dos por la puerta*.)
Mas ¿dónde están? ¡Sí, matarse!
A recoger la verbena
se habrán ido; pero a bien
que por mío el campo queda.
(*Salen, de noche, Espejo y Joaquina y un criado con farol y quitasol.*)
Espejo — Muy fresquita está la noche.
¿Qué embajada será esta?
Joaquina — Lleva bien esa mampara
para que no me descienda
en la cabeza el rocío.
Espejo — Esto será una simpleza
de nuestro yerno.
Joaquina — Sin duda
será alguna friolera.
(*Sale Simón, de ronda.*)
Simón — ¿Qué ha habido aquí? ¡La justicia!
Chinica (*Alegre.*) — Ya está la gente completa.
Mariana — ¡Ay, padres del alma mía !
Venid, que estoy casi muerta,

y ved a qué hora me tiene
ese picaron en vela.
CORTINAS Ved cómo viene , y a la hora
que sale de la taberna.
CHINICA ¡Esto es bueno!
MARIANA Yo no puedo
sufrir vida tan inquieta
para el alma y para el cuerpo.
(*Baja.*)
JUAN ¡Esto es mejor!
JOAQUINA ¡Qué insolencia!
ESPEJO ¿Pues ¿cómo…?
CHINICA Poquito a poco; yo…
JOAQUINA ¡Villano! ¿qué, aún alientas?
CHINICA Yo…; parece que me han dado
cuatro nudos en la lengua.
JOAQUINA ¡Jesús! Pónganle una capa,
que me corro de vergüenza
de ver un hombre en camisa.
(Cruz, 1990: vv. 624-650)

En este punto, Molière había reunido a sus personajes para presenciar la última humillación hacia George Dandin. Ramón de la Cruz agrega, entonces, a esa autoridad que no sólo soluciona la trama al modo de los reyes de *Fuenteovejuna* o *Le Tartuffe*. La figura del alguacil concilia las partes y asegura un final de fiesta sainetera:

SIMÓN Yo sé que todo este daño
nace de la ventolera
de ustedes. Él es honrado,
y esta señorita es buena:
él ha adelantado en clase
y ustedes en riqueza;
con que vaya uno por otro;
y, en fin, cuando hay diferencia,
mirarlo antes, que después

indispone y no aprovecha.
Cada uno en su casa, y Dios
en la de todos; y cuenta
que tiene más privilegios
mi vara, que su nobleza.

Chinica — Con permiso de los Guti-
bambas y Muzíbarrenas.

Espejo — Pues mi bendición, y allá
con tu marido te avengas.

Chinica — Y con ustedes también,
si me tratan con franqueza,
y amor; porque yo los quiero
como a mis padres, y en prueba
hemos de dar entre todos
un asalto a mi despensa;
se ha de brindar bien, y en tanto
ha de haber música y fiesta,
que una cosa es el recelo
y otra cosa es la imprudencia.

Simón — ¡Viva Juan Redondo!

Todos — ¡Viva!

Espejo — Y aquí concluye la idea,
pidiendo todos, humildes,
perdón de las faltas nuestras
(Cruz, 1990: vv. 685-715)

Ya Francisco Lafarga, en su edición de los *Sainetes* de don Ramón, comentaba que éste "hace más moral el texto de Molière […] no se plantea una cuestión de honra, demasiado sería para un sainete, sino las desaventuras de un marido atribulado" (Lafarga 1990: 39). Por mi parte, no considero que la versión de Ramón de la Cruz sea más moral, sino, en todo caso, más propia de la fiesta que encarna el sainete: una pieza ligera que, si bien no invita a la reflexión al modo de Molière, sí que puede dejar —como *El viejo celoso* cervantino— huellas de esa crítica mordaz que el francés hacía de su sociedad y que en España aún no parecía tan difundida.

Tanto *El casamiento desigual* como *El caballero de Sigüenza Don Patricio Lucas* son testimonio de un Molière distinto al de los Moratines e Iriartes; un Molière del que convenía extraer tanto los chistes como el acercamiento crítico a la realidad, que no un simple modelo de imitación en favor del Buen Gusto neoclásico. Se afianza en estos sainetes —cuyo argumento proviene de comedias-ballet en tres jornadas— el éxito de la fórmula de Ramón de la Cruz, es decir, la de obras pequeñas en dos escenas que, si bien no permiten el desarrollo del carácter, aprovechan bien la fuente de su argumento para tomar lo que es útil de cara a la representación del vicio y sus consecuencias. No puede culparse a don Ramón por no haber imitado a Molière en el final grotesco del *George Dandin*, pues, como supuesto antecedente del teatro valleinclaniano, don Ramón dio grandes muestras del manejo de lo grotesco en el *Manolo*, sainete para llorar o tragedia para reír.

