

TRADUCCIONES DEL *TARTUFFE* AL CASTELLANO: DE LAS VERSIONES ILUSTRES A LAS ACTUALES

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Reflexiones sobre el teatro traducido. Molière traducido. *Tartuffe* traducido

El hecho de traducir una obra literaria a una lengua que no es la original ha motivado en los últimos años numerosos debates, controversias y reflexiones, plasmados en congresos y libros científicos. En unos y otros parece haberse llegado a un común acuerdo: soslayar la dificultad que entraña seguir siendo fieles a un texto, permitiendo al mismo tiempo serlo al nuevo producto que se pretende divulgar. Esta conclusión, asumida en nuestros días con rotundidad, se pone de especial manifiesto cuando se trata de traducir teatro. Más aún si se abordan textos clásicos como los del siglo XVII, donde la primera opción a la hora de traducir alcanza algo tan delicado como decantarse por el verso o la prosa y donde falta, por ser característico e intrínseco de la dramaturgia de la época, toda acotación escénica que pueda contribuir al mejor entendimiento de lectores y traductores.

Mi interés personal se centra en esta ocasión en un autor tan conocido, admirado y leído, como Molière, y en una obra, *Tartuffe*, mundialmente considerada tanto para censurarla como para elogiarla. Quizá en España no se le haya otorgado completamente el mérito que posee, al haber limitado la puesta en escena de las obras de Molière a títulos como *Dom Juan* o *L'avare*, entre las más destacadas. Pero si atendemos a otra perspectiva, la de la lectura y en castellano, qué duda cabe de que estamos ante uno de los dramaturgos más leídos y traducidos.

He podido comprobar a este respecto que el número de ediciones de *Tartuffe* en castellano -en particular entre 1970 y 1996- alcanza una cota bastante elevada. Solamente reflejando primeras ediciones de distintas editoriales puede refrendarse este dato, significando que en la década de los setenta se imprimieron al menos diez, ocho en los ochenta y quince de 1990 a 1996.

Desde el punto de vista de las editoriales es lógico que hayan tenido en cuenta esta obra, dado el interés que siempre ha suscitado y que por motivos frecuentemente de censura se ha silenciado durante algún tiempo. Por otra parte, Molière es uno de los más grandes autores de la literatura universal y

dentro de su extensa producción *Tartuffe* ha ocupado siempre un lugar de privilegio.¹

Pero ni por el poder de difusión ni por el público potencial al que unas y otras se dirigen, puede decirse que haya unanimidad en las formas de presentar la obra. Más bien al contrario, hay que señalar que las distintas ediciones del *Tartuffe* se caracterizan por lo ecléctico de sus formatos, la variedad de sus contenidos y la distinta eficacia y consideración del traductor. En atención a estos criterios cabe señalar:

1° Que existen ediciones cultas, conformadas a base de prólogo, notas e introducción eruditas, selectivas, al encuentro de un público entendido, universitario y/o crítico.

2° Que también las hay más escolares, con orientaciones someras para el estudiante y el lector medio.

3° Que existen las que sólo buscan divulgar una obra de fama mundial que forma parte de repertorios clásicos y que no puede faltar en una biblioteca de bolsillo, sin más pretensiones.

Otro dato curioso es el de que *Tartuffe* es quizá una de las pocas obras que se bastan por sí mismas para constituir una publicación, lo que no impide que en ocasiones figure junto a otras, dentro de una misma entrega. Cuando así ocurre, acompaña fundamentalmente a *Dom Juan*, *Les précieuses ridicules* y *L'avare*, entre las más asiduas.²

Las traducciones escogidas: características y motivación

En total haré referencia a ocho traducciones, que son las siguientes: Julio Gómez de la Serna (1945), Carlos M. Princivalle (1950), José M^a Claramunda y Bes (1970), Francisco Hernández, siguiendo a su vez la de Marchena (1977), Carmelo Sánchez Castro (1982), Mercedes Sala Leclerc (1992), María Cándor Orduña (1996) y otra sin nombre del traductor (1996).

