

LA FIGURA DEL FALSO DEVOTO: ITINERARIO Y ADAPTACIÓN CULTURAL

María D. RAJOY FEIJÓO
Universidad de Oviedo

Nos proponemos analizar la figura del falso devoto y su itinerario desde la escena española de comienzos del s. XVII a la francesa de mitad del siglo, para volver luego al teatro español del XVIII. Realizamos un paralelo entre tres comedias, que nos proporciona un asiento desde el que observar cómo la figuración temática de la devoción fingida se adapta de modo distinto al ambiente cultural de los dos países o de las tres épocas.

Tirso de Molina fue uno de los primeros en crear el personaje: *Marta la piadosa* es, según Sullivan, "one of the earliest stage hypocrites".¹ Esta figura dramática va a ser genialmente dibujada por Molière quien fijó el tipo en su *Tartuffe*. Entre los imitadores de Molière destacamos a Moratín quien, con *La mojigata*, hizo volver al personaje a las tablas españolas.

¿Existen datos de filiación entre la obra de Tirso y la de Molière? No está probado, como no lo está ninguna otra fuente del *Tartuffe*.² No es imposible que el comediógrafo francés conociera la obra española, pues esta se puede datar de 1615, 49 años antes de la primera versión del *Tartuffe*. Tengamos en cuenta que Molière conocía otras obras del fraile madrileño, especialmente *El burlador de Sevilla*. Es cierto que la intención,

(1) H. W. T. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1976, p. 154.

(2) Entre las fuentes francesas de Molière se citan: Audigier, *Les Amours d'Aristandre et de Cléonice* (1624), Ouville, Arbiran, Scarron, *Les Hypocrites* y una sátira de Mathurin Regnier.

Entre las fuentes españolas: *El día de fiesta por la mañana* de Zabaleta, *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo y una narración de F. de Lugo y Dávila. Vid. E. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, París, 1906. En todo caso, ninguna similitud está lo suficientemente desarrollada como para deducir una influencia directa.

el tono, el desarrollo de la intriga, difieren en ambas obras. Hemos de pensar que Molière, si conoció *Marta la piadosa*, pudo tomar de esta comedia la idea novedosa de hacer de un falso devoto el personaje central de una situación dramática, pero no la ejecución de la idea. La construcción del personaje es distinta, si bien existen coincidencias en algunos temas que nos llevan a señalar la *convergencia* entre ambas comedias, una cuestión cuyo estudio es tan interesante como el de la influencia, en literatura comparada.

En la obra de Moratín existen, por el contrario, coincidencias formales que permiten asegurar la influencia de Molière.

Para iniciar el análisis comparativo, consideramos útil tomar como punto de partida el personaje central, común a las tres obras, del falso devoto, en relación con la configuración temática de la hipocresía.

Señalamos los siguientes puntos de contacto:

El hipócrita (el falso devoto) constituye en las tres comedias el núcleo de la obra: el engaño a que somete a los miembros de una familia es el resorte que hace avanzar la acción dramática.

El personaje central es calificado de hipócrita por otros personajes que no caen en el engaño. A Marta³ la llaman "mi hipócrita enamorada" (v. 2128), "mi hipócrita amorosa" (v. 2181), "una hipocritona" (v. 2263), "la hipócrita loca" (v. 2298), "hipócrita taimada" (v. 2591), etc. De *Tartuffe* dice Damis que posee una "âme hypocrite" (v. 1089),⁴ y Cléante: "Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie" (v. 70).

D. Luis dice al padre de la mojigata: "La hiciste hipócrita y falsa" (p. 12) y a ella le aconseja "no hacerse la mojigata" (p. 132).⁵ En estas dos últimas obras la acusación de hipócrita contiene una clara censura.

También los hipócritas se califican a sí mismos y muestran ante otros personajes y ante el público que su fingimiento es premeditado:

Marta dice (de su novio):

"pero viendo que no osaba
hablarme por el respeto
que en este traje prometo
le dije que le adoraba

(3) Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, *Don Gil de las Calzas verdes*, Madrid, Gredos (Clásicos castellanos), 1949. Lo citaremos, a partir de ahora, poniendo entre paréntesis el número del verso.

(4) Molière, *Le Tartuffe*, éd. J.-P. Caput, Paris, Larousse (Nouveaux classiques), 1971. Citamos con el número del verso.

(5) Inarco Celeno (L. Fernández de Moratín), *La mojigata*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1806. Citamos por la página, ya que en esta edición los versos no van numerados.

tanto que por su ocasión
andaba desta manera" (v. 1455).

Tartuffe asegura cínicamente: "Et ce n'est pas pécher que pécher en silence" (v. 1506).