## *LES PRECIEUSES RIDICULES*: DE LA FARSA AL SAINETE

En el tomo quinto de su *Teatro español. Historia y antología*, Federico Sáinz de Robles antologa *Las preciosas ridículas*, junto con otros sainetes más conocidos de Ramón de la Cruz. Aparecen ahí el famosísimo *Manolo*, *El fandango de candil*, *Las castañeras picadas*, entre otras. La inclusión de un sainete de tema molieresco en un volumen de este jaez obedecería, quizás, a una voluntad por parte del compilador de mostrar al lector el amplio legado del teatro clásico francés en un género totalmente ajeno al neoclasicismo de estirpe luzaniana. De los 510 sainetes de los cuales Sáinz de Robles dice tener noticia (Sáinz de Robles, 1943: 45), representaría éste o una buena muestra del genio refundidor de De la Cruz o una decisión basada en la fama de esta comedia en un acto.

En realidad, y frente a la universalidad de *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin*, la traducción y adaptación de *Les précieuses ridicules* constituye una apuesta arriesgada, pues el blanco de Molière fue la moda preciosista emanada de la quijotesca lectura de las novelas de Madame de Scudéry, tanto la *Clélie* como la célebre *Artamène ou le Gran Cyrus*, escrita al alimón con George de Scudéry. En términos formales, sin embargo, su traslación a sainete resulta más natural por su brevedad, pues una comedia en un acto podría evitar la pérdida de algunas escenas clave para el desarrollo de la trama, así como de muchas escenas cómicas a las que bastaría enmendar, reubicar o naturalizar los chistes.

La comedia de Molière comienza con la entrada de La Grange y Du Croisy, a quienes han rechazado Magdelon y Cathos —dos asiduas lectoras de las novelas de Scudéry—, las cuales han perdido, quijotescamente, el sentido de su realidad burguesa. La Grange envía a su criado disfrazado de marqués —Mascarille— a burlarlas junto con el de Du Croisy —el célebre Jodelet—. La comedia termina con el desenmascaramiento de los sirvientes y la ridiculización de las aspiraciones nobiliarias de las dos preciosas.

En su versión, Ramón de la Cruz añade una a esta sucesión de escenas. Su sainete no inicia con los galanes que se quejan, sino con los criados que conversan acerca de las ganancias recibidas por sus servicios:

Frazco — No quiero más, treinta tengo
Perico — Pues qué, ¿solos cuatro reales
te da tu amo?
Frazco — No da nada;
pues aunque da una peseta,
no la da, pues no la paga
¿y cuánto te dan a ti?
Perico — Seis reales y la pitanza.
Frazco — ¡Sopla!
(Cruz, 1943 [1767]: 461-462)

La inclusión de esta escena sirve a Ramón de la Cruz para delinear el carácter de los criados que han de llevar a cabo la burla. En Molière, Le Grande dice que Mascarille es un "*extravagant, qui s'est mis dans la tête de vouloir faire l'homme de condition [et] dédaigne les autres valets , jusqu'à les appeler bruteaux*" (Molière, 2020 [1659]: 228). En el sainete, por el contrario, Ramón de la Cruz confiere a los criados una actitud más *ad hoc* con la tradición literaria hispánica, pues Frazco y Perico se presentan como un par de pícaros cuya única preocupación es subsistir; lejos están de ser criados pretenciosos al estilo de Mascarille o de Pasquin, en *Le glorieux*, de Destouches.

Don Jacinto — ¿Queréis ver como dispongo
una graciosa venganza,
con que aprendan a vivir
y queden escarmentadas?

Don Roque ¿Cómo ha de ser?
Don Jacinto Mi lacayo
y el vuestro son dos alhajas
de lo que se encuentra poco,
para cualquier humorada
¿no es verdad?
Don Roque Sí, yo os fío
a mi Perico.
Don Jacinto Yo ¡pajas
a mi Frazco!
Perico ¿Oyes? Parece
que de nosotros se trata.
Frazco Estarán quizá tratando
de las libreas de gala.
Perico El mío es de buena pasta
y con todo se conforma.
(Cruz, 1943 [1767]: 464)

Como puede observarse en este fragmento, Ramón de la Cruz hace partícipes a los criados de la conversación inicial entre los dos indignados caballeros, los cuales se describen en la acotación como "muy decentes", y sólo don Roque como "muy petimetre". De esta manera, entre la primera y segunda escena, De la Cruz ya ha hispanizado la acción, al aportar nuevos elementos que resultan más convenientes para el público español del siglo xviii. Los criados en Molière no aparecen, sino hasta la escena séptima y decimoprimera, respectivamente, ya metidos en su papel. El que Ramón de la Cruz los introduzca incluso antes de la entrada de sus amos ayuda a eximirlos de aquellas ínfulas que caracterizan a los criados de *Les précieuses ridicules*.