Para dar muestra de la diversidad encontrada en las traducciones cotejadas, he estimado oportuno y de este modo explicaré el título de mi intervención centrarme en realizaciones de distintas épocas, remontándome a 1945 y llegando hasta 1996.

En el título señalaba con cierta intencionalidad versiones “ilustres” y versiones actuales, ello se explica en razón de los siguientes factores:

1° Cronológicos, confiriendo a las más antiguas esta calidad.

2° Basados en la dificultad de la empresa propuesta por los traductores al elegir el verso, respetando el original y no decantarse por la prosa, más fácil.

1. “L’ombre de *Tartuffe* s’étend sur une très vaste partie de la carrière dramatique de Molière auteur dramatique, la partie centrale” (Scherer 1974: 59).

2. Naturalmente existen ediciones que contienen la traducción de las obras completas, pero cuando las editoriales seleccionan de entre todas alguna o varias son las señaladas las más requeridas.

3° Al enriquecer éstos, en algunos casos, sus trabajos con notas aclaratorias abundantes.

La labor del traductor

Como muchas han sido las traducciones realizadas sobre *Tartuffe* muchos han sido también los traductores, aunque algunos han repetido participación en varias editoriales.³

Durante la década de los setenta, sin embargo, el nombre del traductor era con frecuencia omitido, lo que demuestra desgraciadamente el poco interés y reconocimiento que se le concedía a su trabajo.

Por otra parte, no es muy habitual que quienes ejercen este oficio den la referencia bibliográfica del original traducido. En las ediciones que he consultado, hay, sin embargo, excepciones, como son los casos de Princivalle (1950) y de Sánchez Castro (1982).⁴

Pero quizá lo más atractivo y lo más difícil, como ya dije antes, reside en la elección que los traductores han llevado a cabo al respetar el verso molieresco o al sustituirlo por la prosa. Los menos, audaces y con discutible éxito, según mi parecer, han optado por el verso: Princivalle es uno de ellos, al emular al autor del original con pareados alejandrinos (entiéndase de catorce sílabas, es decir, a la española) y Marchena, en la traducción presentada por Hernández, para quien el primero “sale airoso de la empresa con gran soltura y talento” (Molière 1977: 36), cambiando el alejandrino francés (doce sílabas) por el romance verso a verso traducido o dos octosílabos por un solo verso original.

Otro dato igualmente a tener en cuenta es el de los comentarios que los propios traductores hacen sobre la particularidad de traducir esta obra. Me he fijado sobre todo en cómo apelan a la dificultad que entraña pasar el texto francés al castellano. Esto es lo que argumenta, por ejemplo, Salas Leclerc, cuando señala que “Molière es uno de los autores que la traducción a cualquier lengua le hace perder con mayor fuerza la intencionalidad y jugosidad del de la lengua francesa en la que se expresaba”, añadiendo que “las ‘frases hechas’, los refranes, son imposible de traducir con el auténtico sentido que les dio el genial dramaturgo y comediógrafo parisino” (1992: 16). Para ella, la mayor dificultad de la traducción reside en el hecho de que Molière utilice frecuentemente frases

3. Caso, por ejemplo, de José Escué, que traduce *Tartuffe* para Editorial Origen, S.A., 1993, para RBA Editores, S.A., 1994 y para Planeta-Agostini, 1996.

4. En ambos casos se hace hincapié en este detalle. El primero dice: “La presente versión española [...] se ciñe escena a escena y verso a verso, al texto de Molière que figura en el tomo 111 de su *Théâtre complet illustré*, edición Bibliothèque Larousse, París” (Molière 1950: 9). El segundo señala: “La traducción preparada especialmente para esta edición ha sido hecha a partir del original francés de la obra, extraída de *Obras completas de Molière*, por Robert Jouanny (2 vols.), París, Garnier Hermanos, 1962” (Molière 1982: 39).

con “doble o triple sentido”, según sus propias palabras, expresiones populares y de argot, aforismos y refranes, además de ciertos tecnicismos.

