

## MOLIÈRE TRADUCIDO POR GÓMEZ DE LA SERNA

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

¿Qué es Molière?, se preguntaba un crítico en las páginas culturales de un diario de ámbito nacional (Siles 1997: 10) con motivo de una reciente representación del dramaturgo galo en el teatro Español de Madrid. Porque efectivamente Molière sigue interesando en nuestro país. Sin ir más lejos, en los últimos años han sido varios los Molière que se han visto en las carteleras españolas. El año anterior *El avaro*. Hace pocas fechas, *El enfermo imaginario*, por no hablar de aquellos grupos, de aquellos escenarios que fuera de los circuitos comerciales, posiblemente en estos días puedan estar ofreciendo cierta versión de alguna conocida pieza de Molière. El francés más universal sigue leyéndose y representándose como así mismo fue traducido y representado desde prácticamente la misma época del autor. En efecto, ya lo apuntábamos el profesor Martínez Cuadrado y la que suscribe en nuestro artículo “El teatro clásico francés en España: historia de una discontinuidad” (Martínez & Palacios 1996) a propósito de la recepción en castellano de Racine y de Molière. En el caso de este último, la primera obra de la que se tiene noticias es de 1680. Se trata de *Le bourgeois gentilhomme* que con el título de *El labrador gentilhomme* fue representada en el teatro del Real Sitio del Retiro el 3 de marzo del año citado. A partir de aquí, aunque con éxito desigual, Molière no ha dejado de ser traducido y representado en nuestro país. Con menor fortuna en el siglo XVIII, quizá por la falta de novedad en los temas por él abordados y que recibieron la influencia no sólo española sino de otras literaturas (latina, italiana o inglesa), quizá también por la dificultad lingüística que podría ofrecer Molière en sus chistes, en sus giros, en sus escenas, difícilmente comprensibles del lector o del público español, o por los problemas con la censura en algunas de sus obras, o simplemente porque su figura quedó menguada ante el éxito de otros dramaturgos franceses, entre ellos el del propio Racine que gozó de mayor predicamento.

Aun así cabe mencionar en este período las traducciones de Iparraguirre o las adaptaciones de Ramón de la Cruz, importantes estas últimas por su popularidad como dramaturgo y por su contribución a la historia del teatro español con la creación del sainete.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX las circunstancias históricas determinan el grado de aceptación y difusión de traducciones y representaciones de obras francesas y Molière no permanece ajeno a esta

importancia manifiesta. Ya son más los traductores y escritores que se acercan al comediógrafo. Son de destacar las traducciones de Moratín, de Dámaso de Isusquiza, de Juan de Dios Gil de Lara, de Cándido María Trigueros, del abate Marchena, del prolífico Manuel Bretón de los Herreros, de Lista o del propio Benavente. Menos datos se tienen de las representaciones, aunque en ciertos ejemplos, cual es el caso de algún *Tartufo*, la historia de su *mise en scène* nos es conocida por los documentos de la Inquisición (véase sobre el particular Defourneaux 1962a y 1962b).

Ahora bien, hablamos de traducciones en estos dos siglos pasados pero, ¿ajustadas al original? y ¿de todo Molière? A la primera de las preguntas hay que decir que sus obras fueron más conocidas por adaptaciones que por traducciones lingüísticas, con toda razón por las causas antes aludidas. Baste recordar algunos ejemplos como las adaptaciones mencionadas de Ramón de la Cruz, que se vio obligado a constreñir los tiempos de duración de las obras originales, reduciendo u omitiendo escenas con el fin de adecuarlas al tiempo marcado para un sainete. Todas igualmente sufrieron el proceso de acomodación a su época, no sólo en costumbres, personajes o topónimos sino en situaciones más específicas que, incluso, le llevaron en ocasiones a contradecir el original en su afán de asegurar la diversión, cierto, mas también de no incurrir en graves problemas con la propia censura de la época, que, acabamos de comentar, fue determinante en ciertos aspectos de algunas de las obras de Molière.

O la adaptación de *Le Tartuffe* de Cándido María Trigueros más pintura de costumbres sevillanas que sátira religiosa con importantes variaciones formales y de contenido.