Perico y Frazco no son otra cosa más que los majos en ese juego dual que caracteriza la poética sainetera de Ramón de la Cruz. He ahí el porqué de este cambio respecto de Molière. El popularismo del teatro breve de este autor se vuelca en muchas ocasiones hacia la ridiculización del petimetre frente al pícaro, más castizo y sincero en su comportamiento. De esta forma, resulta incompatible en el sainete cruciano que se presente a los criados con aspiraciones nobiliarias. La crítica deberá ir directamente hacia las petimetras

ridículas. Para ello, don Ramón tuvo que incluir la primera escena, si bien esto lo obligara a tener que recortar algunas escenas dentro de su traducción.

La escena segunda de *Les précieuses ridicules* presenta a Gorgibus, padre de la ridículas. En conversación con La Grange y Du Croisy, viene este hombre a saber que los galanes se han disgustado. La escena es brevísima —incluso más que en la reformulación sainetera del español—. Posteriormente, en la cuarta, aparecen Cathos y Magdelon regañadas por su padre. En la traducción de Ramón de la Cruz, se agrega una ambientación popular entre la salida de don Roque y don Jacinto y el encuentro entre don Bernardo con doña Clara y doña Lucía, es decir, el padre y las dos ridículas. La presencia de dos criados —"de payos segovianos"—, cantando entre escena y escena, no sólo ayuda a reforzar la ya mencionada ambientación hispánica, sino que sirve de puente en favor de la tan conocida estructura bipartita del sainete dieciochesco, cuya acción se lleva a cabo primero en el exterior y luego en el interior.

En torno a la hispanización de la sátira y su finalidad moral, conviene detenerse en la escena cuarta y la traducción de ésta por parte de Ramón de la Cruz. Es esta escena del regaño donde se pone de manifiesto el vicio de las ridículas preciosistas. En el caso de Molière, se representa el carácter quijotesco de Cathos y Magdelon, en lo referente a su rechazo hacia el matrimonio en favor del deleite del cortejo amoroso. Asimismo, destaca el caso del lenguaje que —propio de la moda preciosista— se caracteriza por el rebuscamiento en las palabras y expresiones.

Si se sigue la prosa de Molière frente al verso de Ramón de la Cruz, son muchas las similitudes textuales en las que se nota, más que una traducción, una traslación de la escena y sus interlocutores al ambiente madrileño dieciochesco. En *Les précieuses ridicules*, Gorgibus habla del matrimonio y condena las galanterías de la siguiente manera:

> Gorgibus *Et par où veux-tu donc qu'ils débutent ? par le concubinage ? N'est-ce pas un procédé dont vous aves sujet de vous louer toutes deux aussi bien que moi ? Est-il rien de plus obligeant que cela ? Et ce lien sacré où ils aspirent, n'est il pas un témoignage de l'honnêteté de leurs intentions ?*
> Magdelon *Ah ! Mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois. Cela me fait honte vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu faire apprendre le bel air des choses.*
>
> (Molière, 2020 [1659]: 229)

La practicidad de Gorgibus para arreglar matrimonios contrasta de inmediato con la ensoñación de Magdelon. No obstante, es esta idealización incompatible con la realidad la que se ridiculiza a partir de la caracterización de una soberbia tan pedante como vacía, que apela a unas costumbres inexistentes. Ello se ve en este fragmento, cuando Magdelon califica de *bourgeois* aquellas ideas del padre respecto a que galanes y damas muestren desde el inicio sus intenciones de casarse sin ningún tipo de *belle galanterie*.

La respuesta de Magdelon es interesantísima, de cara a los métodos de traducción llevados a cabo por Ramón de la Cruz. La voz *bourgeois* significaba, en la Francia de Molière, algo más que *burgués*, como se verifica en muchas de sus comedias. *Bourgeois* era, entonces, y fue durante buena parte del teatro del siglo XVIII, un sinónimo de *vulgar* o de *mal gusto*. No obstante, en España, el referente tendría que ser necesariamente el de un hidalgo pobre y provinciano:

> Don Bernardo ¡Y vaya!
> ¿Conque querían ustedes
> que los dos envidaran
> con el cortejo?
> Doña Clara Usted habla,
> padre, como un pobre hidalgo
> de una ciudad limitada,
> y yo pienso con el filis
> de la más preciosa dama.
> (Cruz, 1943 [1767]: 467)

Un ejemplo similar en esta misma escena es cuando Magdelon y Cathos —en el colmo de su ensoñación— reclaman al padre que se les llame por sus nuevos nombres:

> Gorgibus *Je pense qu'elles sont folles toutes deux, et je ne puis rien comprendre à ce baragouin. Cathos, et vous, Magdelon…*
> Magdelon *Eh ! de grâce, mon père, defaites-vous de ces noms étranges, et nous appelez autrement.*
> Gorgibus *Comment, ces noms étranges ! Ne sont-ce pas vos noms de baptême ?*