No le falta desde luego razón, pero aún se muestra más contundente en su *captatio benevolentiae* Sánchez Castro, quien, partiendo de la máxima de que “toda traducción implica una opción de base”, explica los cambios que ha operado con respecto al original de esta forma: “Aquí se ha preferido conservar el dinamismo, la agilidad y la frescura de la acción, aún a costa de sacrificar un rígido sometimiento al texto original. Se han deshechado o sustituido algunas expresiones de la época o de imposible versión, que resultarían incomprensibles al lector en castellano de hoy y que hubieran exigido una gran cantidad de notas a pie de página, con la natural distracción respecto a la viveza del desarrollo de la trama” (1982: 39).

En el caso de la traducción de Marchena, Francisco Hemández defiende al traductor, considerando su trabajo de una fidelidad total y matizando que Menéndez y Pelayo, quien recogió sus *Obras literarias*, reconoce que son “las mejores traducciones de Molière hechas en español, a pesar de que en general se muestra poco generoso con la ideología del traductor” (1977: 34-35). Hemández aclara, además, que “los giros populares, las citas literarias y aquellos refranes que una traducción demasiado literal haría incomprensibles para un público español” (1977: 36-37) constituyen en su versión uno de los mayores aciertos.

Qué duda cabe de que todos estos comentarios preparan y anuncian el rumbo que van a tomar las traducciones, en favor de un intento de contextualización y por encima de un afán de tomar la labor al pie de la letra. Esto puede apreciarse de modo singular en la versión de algunos términos y expresiones muy franceses, que en castellano se verían sin sentido o muy oscuros y que los traductores, cada uno según su mejor entender, han procurado descifrar. Para ilustrar este tema citaré la traducción del término “placet”,⁵ los tratamientos entre personajes⁶ y los giros, como “la cour du roi Pétaud”.⁷

En cuanto al primer tema, algunos traductores, como Cándor Orduña, han respetado “placet”, lo que resultado afrancesado.⁸ Otros han preferido “solicitud” (Sánchez Castro, el traductor de Sopec y Salas Leclerc), “memorial” (Gómez de la Serna) o “petición” (Claramunda Bes).

5. Como es sabido, Molière escribió tres *placets* al rey para obtener su licencia y poder continuar con la representación de su obra, que tanta polémica había suscitado y que había sido prohibida por atentar contra cierto sector de la sociedad religiosa, considerada por el dramaturgo como hipócrita.

6. Me refiero a cómo se interpelan entre sí, a qué fórmula emplean.

7. Expresión pronunciada por Mme Pernelle (1965: 269).

8. Existe en español el término “plácer”, que viene del latín, tercera persona del presente de indicativo del verbo “placere”, que significa agradar, y corresponde a una fórmula de aprobación empleada por las autoridades civiles y, por extensión, venia, consentimiento, adhesión, por lo que no se ajusta a lo que Molière propone, que es, precisamente, la demanda de concesión de un “placet”.

En relación con los tratamientos entre los personajes, diré que las versiones consultadas ofrecen diversas modalidades. Algunas (de Cándor Orduña, Princivalle, Gómez de la Sema y Sopec) siguen el empleo del “vos”, imitando con exactitud el original de Molière, donde en todos los casos se requiere este uso, salvo cuando un superior se dirige a su criado o sirviente (de Mariane a Dorine, por ejemplo). Otras mezclan los tratamientos de manera que conservan el “vos” para relaciones de inferior a superior, ya sea en edad o en rango, dejando el empleo del “tú” para los demás casos (Sala Leclerc, Claramunda Bes, Sánchez Castro). También existe la actitud de Marchena, diferente a todos, donde el “usted”, empleado para relaciones de inferior a superior, sustituye al “vos” y el “tú” aparece en los otros comportamientos, salvo el de Tartufo con respecto a Juana, la criada, que también emplea el “usted”, quizá para demostrar una mayor afectación en el personaje.