Mientras que doña Clara constata con frío cálculo:

"Hija, en el mundo
El que no engaña no medra
Y hoy más que nunca conviene
usar de astucia y reserva
Fingir, fingir..." (p. 45).

El nombre o sobrenombre del personaje, recogido en el título, hace referencia a su condición. Así sucede en *Marta la piadosa* (subtítulo, "La beata enamorada"). La expresión "Marta la piadosa", como ha mostrado Canavaggio⁶ procede del acervo proverbial, como otras también usadas en la obra: "Cócale, Marta", "allá se lo haya Marta con sus pollos", etc., muestra del tono lúdico con que se trata el tema.

La comedia de Molière lleva como subtítulo "el impostor" (antes fue "el usurpador"). El primer nombre que dio al falso devoto, Panulfe, así como el definitivo, Tartuffe, evocan la ambigüedad y la falsedad por su fonética "deslizante". En *La mojigata*, no sólo el título de la obra evoca la hipocresía sino también el nombre, pues Doña Clara no es precisamente un personaje muy claro.

De una manera general el elemento común a las tres obras lo constituye el eje semántico que opone *apariencia* a *realidad*.

La hipocresía, mostrarse como lo que no se es, llevar una máscara, es el signo de toda una época de la literatura y de la cultura europea, el barroco. Hasta el punto de que un autor como Cioranescu, al estudiar este período en la literatura francesa y española, puede titular su obra *Le masque et le visage*,⁷ expresión que procede, probablemente, del *Tartuffe*:

"Vous le voulez traiter d'un semblable langage
Et rendre même honneur au masque qu'au visage"
(vv. 333-334).

También se habla de máscara en la obra de Tirso:

"No hay Marta sino quitarte
la máscara de la cara" (vv. 2797-2798).

(6) J. Canavaggio, *Le personnage dans la littérature du siècle d'Or*, Paris, Ed. Recherche sur les civilisations, 1984, p. 85.

(7) A. Cioranescu, *Le masque et le visage (Du baroque espagnol au classicisme français)*, Ginebra, Droz, 1983.

No nos debe extrañar que no se hable de máscaras en *La mojigata*, pues la estética ha cambiado, pero se conserva, de su modelo, la dialéctica de lo verdadero y lo falso.

El juego de la *apariencia* y de la *realidad* es propio del barroco y lleva a desestabilizar el sentimiento de la identidad humana.

En las obras que nos ocupan el equívoco acerca de la verdadera identidad del personaje no se puede mantener a lo largo de toda la representación. El teatro exige el disfraz para el hipócrita pero también que pueda ser reconocido como tal: de ahí que la máscara no sea completa. Marta, Tartufo y doña Clara muestran ante el público y ante algunos personajes su doblez. Esta falta de coherencia ha sido criticada concretamente en el caso de Molière, como señala Auerbach.⁸ La Bruyère con la creación de su Onufre, el fingidor sin fisuras, resalta la incongruencia del carácter de Tartuffe. La rotura de la máscara se debe a necesidades escénicas y busca un efecto teatral: que el espectador no tome al hipócrita por un simple devoto.

Existen algunos matices diferenciales entre las tres obras:

Marta, obra barroca, presenta al hipócrita *haciéndose*. Es un ser en movimiento, que improvisa constantemente sus mentiras y cuyas sucesivas máscaras fascinan sucesivamente al espectador. Vemos cómo la necesidad la lleva a mostrarse piadosa, por lo que la llaman “la nueva mentirosa” (2670), presenciamos cómo el carácter de la joven evoluciona y cómo llega al fingimiento a fin de evitar un matrimonio indeseado (999-1003). En los otros personajes que nos ocupan, la falsedad constituye un rasgo esencial de su carácter. De Tartuffe no se dice cómo llegó a ser hipócrita. En cuanto a doña Clara, se trata de un mecanismo de protección que ha desarrollado frente al despotismo de su padre, pero que se ha convertido en una deformación permanente.

Esta unidad de carácter se puede explicar por el clasicismo que, según la mayoría de los estudiosos del barroco, amortiguó considerablemente este movimiento europeo en la Francia del s. XVII.

Según Rousset, Tartuffe es un personaje barroco instalado en una pieza clásica. Como la pieza clásica no admite al personaje múltiple, Molière hace la comedia del hipócrita desenmascarado cuya evolución no se desarrolla ante el espectador sino que pertenece a su pasado.⁹

(8) E. Auerbach, *Mimesis*, París, Gallimard, 1968, pp. 364-394

(9) J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France (Circé et le paon)*, París, José Corti, 1954, pp. 248-249.