> Magdelon *Mon Dieu, que vous êtes vulgaire ! Pour moi, un des mes étonnements, c'est que vous ayez pu faire une fille si spirituelle que moi. A-t-on jamais parlé dans le bon style de Cathos ni de Magdelon ? et ne m'avouerez-vous pas que ce serait assez d'un de ces noms pour décrier le plus beau roman du monde ?*
> Cathos *Il est vrai, mon oncle, qu'une oreille un peu délicate pâtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là; et le nom de Polyxène que ma cuisine a choisi, et celui d'Aminte que je me suis donné, ont une grâce dont il faut que vous demeuriez d'accord.*
> Gorgibus *Écoutez, il n'y a qu'un mot qui serve: je n'entends point que vous ayez d'autres noms que ceux qui vous ont été donnés par vos parrains et marraines…*
> (Molière, 2020 [1659]: 231)

Son Polyxène y Aminte dos nombres de raíz griega, cuyos referentes se remontan, respectivamente, a Homero y Tasso —o a la tradición pastoril en general—. Ambos se presentan como ajenos a la cotidianidad francesa del siglo xvii, y son, a su vez, un buen ejemplo de las heroínas de Scudéry en lo que se refiere a la representación de personajes de la antigüedad desde el punto de vista de las costumbres galantes del preciosismo.

La pomposidad de Polyxène y Aminte habrían logrado su cometido cómico en la Francia de aquella época, porque el público habituado a estas novelas reconocía el referente parodiado, de la misma forma en la que ocurrió en España con *Don Quijote* y los héroes de los libros de caballería. Sin embargo, el pueblo madrileño del siglo xviii —poco afecto a las Virginias y Lucrecias del teatro neoclásico— necesitaba otro tipo de referentes que sonaran, más bien, a las novelas del Siglo de Oro:

| | |
|---|---|
| Don Bernardo | ¡Vaya |
| | que entrambas se han puesto locas! |
| | Decidme, Lucía, Clara… |
| Doña Clara | Padre, por amor de Dios, |
| | no nos llame, si nos llama, |
| | con nombres tan ordinarios. |
| Don Bernardo | Cuando os echaron el agua |
| | al bautismo así os pusieron. |
| Doña Clara | ¡Qué vulgar sois! Vuestra facha |
| | y modo de pensar hace |
| | difícil que me persuada |

que pudisteis hacer vos
una hija de tanta gracia
cual yo era y tan espiritual.
Diera cien reales de plata
porque viviese mi madre
para que lo declarara.
¡Clara, Lucía! ¿En qué historia
política ni profana
ha encontrado usted esos nombres?

Doña Lucía Una oreja delicada
padece profundamente
con apelación tan charra.
Aquellos nombres de Aminta,
Amarilis, Adelaida,
Florelinda, Clorilene
Aganipe y Belisarda
sí que son lindos.

Don Bernardo ¿Y en qué
calendario hay esas santas?

Doña Clara Los [*sic*] hay en libros impresos
y encuadernados en pasta.
(Cruz, 1943 [1767]: 470-471)

Como puede observarse, Ramón de la Cruz versifica algunas frases completas, como: "*que vous êtes vulgaire !*" por "¡Qué vulgar sois!", ya que tal exclamación dirigida a un padre es inmejorable para la caracterización del comportamiento petulante e irrespetuoso de las preciosas. Lo mismo sucede con "*une oreille un peu délicate pâtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là*" por "Una oreja delicada / padece profundamente / con apelación tan charra" donde la sinécdoque de oreja por persona delata un modo de hablar exagerado y sumamente refinado, además de desafiante, para una conversación como ésta.

Sucede a esto la entrada de los criados que, en el caso de *Les précieuses ridicules*, conlleva un cambio de locación, pues Molière utiliza la escena octava para delinear el carácter vicioso de Mascarille. De esta manera, entre las escenas sexta y novena, las preciosas se mueven a un lugar más propicio para

recibir al supuesto noble. En Ramón de la Cruz, no hay ningún cambio de escena. Esto sucede porque, por un lado, el carácter de los criados ya se ha trazado como muy distinto del de su modelo al inicio, y, por el otro, porque, como se ha visto anteriormente, el cambio de escena dual del sainete ya se ha llevado a cabo para este momento.

En la comedia de Molière, se aprovechan estos instantes de entrada y salida para ridiculizar a Cathos y Magdelon al entrar en contacto con sus criados por medio de una serie de expresiones preciosistas. Cuando se anuncia la llegada del aquí nombrado Marquis de Mascarille, Magdelon dice lo siguiente:

> Marotte *Voilà un laquais qui demande si vous êtes au logis, et dit que son maître vous veut venir voir*.
> Magdelon *Apprenez, sotte, à vous énoncer moins vulgairement. Dites: "Voilà un nécessaire qui demande si vous êtes en commodité d'être visibles"*.
> Marotte *Dame! je n'entends point le latin, et je n'ai pas appris, comme vous, la filofie dans le Grand Cyre*.
> Magdelon *L'impertinente ! Le moyen de souffrir cela ? Et qui est-il, le maître de ce laquais ?*
> Marotte *Il me l'a nommé le marquis de Mascarille*.
> Magdelon *Ah ! Ma chère, un marquis ! Oui, allez dire qu'on nous peut voir. C'est sans doute un bel esprit qui aura ouï parler de nous*.
> (Molière, 2020 [1659]: 232-233)