En cuanto al capítulo de las expresiones típicamente francesas, como la “*cour du roi Pétaud*” con la que prácticamente se inicia la obra, hay que ponderar los esfuerzos llevados a cabo por los traductores cuando no se han conformado con dejar tal cual la expresión y han procurado interpretarla según una mentalidad más cercana a nuestros días, llegando, en ocasiones, a la nota crítica explicativa, como mejor apoyo para su argumentación. Junto con las traducciones sencillas, como “Esta casa es la corte del Rey Pétaud”, con nota, “La Corte del rey de los mendigos (pétaud = yo pido)”, de Salas Leclerc (1992: 35); “¡Es la corte del rey Pétaud!”, con nota, “La desordenada corte del rey de los mendigos”, de Cándor Orduña (1996a: 39); “Esto parece, ni más ni menos, la corte del rey Pétaud”, sin más, de Claramunda Bes (1970: 455); se pueden encontrar otras más elaboradas, ya sea por lo genuino de la propia traducción, “Esta casa es una olla de grillos”, de Sánchez Castro (1982: 59); “Esta casa es un infierno, un escándalo [...] que parece una ginebra”, con nota, no del traductor, Marchena, sino del crítico a la traducción, Hernández, “confusión, desorden, casa de tócame Roque” (1977: 240); ya sea por su aspecto muy detallado, como ocurre con Gómez de la Sema, “la casa de Tócame Roque”, con extensa nota en la que explica los motivos de su traducción.⁹

Para otras expresiones encuentran los traductores igualmente giros curiosos que, por la naturaleza de este trabajo no podré reflejar. Sólo citaré algunos casos relevantes. Así “*Bayer aux comeilles*” (1965: 274), será traducido de las siguientes maneras: “papar moscas”, “embobarse”, “pensar en las musarañas” (1945: 575), “siempre en la luna” (1950: 18); “un homme qui ne se mouche pas du pied” (1965: 293) por “un hombre muy listo” (1945: 583), “es un hombre que sabe dónde le aprieta el zapato” (1970: 474), “hombre de muchos humos” (1996a: 61), “un hombre que tiene la cabeza sobre los

9. Que son los siguientes: “Traduzco por este equivalente español el modismo francés -véase supra- [...] en Francia todas las corporaciones tenían su rey, los mendigos elegían el suyo, al que llamaban Pétaud, y más concisamente petaudière a toda reunión confusa, a toda casa en donde reinan el desorden y la bulla” (1945: 572-573).

hombros” (1992: 64 y 1982: 84), “un personaje tan grave” (1977: 279), “es un hombre fuera de serie” (1996b: 50), “no es ningún cualquiera” (1950: 37).¹⁰

Las referencias a monedas suelen plantear también problemas a la hora de buscar una traducción exacta. Si se deja la moneda francesa se puede inducir a error al lector, a elucubración o a desinterés, incluso. Si se traduce, no se refleja con exactitud la equivalencia. Los traductores más críticos y explícitos prefieren ofrecer la referencia española que dé réplica a la francesa. Como ejemplo indicaré el caso de “six deniers” (1965: 271), traducido por “seis dineros” en la edición de Gómez de la Serna (1945: 573), “seis denarios” en la de Claramunda Bes (1970: 57), “con una ropa de lo más pobre” en la de Sánchez Castro (1982: 61), “estaba el maldito en cueros” en la de Marchena (1977: 243), “mendigo haraposo que llegó sin zapatos” en la de Princiville (1950: 15).

Otro dato que puede ser considerado como intento de contextualización es el relativo al que marca el lugar donde se desarrolla la acción y que algunos traductores llaman escena, pensando en la representación teatral o prefiriendo una traducción más literal. Este se reparte entre la indicación relativa a París, solamente, o la de París, en casa de Orgón. Pero un caso más pintoresco se produce en el texto de Marchena, que la sitúa en Madrid, en casa de don Simplicio (1977: 238). Este último traductor traslada a España todos los lugares citados en el original francés, por lo que Normandie, de donde se dice que era oriundo M. Loyal, pasa a ser en su versión Mondoñedo (1977: 352) y Ciempozuelos (1977: 280) traduce lo que para los demás, es pueblo o pequeña ciudad, referidos al lugar de nacimiento de Tartufo.¹¹

En otras ocasiones, el traductor matiza: “La escena en París, en casa de Orgón en una sala de la planta baja” (1996: 25) o “La acción, en París. Época: siglo XVII” (1951: 12).