Moratín hizo lo propio, modificando lo que hubiera menester, hasta el punto que en la “Advertencia” a la publicación de *La Escuela de los maridos* se lee:

Creía Moratín que siempre se habían traducido mal en español las comedias de Molière, por haber llegado a persuadirse que lo que es gracioso y expresivo en francés conservará su gracia y energía traduciéndolo literalmente; por haberse impuesto la ley de no añadir ni alterar nada de lo que dijo el autor, quedando por consiguiente sin compensación las muchas bellezas que se pierden en el paso de una lengua a otra; por no haberse atrevido a modificar o suprimir del todo lo que el buen gusto y la decencia repugnara, lo que exigen otros tiempos y otras costumbres, tan diferentes de las que el autor conoció. Traducciones desempeñadas con tan escrupulosa fidelidad, en vez de recomendar la obra que copian, la deterioran y la desacreditan. (Moratín 1834: 2-3)

En efecto, si para Molière, como puso en boca de Dorante en *La critique de l'École des femmes*, “la grande règle de toutes les règles est de plaire”, para el español, en la comedia “resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud” (Moratín 1850: 320). Por esta razón, Moratín tampoco tradujo literalmente sino que actualizó y adaptó las dos obras molierescas -*L'école des maris* y *Le médecin*

*malgré lui*- a la España de comienzos de siglo. Nombres, topónimos, usos y costumbres del Madrid decimonónico crean un ambiente nuevo y distinto respecto de la fuente. Pero no sólo existen variaciones formales, también las hay que van dirigidas al contenido, suprimiendo aquello que le resultó a su parecer obsceno por atentar contra la moral y buenas costumbres.

O el ejemplo de Dámaso de Isusquiza, que traduce libremente -así reza en la portada- *L'avare*.<sup>1</sup> Isusquiza mantiene los cinco actos del original aunque con variaciones de escenas. Así, en el primer acto, subdivide la escena cuarta y quinta del texto francés hasta llevarlas a diez. En el segundo, llega a seis escenas por cinco de Molière. Quince escenas en el tercero frente a nueve del autor galo. Finalmente, los dos últimos actos permanecen igual.<sup>2</sup>

Esta traducción, a pesar de la intención de su autor, es menos libre de lo que pretende, si bien es cierto que Isusquiza divaga en ocasiones con las ideas de Molière. En general, suprime algunas frases y acorta las réplicas en numerosas ocasiones, hasta el punto de no traducir toda la idea. La obra, además, transcurre en Barcelona, afectando por supuesto la españolización a los nombres de los personajes.

En otras ocasiones, sí existen traducciones más fieles al texto molieresco. Valga el ejemplo, por contraste con el anterior, de *El avaro* de Gil de Lara, aunque, al igual que éste, no sólo varía las escenas sino que también españoliza nombres de los personajes, lugar de la acción, ciertos nombres propios (Angélica y Medoro por Gombaut y Macée), topónimos (Bohemia por Hongrie; Francia por Aumale) y el único elemento que podría chocar al español de la época: la referencia al dinero que, siendo constante en la obra, cambia por las monedas válidas en aquel momento y que diferían de las francesas. Así los *écus* se convierten en pesos o los *deniers* en maravedises.<sup>3</sup>

En cuanto a la segunda de las preguntas -y la recuerdo, ¿todo Molière?, la respuesta es negativa. La única tentativa sería de traducir la obra completa del dramaturgo galo la tuvo el abate Marchena a comienzos del siglo anterior. Sin embargo, quedó en ello, en tentativa, ya que tan sólo son dos las traducciones que de él se conocen, *El hipócrita* y *La escuela de las mujeres*, representadas en 1811 y 1812 respectivamente. Habremos de llegar a nuestro siglo para encontrar la primera traducción global de la obra molieresca. Esta empresa pertenece a Julio Gómez de la Serna y la publicó Aguilar en el año 45. Tuvo -como él mismo indica- "el placer y el honor de ser el primero en presentar en nuestra lengua en *su absoluta totalidad*" (Molière 1945: LXIII) la obra del francés. Desde entonces, y

---

1. *El avaro, comedia en cinco actos: por Monsieur de Molière: traducida libremente por don Dámaso de Isusquiza*. esta traducción, junto con la de Gil de Lara, han sido objeto de estudio por mi parte en Palacios 1997.

2. Posteriormente Gil de Lara seguirá estas subdivisiones, así como traductores posteriores. El propio Julio Gómez de la Serna las mantiene. Hemos de mencionar que las variaciones escénicas podrían estar en función de la edición utilizada de Molière.