Magdelon corrige a Marotte al señalarle que debe decir *nécessaire*, que no *laquais* para referirse al sirviente que anuncia la llegada del fingido amo; asimismo, corrige la manera en la que pregunta si están disponibles, donde "si estáis en comodidad de ser visibles" resulta igualmente rebuscado. Destaca también la referencia directa a la novela de los hermanos Scudéry y la disculpa —un tanto irónica— de la criada que dice no saber latín. Unas líneas más abajo, las preciosas se disponen a recibir al Marquis de Mascarille en otra habitación. Entonces, Molière expone, una vez más, la soberbia de las preciosas, quienes tratan a la criada de ignorante por no entender que, cuando le piden que les extienda "el consejero de las gracias", se refieren a que se les proporcione un espejo:

Magdelon *Il faut le recevoir dans cette salle basse, plutôt qu'en notre chambre. Ajoutons un peu nos cheveux au moins, et soutenons notre réputation. Vite, venez nous tendre ici dedans le conseiller des grâces*.
Marotte *Par ma foi, je ne sais point quelle bête c'est là: il faut parler chrétien, si vous voulez que je vous entende*.
Cathos *Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes, et gardez-vous bien d'en salir la glace par la communication de votre image*.
(Molière, 2020 [1659]: 233)

Toda esta escena la rescribe Ramón de la Cruz de la siguiente forma:

Antonia Esperando en la antesala
hay un lacayo, señoras;
y dice que su amo aguarda
licencia para subir.
Doña Lucía ¿Ha dicho cómo se llama
su amo?
Antonia Sí
Doña Clara ¿Y quién ha dicho?
Antonia El marqués de Frescas Auras.
Doña Clara ¡Hija; un marqués, un marqués!
Sin duda nuestra fama
va corriendo por Madrid.
Doña Lucía Seguramente
Doña Clara Anda, anda,
condúcenos al instante
el consultor de gracias.
Antonia ¿Y quién es este animal?
Doña Clara El espejo. ¡Qué criada
tan indigente!
Antonia ¡Señora,
si yo no entiendo una palabra
de latín! Ustedes hablen
cristiano como Dios manda. (*Vase*.)
(Cruz, 1943 [1767]: 471-472)

De la Cruz reduce la escena y se concentra en lo elemental sin perder de vista el examen que Molière hace del vicio. En el sainete se elimina el chiste del *laquais*, pues ni Clara ni Lucía reaccionan negativamente a la palabra *lacayo* ni al modo en el cual se enuncia la llegada del Marqués de Frescas Auras. Sí está presente, en cambio, el chiste del espejo, así como la reacción de la criada ante las pedanterías de doña Clara. Traduce así *conseiller des grâces* por *consultor de gracias*, y, en la respuesta de Antonia, *bête* por *animal*. Sólo al final, Ramón de la Cruz hace decir a la criada que no entiende latín, lo cual rescata del diálogo eliminado en torno el uso de *nécessaire* por *laquais*.

Por lo demás, es claro que los parámetros de traducción se mantienen en ese tránsito contextual entre París y Madrid. Se eliminan, de nuevo, las referencias al *Artamène* y a los actores franceses de aquella época, como es el caso de Mascarille, para quien se propone un título nobiliario ridículo —Marqués de Frescas Auras—, que no tiene que ver con el nombre original del personaje: Frazco. La separación entre la identidad real del criado y su máscara habla de ese mismo carácter ya mencionado, muy distinto de aquel del soberbio Mascarille, en su apoteosis lúdica representando al Marquis de Mascarille.

La entrada de Mascarille y, más tarde, de Jodelet aparecen en el sainete muy abreviadas. Se extraña en Ramón de la Cruz al Marquis de Mascarille improvisando un poema ridículo para luego comentarlo —técnica que Molière reutiliza en *Le Misanthrope* (1666)—. La entrada de Frazco travestido sirve en el sainete para reprehender las costumbres madrileñas de entonces, a partir del asombro que provoca en las preciosas la moda de los petimetres que luce el criado:

> Doña Clara ¡Repara
> qué bien acabado viene
> de vestir y qué ajustada
> trae la hebilla del zapato!
> (Cruz, 1943 [1767]: 474)

En este mismo sentido, Ramón de la Cruz se decanta por trasladar, de esa misma escena, las impresiones de las ridículas sobre París y sus ganas de ser conocidas por todos:

Mascarille, après s'être peigné et avoir ajusté ses canons. —*Eh bien, Mesdames, que dites-vous de Paris ?*
Magdelon *Hélas! qu'en pourrions-nous dire ? Il faudrait être l'antipode de la raison, pour ne pas confesser que Paris est le grand bureau des merveilles, le centre du bon goût, du bel esprit de la galanterie.*
Mascarille *Pour moi, je tiens que hors de Paris, il n'y a point de salut pour les honnêtes gens.*
Cathos *C'est une vérité incontestable.*
(Molière, 2020 [1659]: 235)