Traducir el nombre de Tartuffe: del título al personaje

Un rasgo que me ha parecido también importante y que denota la parte que el traductor toma en su labor es el que tiene como objetivo designar al personaje principal, ya que, tras su incorporación a la obra de Molière, el término ha sido mundialmente reconocido para referirse a personas hipócritas. Tartuffe, convertido en Tartufo en las versiones españolas es, sin embargo, don

10. Otras más podrían ser “Fagotin et les marionnettes” (1965: 294), expresión traducida por “Fagotin y las marionetas” Gómez de la Serna (1945: 583), con nota explicativa; “Fagotin el mono, y los titiriteros” Princiville (1950: 37); “mono de algún titiritero” Sala Leclerc (1992: 65); “barberillo que cante las seguidillas boleras” Marchena (1977: 280), etc.

11. Exceptuando a Princiville, que cita aldehuela (1950: 37). Por otro lado, hay muchos más casos en los que cotejar las distintas traducciones de términos y expresiones franceses sería, además de un placer, de interés extraordinario, pero remito esta posibilidad a un nuevo trabajo más preciso.

Fidel, en el texto de Marchena. La elección de este nombre, aunque sorprendente, no resulta gratuita, pues como bien explica Hernández, se trata de una forma de motivar al personaje según su carácter, si bien, él ha decidido corregir esta traducción en base a que “por razones obvias de la popularidad del personaje, hemos vuelto al nombre original molieresco” (1977: 238), siendo este el único caso de enmienda.

Por otra parte, es de reseñar el que algunos traductores se hayan preocupado de indagar acerca del origen de este vocablo. Gómez de la Serna (1945: 561) explica sus derivados, significado y origen italiano. También lo hace Sánchez Castro (1982: 57), en la misma línea.

Pero si el nombre de Tartufo figura como personaje dentro de la comedia, en su aparición en el título se ve, cuando no solo, acompañado de subtítulo, imitando el de Molière, esto es *Le Tartuffe ou l'imposteur*, deriva en *Tartufo o el impostor*, también en menor medida en *Tartufo o el hipócrita*, que parece más tendencioso.¹²

Traducir el nombre de los demás personajes

Aunque la tendencia general en este extremo es la de respetar los nombres franceses del original, existe a veces la españolización de algunos de ellos y creo que vale la pena señalar los equivalentes que he encontrado en las versiones consultadas.

Siguiendo el orden de presentación en el reparto de personajes, encontramos a Madame Pernelle, que recibe las denominaciones de la señora Pernel (Sánchez Castro y Princivalle) o Pernelle (Sala Leclerc, Sopec y Cóndor Orduña), Madama Pernelle (Gómez de la Serna), Madame Pernelle (Claramunda Bes) o Doña Tecla (Marchena). Para el caso de Orgon, los traductores han optado por dejarlo tal cual suena, españolizando su fonética y añadiendo, en consecuencia, el acento agudo que le corresponde.¹³ Elmire será en la sobras traducidas Elmira o Edelmira (Princivalle y Sánchez Castro).¹⁴ Damis y Mariane reciben los nombres de Alejandro y Pepita en la edición de Marchena, pero son respetados tal cual en los demás, con la consiguiente españolización del nombre de la mujer, que pasará a ser Mariana en todas las ediciones, menos en la de Claramunda Bes, en que recibirá el de Marianne. Igual ocurre con Valère, quien se convertirá en Valerio y con Cléante, Cleanto, salvo en las ediciones del ya citado Claramunda Bes y en la de Salas Leclerc, que optan por respetar el nombre francés.¹⁵ Dorine será Dorina o Dorine, en menos casos.¹⁶ M. Loyal,

12. Es el caso de Marchena.

13. Exceptuando, como es de esperar, los cambios introducidos por Marchena, quien lo denomina don Simplicio, jugando con el significado del nombre y el carácter que Molière confiere al personaje.