3. Ya Isusquiza había actuado de igual manera.

hasta fechas muy recientes, son muchas las reediciones de esta primera traducción completa de Molière. Del mismo autor existen, además, ediciones parciales (editadas por Orbis, Sopena, Carroggio, Bruguera).

Analicemos, pues, tras este breve panorama que nos ha conducido a nuestra época, la aportación de Gómez de la Serna. El prologuista y el traductor aparecen confundidos. Y, antes de acercarnos a los textos teatrales, el autor nos ofrece un pormenorizado estudio de la vida y de la obra de Molière, que da cuenta de la ingente documentación que hubo de consultar.

Poéticas palabras las del inicio y que creo necesario hacer resaltar. Dice así: “He pasado largos meses trasplantando, como un jardinero humilde y atento, las rosas multicolores del cuadro molieresco al vasto y fértil terreno castellano, ¡tan distinto!; largos meses de convivencia grata [...]. Ya sé que en ese trasplante -aun hecho con mi mejor voluntad- han perdido esas flores aroma, tono (en los dos sentidos, pictórico y musical), y que algunos pétalos se habrán desprendido, por desgracia, en esa labor, arrancados por el rejoncillo de mi estilográfica” (Molière 1945: XI).

Quisiera igualmente ofrecer otras, casi al concluir el prólogo, con las que el autor justifica su intención: “Unas palabras, finalmente, sobre estas traducciones, de las que soy absolutamente responsable en sus defectos, ya que las bellezas son del original, naturalmente [...], he intentado, como digo al comienzo, en largas jornadas de labor, *traducir* al castellano con interés y fijeza renovados, no *verter* o *arreglar*, estas obras completas del perenne clásico francés” (Molière 1945: LXIII). Sobre este discurso, elaboraremos nuestra comunicación.

Efectivamente, todo Molière aflora bajo la pluma de Gómez de la Serna. Se vale para ello de cuidadosas ediciones molierescas (a saber, las de 1697, 1784, 1851 y una más cercana a su época de la colección de “La Pléiade”), anotando a pie de página algunas observaciones sobre vocablos y expresiones que pudieran ofrecer dificultad para el lector o público español. Se trata, en ocasiones, de explicaciones sobre palabras francesas en desuso en la lengua francesa contemporánea.<sup>4</sup> En otras, aporta comentarios sobre aspectos sociológicos.<sup>5</sup> O traduce citas y palabras latinas o simplemente brinda al lector algunas aclaraciones.<sup>6</sup> Hay que decir que las citas son escasas para “no interrumpir la

---

4. En *El avaro* comenta Gómez de la Serna a propósito de *scandaliser* que traduce por difamar: “*scandaliser* (escandalizar, literalmente) en el original. Significaba antaño, en francés, difamar, desacreditar. En este sentido, desusado actualmente, lo emplea aquí Molière” (Molière 1945: 562).

5. Así, en *Las preciosas ridículas* (Molière 1945: 84) dice uno de los personajes: “Venir de visita amorosa con una pierna toda lisa”. A pie de página comenta el traductor: “*Une jambe toute unie* en el original; era una pierna sin *cañones*. Estos eran una ancha tira de tela que se ataba encima de la rodilla y que cubría la mitad de la pierna, envolviéndola. Estaban generalmente plisados y, a veces, adornados de encaje (en España se usaban también, y refiriéndose, en especial, a las gorgueras, decimos están encañonadas)”.

6. Valga como ejemplo el que aparece en *El casamiento a la fuerza* (Molière 1945: 273),

lectura más que en caso necesario” (Molière 1945: LXIV), según deseo del propio traductor.

Aunque como él mismo afirma, se permite algunas libertades. Así desiste del verso francés de las obras de Molière -la mitad de la treintena total- para traducirlas en prosa. Renuncia que justifica de este modo: “Ya sé que al hacerlo así habrán perdido forzosamente lozanía, aroma y color las flores del cautivador parterre molieresco; pero será, en cambio, más verdadero y fiel el trasplante de su dibujo, de su contorno, de la bella *literalidad* original. Por bien que se traduzca un verso, aunque haga esa labor un poeta auténtico, las necesidades de la rima o de la métrica desvirtúan, a mi juicio, al traducir, transforman casi por completo el original, convirtiéndole en una obra nueva, distinta, que sólo semejanzas puede guardar con el texto traducido”.