El tono petulante de esta conversación entre criados y provincianos que se aceptan a sí mismos como dignos de la moda parisiense se traslada al sainete con sus respectivas diferencias, aunque con la cualidad de un Criado-Marqués que revela en sus apartes una actitud distinta a la que aparece en la fuente francesa, la de un personaje menos idealista que —como al inicio del sainete se muestra— piensa más en el dinero que en el prestigio nobiliario:

Frazco — Y bien, Madamas:
¿qué os parece de Madrid?
Doña Clara — Es fuerza que una se hallara
antípoda del buen gusto
para negar las ventajas
de Madrid. Es el buró
de las maravillas, la aula
del talento y del Perú;
es el río de la Plata.
Frazco — (Mucha corre, sólo que
saben pocos donde para.)
Doña Clara — En fin, Madrid es el centro
del amor y de las galas.
Frazco — (*Aparte*. Eso es decir que es Madrid
la feria de las muchachas)
Y decid, ¿qué petimetres
han presentado en la aduana
feliz de vuestro discurso
sus pretensiones y alhajas?

Doña Lucía Hasta ahora no estamos bien
conocidas ni anunciadas
todavía en la *Gaceta*
ni en el *Diario*.
(Cruz, 1943 [1767]: 474)

Es justo notar la cercanía entre Molière y Ramón de la Cruz en algunas frases y sintagmas. Por ejemplo: el uso de la palabra *antípoda* como preciosismo, aun con la variante *del buen gusto* frente a "*antipode de la raison*". Hay que tomar en cuenta que *buen gusto* está mayormente extendido en la España dieciochesca por los defensores del modelo neoclásico. Asimismo, se observa con el galicismo *buró*, que ya está en Molière: de "*bureau des merveilles*" a "buró / de las maravillas". Por otro lado, las descripciones de Madrid y París son sólo estructuralmente equivalentes, pues representan, más que una traducción, una traslación donde prima la invención. Ramón de la Cruz toma el modelo para sus propios fines críticos.

En la escena decimoprimera de *Les précieuses ridicules*, entra Jodelet como el Vicompte de Jodelet que finge encontrar por sorpresa a Mascarille, a quien, supuestamente, habría conocido en sus años como militar. La escena es breve e igualmente lo será en el sainete de Ramón de la Cruz. Aquello que importaría remarcar a propósito de este segundo embaucador es la presencia de música y baile en la escena decimosegunda, previo a la entrada de La Grange y Du Croisy.

Además de diálogos en torno al baile, Molière se limita a poner algunas acotaciones como "*dansant lui seul comme par prélude*" o "*ayant pris Magelon*", acompañadas de simples "la, la, la, la, la, la, la, la, la" en voz de Jodelet, lo cual sugeriría improvisación y acción escénica por parte de éste. En el caso de Ramón de la Cruz, las acotaciones resultan un tanto significativas:

*Salen los hombres de músicos, y Martínez y López, hermano, traerán violín y otros instrumentos, y sale la Guzmana.*
Guzmana A los pies de usías.
Doña Clara Ve aquí lo que nos faltaba:
unos cortejos en forma.
Frazco ¿Están templadas las gaitas?
Martínez Toda la orquesta está a punto.

Frazco Vizconde, con estas damas
bailemos minué doble.
Doña Lucía ¿Con unas pobres patanas,
señores?
Perico Al sol jamás
le ofuscan nubes pardas.

*Bailan minué los cuatro, y cuando parezca salen Navas [Don Jacinto] y Ambrosio [Don Roque], y los empiezan los dos a dar de palos*.

Don Roque ¡Pícaro! ¿Qué haces aquí?
Perico Hago lo que usted me manda,
¡Ay, ay!
Don Jacinto ¡Bribón! Tú metido
a sujeto de importancia?
Frazco ¡Ay, ay de mí!
Doña Clara Pues ¿qué es esto?
¿Por qué no sacáis la espada?
Perico Esto es amistad; pues ¿no
conocéis que ha dado chanza?
Frazco Por no matarlos, no quiero
irritarme.
Doña Lucía Pues ¿qué infamia
es ésta?
Don Roque Porque conozcan
a lo que buen gusto llaman
estas señoras, ponedlos
a entrambos a dos en bata.
(Cruz, 1943 [1767]: 478-479)

Una característica importante de los sainetes de Ramón de la Cruz en lo referente a la representación de majos y petimetres está relacionado con los bailes y la música. Tal como sucede en *El fandango de candil* o *Los usías y los payas*, los tipos de baile representan las diversiones de unos frente a las aspiraciones de los otros. De esta manera, no es extraño ver a los majos bailando fandango, frente a los petimetres que prefieren el minué de origen francés, por ello —y por sus movimientos más lentos— considerado de mayor refinación y prestigio entre las clases altas y por aquellos que aspiraban a pertenecer a

ellas (*cfr.* Rodríguez Berea, 2023: 199-214). Aquí es, pues, donde se aprecia con mayor claridad la naturalización del modelo francés dentro de un género dramático típicamente popular en España. Los espacios de improvisación de Jodelet se convierten, así, en un momento de reconocimiento entre el público y los tipos a los que estaba acostumbrado a ver desfilar sainete tras sainete. Que las preciosas ridículas españolas bailen minué significa que se comportan como petimetras, y es entonces cuando Ramón de la Cruz logra llevar la traducción más allá de un simple vuelco de palabras. En el espectáculo se coronan las constantes modificaciones hasta aquí analizadas.