14. Elvira en Marchena.

15. Don Carlos y don Pablo, respectivamente, en Marchena.

16. En concreto en la versión de Claramunda Bes; Juana en Marchena.

don Celedonio para Marchena, el señor Leal, señor Leal a secas o M. Loyal, para el más afrancesado de nuestros traductores, entiéndase Claramunda Bes.¹⁷ “Un exempt” será traducido o más bien interpretado por Marchena como un alcalde de barrio, un exento en otros casos, un oficial de policía, un oficial real, un oficial sin más.¹⁸ Flipote responderá a los nombres de Felipa, Flipota, Felipota, Flipot, Flipote, todos ellos de sonoridad brusca.¹⁹ Por último, Laurent, criado de Tartuffe, que no aparece en escena pero que es nombrado por él, es objeto de reconocimiento por parte de algunos traductores, que explican a los lectores su mención, aunque no hable, llamándolo unos Laurent y otros Lorenzo,²⁰ lo que corrobora una vez más que hay quienes tienen el interés puesto en españolizar los nombres y otros que incurren en el afrancesamiento.²¹

También estimo pertinente señalar que las vinculaciones entre los distintos personajes o sus características funcionales son en ocasiones modificadas con respecto a las que se señalan en el modelo. Esto aclara o dificulta, según los casos, el entendimiento exacto de sus definiciones. Así el personaje de Elmire es presentado como esposa o mujer de Orgón, pero al no matizar en todos los casos que se trata de su segunda mujer, no se entiende por qué Damis y Marianne no son citados como sus hijos.²²

Por otro lado, las relaciones entre Valère y Marianne son consideradas como las de amantes o enamorados, aunque algunos traductores prefieren novio. Los matices son distintos, desde luego. Quienes optan por la primera calificación traducen literalmente a Molière, aunque en castellano actual el término de amante conlleva una vinculación más fuerte que la que poseía en el siglo XVII. Quienes prefieren enamorado se acercan más, a mi juicio, a la realidad de los lazos existentes entre estos personajes, es decir, definen así a quienes aspiran a convertirse en amantes. En cuanto a la designación de novio-a la encuentro algo en desuso y no muy acertada, pues entrañaría que el

17. El señor Leal lo encontramos en Sánchez Castro, Cándor Orduña y Sala Leclerc. Señor Leal en Gómez de la Serna y en Sopec. Leal, ujier de vara, en Princivalle, quien explica además que emplea este equivalente español para “conservar el juego irónico [...] del original” (1950: 12); Monsieur Loyal en Claramunda Bes y don Celedonio en Marchena.

18. El oficial real (Sánchez Castro), un exento (Gómez de la Serna, Sala Leclerc y Claramunda Bes), oficial de policía (Princivalle y Sopec), un oficial (Cándor Orduña), un alcalde barrio (Marchena).

19. Felipa (Sánchez Castro, Sala Leclerc y Marchena), Felipota (Gómez de la Serna y Sopec), Flipot (Princivalle), Flipote (Claramunda Bes), Flipota (Cándor Orduña).

20. Cándor Orduña lo cita en la cabecera de reparto de la escena correspondiente, pero luego omite su nombre cuando Tartufo se dirige a él (1969a: 71).