Pues bien, sin entrar aquí en grandes planteamientos teóricos sobre las diferencias entre traducción literaria-lingüística, versión o adaptación -conceptos todos ellos que los estudiosos de la traducción manejan con soltura y los traductores, en ocasiones, con menor soltura- sí quisiera exponer mi opinión sobre el particular en lo concerniente a esta labor traductora de Gómez de la Serna, quien no sólo es el primero en ofrecer una traducción global sino que es el primero además en traducir por primera vez algunas de las piezas de Molière. Así *Don García de Navarra*, *Los amantes magníficos*, *Psiquis*, *Melicerta*, *El siciliano* o *El amor pintor*, *La improvisación de Versailles*, *La condesa de Escarbañas*. E incluso confirma esta autoría primigenia en el caso de *El atolondrado* o *Los contratiempos*.<sup>7</sup> En otro orden de cosas muchas de las traducciones no coinciden en cuanto al número de escenas con la edición que he consultado, la más reciente de “La Pléiade”, basada a su vez en la importante edición de 1682 que no figura como cotejada por Gómez de la Serna. Valga como ejemplo el de la comedia de *El atolondrado* que tiene variaciones en todos y cada uno de los cinco actos. Así en el acto I el traductor nos ofrece 11 escenas por 9 de nuestra edición; 14 por 11 en el acto II; 13 cuenta el acto III frente a 9 del original; 9 por 7 en el acto IV y 15 frente a 11 en el V. Ya veíamos, a propósito de *El avaro*

---

cuando a la réplica del personaje de Pancracio “¿Si el bien se confunde con el fin?” explica el traductor en nota a pie de página: “Como verá el lector, en el estupendo galimatías que tan espontáneamente utiliza el doctor Pancracio hay una serie de términos tomados por Molière de la filosofía escolástica medieval”.

7. El propio Gómez de la Serna dice así en la nota liminar: “*L’étourdi*, que traduzco y que se publica hoy por primera vez en castellano con el título de *El atolondrado*” (Molière 1945: 3). Se sabe, sin embargo, que en 1790 Vicente Rodríguez de Arellano escribió y representó una obra de título *El atolondrado*. A pesar del título, no guarda ninguna relación con la obra de Molière (Cotarelo 1899: 135). Sí la tiene, por el contrario, la adaptación de Bretón de los Herreros, representada en 1827, sin imprimir, aunque se conserva el manuscrito con el título de *El aturdido* o *Los contratiempos*. *Comedia en cinco actos, en prosa, escrita en francés por Molière y traducida por D. M. B. de los H.* y otro manuscrito incompleto anterior, de 1782, atribuido a Fermín del Rey por Paz que lleva por título *El aturdido* o *El embustero en desgracia* (Lafarga 1988: II, 36-37).

que en traducciones españolas de principios del siglo XIX se producían igualmente estas diversificaciones escénicas y, en este mismo ejemplo, Gómez de la Serna, respetaba la labor traductora de sus antecesores. En cualquier caso, sea por similitud para con esas traducciones anteriores o por consulta de otras ediciones, se da este fenómeno diferenciador en prácticamente todas las obras traducidas.

En lo concerniente a los títulos, Gómez de la Serna traduce literalmente, salvo en contadas ocasiones como es el caso de *Las sabihondas*, traducción de *Les femmes savantes* o *El burgués ennoblecido*, de *Le bourgeois gentilhomme*, traducciones que, a mi juicio, no son excesivamente afortunadas. Sobre esta última, es preciso mencionar que es de las piezas de Molière que más variantes ha padecido en castellano (*El ricachón en la corte*, *El fanático por nobleza*, *El aldeano hidalgo*, *El plebeyo noble*, *El burgués gentilhombre* o la última mencionada).

Respeto los nombres de los personajes en líneas generales, actuando de diversas maneras. Traduciendo muchos que tienen correspondencia con nuestra lengua (son los Anselmo, Leandro, Martina; incluso los diminutivos: Juanillo por Jeannot o Toñita por Toinette). Españolizando la morfología de algunos otros que son menos conocidos, al menos en la actualidad (Ergasto, Filinto, Lycanto), manteniendo el nombre en francés por coincidir con el castellano o por no hallar una posible solución convincente (sería el caso de Dorante, de Sganarelle, de Trissotin<sup>8</sup>) y por último ofreciéndonos algunas traducciones curiosas, preferentemente en lo que respecta a los nombres de los criados o séquito, porque ya en la lengua francesa son motes o resaltan características de estos personajes. Así el “Gros-René” o “La Rapière” de *Le dépôt amoureux* se convierten en “Renato-Manteca”<sup>9</sup> y “Don Estoque” respectivamente. “Berbiqui” es “Villebrequin” en *Sganarelle*. O “Brindavoine” se convierte en “Miajavena” (*El avaro*).