Más adelante, la entrada del padre interrumpe el baile luego de que las preciosas han quedado burladas. La acción termina con palos y con una reflexión final a veces imprescindible para el *prodesse aut delectare* que exige el precepto horaciano defendido en la comedia francesa:

> Gorgibus, les battant —*Oui, oui, je vous vais contenter, et voici la monnaie dont je vous veux payer. Et vous, pendardes, je ne sais qui me tient que je ne vous en fasse autant. Nous allons servir de fable et de risée à tout le monde, et voilà ce que vous vous êtes attiré par vos extravagances. Allez vous cacher, vilaines; allez vous cacher pour jamais. Et vous, qui êtes la cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, roman, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puisiez-vous être à tous les diables!* (Molière, 2020 [1659]: 248)

En Ramón de la Cruz no es distinto. Aparecen primero los palos —acostumbrado final del teatro breve— y luego la conclusión moral. No obstante, algo de humor queda después del regaño final con Martínez, que insta a los músicos a tocar en otro lado, en otras fiestas, como si el autor, por medio de él, quisiera transmitir que la vida es algo más que aquella lección moral que se acaba de presenciar con este sainete:

| | |
|---|---|
| López | Prosiga el baile o tomemos<br>este dinero. |
| Don Bernardo | En patadas<br>os pagaré. |
| Doña Lucía | Tío mío, aquí es<br>menester tomar venganza. |
| Don Bernardo | Sólo vuestra enmienda y vuestra |

vergüenza son necesarias;
pues habéis venido a ser
escarnio a Madrid, mañana
marchamos a Segovia.

Doña Clara — Perdonad, que escarmentadas,
vuestra opinión seguiremos.

Don Bernardo — Ya es tarde, que el que dispara
mal la piedra, ya no puede
cogerla para enmendarla.

Martínez — Pues, amigos, ya que aquí
ni nos quieren ni nos pagan,
vamos a otra función donde
hay una escena cantada,
y luego se estrena un baile
de una extranjera muchacha,
de habilidad que es ocioso,
pues se ha de ver, ponderarla.

López — Vamos.

Doña Clara — Y al noble auditorio
pedimos, en vez de aplauso
que perdonen nuestras faltas.
(Cruz, 1943 [1767]: 479-481)

Los versos finales de Doña Clara, como reconocería cualquier lector avezado en el teatro del Siglo de Oro, llevan esa nota final de saber metateatral: hispánica, popular y barroca. Queda así claro que, pese a su fuente y el amplio sentido moral del sainete, el Molière de Ramón de la Cruz es muy distinto del de Moratín y los neoclásicos.

## CONCLUSIONES

El estudio y análisis de estas traducciones constituye un capítulo relevante de la historia de la literatura dieciochesca que está aún por escribirse. El traslado de una lengua a otra conlleva algo más que una voluntad difusora; es, de siglo en siglo, una propuesta poética y una inquietud estética que se delinea en los modos. La España neoclásica y su contraparte popular comparten modelos,

pero difieren en su manera de seguirlos, imitarlos y traducirlos. Las innovaciones de Ramón de la Cruz respecto de Molière están determinadas por el fin que persiguen estos géneros breves, además de que son un documento de una poética que se atrevió a ir más allá de la simple defensa de las unidades.

La sainetización de *George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac* y *Les précieuses ridicules* son sólo tres ejemplos de la potencialidad de los temas molierescos, más allá de la normativa neoclásica. Es imperante profundizar en el estudio de las formas de traducción dieciochescas, con el fin de ver más allá de los prejuicios acerca del siglo xviii hispánico. De momento se ha establecido que, en el particular caso de Molière y Ramón de la Cruz, es necesario tener siempre en cuenta la poética del sainete, toda vez que se quiera hablar de traducción, traslación o adaptación de los autores extranjeros a los que el autor español ha recurrido. El análisis de esta tríada de sainetes da como resultado una serie de características comunes en el quehacer traductológico de Ramón de la Cruz: hispanización de los temas, personajes y ambientaciones, introducción de elementos populares, versificación octosilábica —propia de la comedia neoclásica—. A ello se suma la reestructuración de la fábula a partir de las necesidades del sainete. En el caso de comedias extensas como *George Dandin* y *Monsieur de Pourceaugnac*, se nota una preferencia por el traslado de las primeras escenas, pues son éstas las que representan el vicio que el dramaturgo ha de castigar; en el de *Les précieuses ridicules*, ya breve en francés, Ramón de la Cruz opta por aligerar las escenas sin suprimir ninguna. Modificaciones ulteriores se deben —como ya se ha visto— a la necesidad de caracterizar de manera distinta a algunos personajes. He ahí de nuevo la cuestión de la hispanización y sainetización del modelo.