21. Laurent (Princivalle y Claramunda Bes), Lorenzo (el resto).

22. Algunas ediciones sí presentan este cuidado, como las de Sánchez Castro y Sala Leclerc.

poseedor de tal calificativo era admitido como tal por la autoridad paterna de la persona amada.²³

En relación con el personaje de Dorine, presentada por Molière como “souvante”, ofrece varias alternativas en castellano, pudiendo encontrarse tanto doncella, como sirvienta o criada.²⁴

Aportaciones del traductor

En ocasiones, resulta a la lectura el texto de Molière carente de proyección escenográfica. Para quienes nos dedicamos al estudio de la puesta en escena y a sus realizaciones, esta sensación es hasta cierto punto lógica, pues como ya dije, faltan acotaciones y desde el punto de vista de un director escénico o de un entendido en la materia, puede considerarse el texto en este sentido nulo. Algunos traductores han querido solucionar esta situación y han aportado de su cosecha detalles de escenografía y decorado. Esta actitud es la que adopta Princivalle, quien señala que “El libro original no describe escenario, según corresponde a los textos de teatro clásico, por no existir entonces una verdadera escenografía. La Comédie-Française ha hecho tradicional para la representación de *Tartufo*, una sala Luis XIV, con sofá, sillones, sillas, una mesa, un gran reloj de pared y candelabros a bujías del mismo estilo. Puertas laterales y al foro sobre la derecha del actor” (1951: 13).

Explicaciones del traductor

Las versiones más eruditas están repletas de notas y comentarios a través de los cuales el traductor manifiesta su rechazo a ceñirse a una labor de simple traslado o versión de una lengua a otra, convirtiéndose en crítico a juzgar por el alcance de sus observaciones. Esto sucede, en especial, en los textos como el de Marchena -gracias a los comentarios de Hernández-, de Princivalle, de Gómez de la Serna y de Cándor Orduña. Son estas las traducciones más eruditas y en ellas se observa no sólo la intención de ofrecer una buena versión al castellano, sino de asegurar la comprensión total del texto por parte del lector. También puede decirse que, por la naturaleza de las notas con que completan sus trabajos, el público al que se dirigen es culto y pretende estar bien informado.

Por el contrario, las demás traducciones no tienen en consideración este extremo y su alcance es menor en cuanto a que están orientadas a un lector medio, que probablemente se interesa en particular por la historia que encierra el texto, sin mayores pretensiones.

23. El término “amante” aparece en Sala Leclerc; “enamorado”, en Sánchez Castro y Cándor Orduña; “novio”, en Sopec y Claramunda Bes. También se encuentra “prometido”, en Gómez de la Serna.

24. “Doncella” aparece en Gómez de la Serna, Sopec, Cándor Orduña y Sala Leclerc; “sirvienta”, en Princivalle y Claramunda Bes; criada, en Marchena.

Conviene, a mi entender, señalar algunas características de estas versiones que he considerado ilustres. Diré así que en el *Tartufo* de Marchena, Hernández comenta aquellos pasajes en que Molière alude de manera más o menos evidente a cuestiones de su tiempo, como por ejemplo, las guerras de la Fronda (1977: 248), los ataques del autor contra la cofradía del Santo Sacramento, “cuyos componentes denunciaban a los maridos las conductas disipadas de sus mujeres” (1977: 256; véase también 297), aunque donde Hernández pone más énfasis es en aclarar, como veremos más adelante, ciertos términos ya en desuso empleados por Marchena.

En cuanto a la traducción comentada de Princivalle, su objetivo parece estar centrado en cuestiones tanto de orden histórico como lingüístico. Son de resaltar sus comentarios en torno a la época molieresca, en particular, durante el discurso irónico de Dorina, queriendo disuadir a su señora de casarse con Tartufo, en expresiones del tipo “madán alcaldesa y madán diputada”, “la Gran Banda” y “Fagotín el mono”, que sin entender el contexto perderían su atractivo para un lector medio.²⁵

A nadie sorprenderá si se afirma de la traducción de Gómez de la Serna que es probablemente la más erudita de todas las aquí citadas. Sus frecuentes notas alcanzan todos los dominios al estar centradas no sólo en la propia traducción sino también en la época y en las relaciones intertextuales que se producen, no limitándose al propio texto dramático sino ejerciendo esta labor desde el prefacio de Molière hasta los memoriales, como él llama a los “placets”.