Y, como por razones obvias de tiempo, sería imposible analizar en detalle todas y cada una de las obras, teniendo en cuenta el trabajo de Rafael Ruiz en este mismo volumen, me he permitido centrarme en el *Tartufo* traducido por Gómez de la Serna y en “otro” *Tartufo* -subrayo lo de otro-posterior. Me refiero al de Enrique Llovet, llevado a la escena a finales de los años sesenta. Los dos, aun siendo dispares, son representativos de la pervivencia del dramaturgo, a la vez que pueden servir de ejemplo del tratamiento que los clásicos franceses reciben en nuestra época. Con todo, hemos de constatar que, en líneas generales, los textos teatrales traducidos tienen unas especificaciones particulares con respecto a otro tipo de textos, cuales puedan ser la escenografía, los gustos del público a quien van dirigidos o los condicionamientos sociopolíticos del país que recibe estas obras (véase Ribas 1995) y que son la causa de que, en teatro, sean más las menciones a

---

8. Trissotin, personaje de *Les femmes savantes*, aparece en la versión de Enrique Llovet realizada en 1967 traducido por “Tritontín” jugando con el vocablo francés “sot”.

9. Éste aparece igualmente en *Sganarelle*.

versiones o adaptaciones que, en muchas ocasiones, enmascaran una traducción literal o meramente lingüística.

*Le Tartuffe*, como la denominó el propio Molière, no es tan sólo una obra memorable del teatro universal sino que se constituyó en acontecimiento que llegó a movilizar y dividir a la opinión de aquel entonces en Francia. Así ha continuado, en ocasiones, en el transcurso de la historia, incluso en nuestro país. La primera adaptación data del siglo XVIII y desde entonces son muchas las realizadas (Cotarelo 1899: 111-117). Más si cabe se tienen noticias, en lo concerniente a esta obra, de sus representaciones, pasadas y presentes, como veremos.

Ya en nuestra época, junto con *El avaro*, es de las comedias de Molière que goza de más traducciones, apareciendo en ediciones separadas o conjuntamente con otras obras traducidas del comediógrafo francés.

¿Qué es de este *Tartufo* de Gómez de la Serna? Como en la globalidad de las obras por él traducidas, mantiene en ésta las observaciones formales aludidas anteriormente. Así la utilización de la prosa o las variaciones en el número de escenas (actos I, II y V). En lo concerniente al nombre de los personajes, utiliza igualmente los procedimientos antes señalados, aun con alguna que otra observación como es el caso de “Madame Pernelle”, convertida en “Madama Pernelle”, españolizando pues el final de la palabra, cuando sí era posible la traducción. Para otros personajes establece aclaraciones en notas a pie de página. Son los ejemplos de “Tartufo”<sup>10</sup> y de “Felipota”, la sirvienta de “Madama Pernelle”.<sup>11</sup> Otras observaciones aunque pequeñas merecen ser observadas. Los versos 1309-1313 (réplica de Cleante y Orgón) de la edición de “La Pléiade” no aparecen traducidos o la expresión “la cour du roi Pétaud” en “la casa de Tócame Roque”.<sup>12</sup>

Pero por encima de estas consideraciones Gómez de la Serna, tal y como anunciaba en su prólogo, *traduce* al castellano, respetando la “bella *literalidad* original”, que lo es de la lengua, claro está, la del siglo XVII.

Es una traducción “correcta” en sentido amplio, pero hoy en día levantar con éxito sobre un escenario el texto íntegro en “correcta” traducción podría

---

10. Dice así: “Este vocablo, inmortalizado por Molière en Francia, al designar con él al personaje central de esta comedia, significa, en el idioma de aquel país, gazmoño, hipócrita, y tiene sus derivados tartuffe, tartuffier. Proviene del italiano Tartufo”.

11. En la nota comenta el traductor: “Españolizo por una razón eufónica el patronímico molieresco *Filipote*, intraducible” (Molière 1945: 463).