El teatro breve encontró en el sainete de Ramón de la Cruz a un reformador culto que supo romper las barreras académicas al uso de Lope de Vega. El Fénix decía encerrar a Plauto y Terencio bajo seis llaves, pero el *Arte nuevo de hacer comedias* es tan horaciano en la forma como el *Art poétique* de Boileau. Asimismo, Ramón de la Cruz es tan similar a los Moratines en la admiración hacia Molière en lo que concierne al *prodesse* y el *delectare*. Entre malcriadas y mojigatas desfilan los petimetres de don Nicolás y don Ramón. El primero los singulariza y los castiga en su *Petimetra*, como el francés hace con Tartufo; el segundo, los tipifica a la manera de Sganerelle.

## BIBLIOGRAFÍA

Andioc, René (1996), "Más sobre traducciones castellanas de Molière", en Josep María Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, tomo I, pp. 45-63.

Bittoun-Debruyne, Nathalie (2009 [1995]), "Traduction, adaptation et distorsion: Ramón de la Cruz et Marivaux", en Francisco Lafarga, Albert Ribas y Mercedes Tricás (eds.), *La traducción: metodología / historia / literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 247-254, edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduction-adaptation-et-distorsion-ramn-de-la-cruz-et-marivaux-0/], consultado: 3 de noviembre de 2025.

Cotarelo y Mori, Emilio (2006), *Iriarte y su época*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa.

Cotarelo y Mori, Emilio (1899a), *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

Cotarelo y Mori, Emilio (1899b), "Traductores castellanos de Molière", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, Tello, tomo I, pp. 69-141.

Coulon, Mireille (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau.

Cruz, Ramón de la (2021 [1767]), *El caballero de Sigüenza Don Patricio Lucas*, en Mirelle Coulon (ed.), *Algunos sainetes olvidados de Ramón de la Cruz*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1055178], pp. 62-81.

Cruz, Ramón de la (1990), *Sainetes*, edición de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra.

Cruz, Ramón de la (1943 [1767]), *Las preciosas ridículas*, en Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.), *El teatro español. Historia y antología. (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, tomo V: *El teatro del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, pp. 461-481.

Fernández de Moratín, Nicolás (2001), *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, edición de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, Biblioteca Clásica Castalia, 72.

Fernández de Moratín, Leandro (1812), *La escuela de los maridos: comedia escrita en francés por Juan Bautista Molière; y traducida a nuestra lengua por Inarco Celenio*, Madrid, Imprenta de Villalpando.

Lafarga, Francisco (1990), "Introducción", en Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Madrid, Cátedra, pp. 11-53.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1985), *Historia de las ideas estéticas. Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo* XVIII, Ciudad de México, Porrúa.

Molière (2020 [1669]), *Monsieur de Pourceaugnac*, en *Œuvres complètes*, edición de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, tomo III, pp. 391-436.

Molière (2020 [1668]), *George Dandin*, en *Œuvres complètes*, edición de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, tomo III, pp. 277-316.

Molière (2020 [1659]), *Les précieuses ridicules*, en *Œuvres complètes*, edición de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, tomo I, pp. 223-250.

Napoli-Signorelli, Pietro (1813), *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Nápoles, Vincenzo Orsino.

Rodríguez Berea, David (2023), "Majos, petimetres y afrancesados. La función de la danza en tres sainetes de Ramón de la Cruz", en Libertad Paredes Monleón (ed.), *Se puede hacer poesía danzando: el ingenio del cuerpo dancístico en el Siglo de Oro*, Verona, Gianni Buselli, pp. 199-214.

Sáinz de Robles, Federico Carlos (ed.), *El teatro español. Historia y antología. (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, tomo V: *El teatro del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.

**DAVID RODRÍGUEZ BEREA:** Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación son las relaciones literarias entre las tradiciones clásica, hispánica, francesa e italiana entre los siglos XVI, XVII y XVIII, particularmente en lo que concierne al teatro y la poesía. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas, donde se especializa en el teatro hispánico dieciochesco y las poéticas de corte neoclásico. Ha publicado artículos y capítulos de libro sobre Dante, Cervantes, Lope de Vega, Giambattista Marino, Ramón de la Cruz y Moratín, entre otros, además de traducciones de Boccaccio y Francesco Berni en antologías publicadas por la UNAM. Es miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas de la Asociación Mexicana de Cervantistas.

D. R. © David Rodríguez Berea, Ciudad de México, enero-junio, 2026.