La versión de Cándor Orduña me parece singular desde el punto de vista del acierto de sus dieciocho notas correlativas en las que intenta dar sentido o aclarar los comentarios de los personajes que intervienen o sus actitudes. Son sencillas, pero contribuyen grandemente a que expresiones, por ejemplo, como “cuentos azules”, sean interpretadas correctamente haciendo referencia “a ediciones populares de cuentos fantásticos, encuadernadas en papel azul” (1996a: 43), o a saber que “esa gran barba” “en el siglo XVII quiere decir también bigote (1996a: 55).

Del traductor traducido

Un detalle muy curioso se plantea cuando el traductor es traducido por un segundo traductor, que ejerce en este sentido de crítico y de corrector, además de ofrecer al lector actual un medio fácil de entender el texto. Me refiero al trabajo que realiza Hernández con respecto de Marchena. Los casos en que hace de segundo traductor son numerosos, por lo que me limitaré a citar

25. Princivalle explica estas expresiones, señalando: “En tiempos de la monarquía absoluta en que vivió Molière, pasaban años sin convocarse los Estados Generales, y los diputados plebeyos esperaban en sus regiones indefinidamente. Sus esposas pasaban en la aldea por damas importantes”. Para la Gran Banda, dice que “ese nombre se daba a los veinticuatro violines del rey”. En cuanto a Fogotín el mono, indica que se trataba, como ya sabemos, de un “popular mono de feria” (1950: 37).

algunos como más representativos. “Bolonios”, necios, ignorantes (1977: 247), “retrete”, gabinete, habitación apartada (1977: 263); “drope”, personaje vil (1977: 267); “echacantos”, personaje despreciable (1977: 295); “balandrón”, fanfarrón, presumido (1977: 298); “embolismos”, enredos, embustes (1977: 326); “alfeñique”, dulce de regaliz (1977: 335), entre otros.

Conclusiones: necesidad de seguir traduciendo *Tartuffe* hoy

Este estudio hubiera podido ser mucho más amplio y más profundo. He querido ofrecer una visión global de cómo se ha traducido a Molière en castellano desde 1945 hasta 1996, de cómo versiones eruditas -que yo he llamado ilustres en tono de reconocimiento- alternan con otras, por lo general, más recientes y menos trascendentales. Pero ha podido comprobarse, en cualquier caso, que traducir *Tartuffe* es una tentación hoy y lo ha sido siempre, que su atractivo sigue estando intacto ya sea por que resida en su maestría ya sea por lo que encierra la obra de atrevida y que, aunque se represente escasamente, se lee y se estudia con interés. Las muchas y variadas versiones que de esta obra se siguen haciendo testimonian y refrendan mi afirmación. Por ello puedo proclamar que seguiremos leyendo *Tartuffe*, aunque, eso sí, lo veamos poco en los escenarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MOLIÈRE. 1945. *Tartufo*. Traducción de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.
- MOLIÈRE. 1950. *Tartufo*. Traducción de Carlos M. Princivalle, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLIÈRE. 1965. *Œuvres complètes*. Édition de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, 2 vols.
- MOLIÈRE. 1970. *Tartufo*. Traducción de José M^a Claramunda y Bes, Barcelona, Bruguera.
- MOLIÈRE. 1977. *Tartufo*. Traducción de Francisco J. Hernández a partir de la de Marchena, Madrid, Editora Nacional.
- MOLIÈRE. 1982. *Tartufo*. Traducción de Carmelo Sánchez Castro, Madrid, Busma.
- MOLIÈRE. 1992. *Tartufo*. Traducción de Mercedes Sala Leclerc, Barcelona, Edicomunicación.
- MOLIÈRE. 1996a. *Tartufo*. Traducción de María Cándor Orduña, Madrid, Alba.
- MOLIÈRE. 1996b. *Tartufo*, sin nombre de traductor. Madrid, Sopec.
- SCHERER, Jacques. 1974. *Structures du Tartuffe*, París, Sedes.