12. En este caso también precisa esta manera de traducir en nota para el lector: “Traduzco por este equivalente el modismo francés del original *la cour du roi Pétaud*. (la Corte del rey Pétaud, literalmente). Modismo que tiene esta procedencia: cuando en Francia todas las corporaciones tenían su rey, los mendigos elegían el suyo, al que llamaban *Pétaud*, del verbo latino *peto* (yo pido). El rey de los mendigos o menesterosos tenía escasa autoridad sobre su nación, y de aquí que se denominase *Corte del rey Pétaud*, y más concisamente *petaudière* a toda reunión confusa, a toda casa en donde reinan el desorden y la bulla” (Molière 1945: 463-464).

ser empresa si no abocada al fracaso, sí al menos a una menor difusión. Colocar en castellano ameno la complicada versificación, con frecuencia farragosa, del texto molieresco, no era y no es tarea fácil, como tampoco lo es pretender entrar en la piel del público francés de aquella época.

Esto es lo que aporta Llovet respecto a Gómez de la Serna, la “actualización” de la obra. Traslación como él la llama. Y es más relativa en el texto escrito, pero posiblemente en cada una de las representaciones, incluso en las del año del estreno, los actores la “reactualizarían”. Porque la obra fue traducida para ser representada. Llovet adecua el texto a la sociedad del siglo XX. Así, el telón se abre con todos los personajes en escena, a excepción de Tartufo, quienes, cual coro griego, entonan una canción en la que las referencias a ejecutivos, aviones, teléfono o televisión introducen al lector - hablo siempre del texto escrito- en su tiempo. “El mundo nunca ha sido para todo el mundo” o “el mundo siempre fue de los que están arriba” frases que, a modo de estribillo, canturrean en clara ironía con el contenido de la pieza que sigue a continuación. Tan sólo esta melodía que se repite al finalizar los actos tercero, cuarto y último, suponen un añadido al texto original. Igualmente es la sociedad de nuestra época la que “leemos” o “vemos” en el vocabulario, en los diálogos cuajados de términos familiares en los que el público del momento se reconocería e incluso nosotros, después de transcurridos casi 30 años. No es una traducción terminológica porque Llovet no es “respetuoso” con el lenguaje de Molière, aunque sí con el contenido. Respeta el argumento, la intriga, la estructura de las situaciones con todas los actos y las divisiones escénicas, el carácter de los personajes, el lugar de la acción. En esto hay clara coincidencia con lo comentado a propósito de Gómez de la Serna. Y sin embargo, la traslada al presente, la moderniza. Muchos de los lectores recordarán probablemente este *Tartufo* de Llovet representado en las postrimerías de la dictadura franquista y en cuyo reparto figuraban actores y actrices como Adolfo Marsillach, director además de la obra, Gerardo Malla, José M<sup>a</sup> Prada, Carmen de la Maza, Charo Soriano y algunos otros y cómo lo que atemporalmente era y es una sátira moral, una denuncia de la hipocresía, se convirtió en sátira política,<sup>13</sup> con referencias del tipo “¡Cuanto mejor iría el país si se siguiesen esas lecciones!”, palabras de la señora Pernelle, en referencia a los consejos dados por el hipócrita/ejecutivo, es decir, Tartufo, a quien venera ciegamente. O la de la sagaz criada Dorina que, al hablar de su amo comenta: “Durante la guerra civil se portó como un hombre, pero después... se entonteció completamente con Tartufo...”. Aquella otra más sutil -pero que no por ello dejó de pasar desapercibida en unos momentos políticos cruciales- en la que Tartufo, tras su triunfo aparente en la casa de Orgón, alecciona de este modo: “¡Qué bien que

---

13. Sobre lo que la obra supuso en su momento, consúltese Hort 1975 y los siguientes números de revistas: *Primer Acto* 114 (noviembre de 1969), *Yorick* 37 (diciembre de 1969), *Primer Acto* 118 (marzo de 1970).

se nos discuta y combata! Porque eso [...] hace disminuir el favor público, que es siempre un mal y pone a la opinión en cautela contra nuestra obra".<sup>14</sup>

Lo importante en Llovet es el lenguaje vivo, divertido, más que las referencias a la actualidad, que, aunque fueron determinantes en su momento para el éxito de la representación, no tendrían por qué serlo en el presente; quizá hoy, este *Tartufo* no tendría igual acogida. Quizá en el siglo XXI, otro *Tartufo*, con otras connotaciones volverá a triunfar.

La importancia de la traducción de Gómez de la Serna es la importancia del texto literario, en el que se respeta no sólo el espíritu del autor, sino una manera de concebir la lengua apropiada a la época del texto. Es necesario que este tipo de traducciones existan aunque, en teatro, las otras, como la de Llovet, son las que interesan al hombre de la calle, al ciudadano de a pie, a ese público que se siente identificado con unos arquetipos que subsisten a través de los siglos.

Finalizo con la misma pregunta que asediaba al crítico aludido al comienzo de esta comunicación. A saber, lo que acontece "cada vez que Molière deja de ser un gélido concepto y recibe en las tablas esa realidad distinta que se inicia en las reverberaciones del cartel". Pues bien, la contestación a esa pregunta pasa sin lugar a dudas por otorgarle a Julio Gómez de la Serna el papel que le corresponde en este siglo XX: por sus traducciones, Molière sigue perdurando, porque efectivamente "Molière" hay muchos, tantos como representaciones posibles pero sin el texto no serían realizables. Gómez de la Serna ha sido en nuestra época otro intermediario más, quizá privilegiado por alcanzar la globalidad, entre el discurso literario molieresco y el lector español.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- "*El Tartufo* de Molière trasladado por Enrique Llovet". 1969. *Primer Acto* 115  
COTARELO Y MORI, Emilio. 1899. "Traductores castellanos de Molière" en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, I, 69-141.  
DEFOURNEAUX, Marcelin. 1962a. "Molière et l'Inquisition espagnole" *Bulletin hispanique* LXIV, 30-42.

---

14. La cursiva es mía. Esta réplica, más extensa por lo demás, no se corresponde con nada del original. Los versos 1166-1167 de Molière dicen así: "TARTUFFE.- Hé bien! il faudra donc que je me mortifie./Pourtant, si vous vouliez...". Llovet amplía esta réplica de en los siguientes términos: "TARTUFO.- *Me lo impondré como penitencia...* Ya sé que este no es el momento de las lecciones. Pero, por otra parte, hermano... ¡Qué bien que se nos discuta y combata! Porque eso: a) engendra esfuerzo y sacrificio; b) hace disminuir el favor público, que es siempre un mal y pone a la opinión en cautela contra nuestra obra; c) obliga a hacer mejor las cosas... Único mal: a) el que ellos se hacen; b) la mala pasión que despierta en nosotros y en nuestros amigos... *Ahora que si, después de todo, tú quieres que me quede, me quedo...*" (las dos frases en cursiva se corresponderían con el discurso de Molière).

- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1962b. "Une adaptation inédite du *Tartuffe*. *El gazmonoiño o Juan de Buen Alma* de Cándido M<sup>a</sup> Trigueros" *Bulletin hispanique* LXIV, 43-60.
- GIMFERRER, Pere. 1996. "Molière en España" *ABC* de 1 de noviembre.
- GIMFERRER, Pere. 1996. "Molière hoy" *ABC* de 16 de noviembre.
- HOLT, Marion. 1975. "Contemporary Translations and Stagings of Molière's Plays in Spain" en R. Johnson, E. S. Neumann & G. T. Trail (ed.), *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*, Jackson, The University Press of Mississippi, 190-195.
- LAFARGA, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols.
- MARTÍNEZ, Jerónimo & Concepción PALACIOS. 1996. "El teatro clásico francés en España: historia de una discontinuidad" en Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, 99-120.
- MOLIÈRE. 1945. *Obras completas*. Recopilación, traducción, prólogo y notas explicativas de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.
- MOLIÈRE. 1971. *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 2 vols.
- MORATÍN, Leandro Fernández de. 1834. *Obras selectas de Molière en francés y en español, traducidas por D. Leandro de Moratín, y continuadas por Estanislao de Cosca Vayo*, Madrid, Imprenta de Repullés, 2 vols.
- MORATÍN, Leandro Fernández de. 1850. *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Imprenta de la Publicidad (BAE, II).
- PALACIOS, Concepción. 1997. "Acerca de dos traducciones de *L'avare* de Molière en el siglo XIX" *Revista de Filología Francesa* 12, 153-160 (*Homenaje al prof. Jesús Cantera Ortiz de Urbina*).
- RIBAS, Albert. 1995. "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos" en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 25-35.
- SILES, Jaime. 1997. "El enfermo imaginario" *Blanco y Negro* de 2 de marzo.