

De *Le Bourgeois gentilhomme* a *El labrador gentilhommbre*. un eco molieresco en la corte española

Montserrat Serrano Mañes

He pretendido con el título de mi trabajo indicar la distancia y, al mismo tiempo, los lazos que existen entre los dos textos que voy a comparar. Nada más diferente ni alejado, en principio, que una comedia de Molière y un entremés de una calidad, por qué no decirlo, discutible. Pero el título de esta obrita evoca indefectiblemente en el lector la figura del gran dramaturgo francés.

Hablar de la obra de Molière sería superfluo: todo o casi todo se ha dicho ya. Sin embargo, creo que respecto al entremés debo hacer algunas precisiones, y aunque sea superficialmente, situarlo en su contexto histórico y social.

Aunque *El Labrador Gentil-Hombre* se halle incluido en las *Obras completas* de Calderón, se puede demostrar fácilmente, y así se ha hecho, que este entremés no ha podido surgir de la pluma del dramaturgo español. Aparece insertado al final de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, obra de la última época del autor —moriría al año siguiente—, escrita con ocasión de la fiesta ofrecida por el rey Carlos II en honor de la reina María Luisa en los jardines del Retiro, el 3 de marzo de 1680.¹ Período de decadencia del género: la aportación de los últimos cuarenta años del siglo no es excesivamente importante. La denominación «entremés» no es ya, por otra parte, demasiado exacta: desde principios del siglo XVII se le sitúa entre la primera y la segunda jornada; entre la segunda y la tercera se ofrece normalmente la representación de una piececilla con canciones y bailes denominada a veces «sainete». Pero *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* se anuncia como «Comedia con loa, entremes, baile y sainete». La *Loa*, escrita por el mismo Calderón, precede como de costumbre la comedia; en cuanto al entremés,

1. El mismo Calderón describe minuciosamente en su presentación de la obra *Hado y divisa* las características de este lugar el día de la representación: «Ejecutóse en el sitio del Retiro; pues sobre ser casa real sumptuosa y amena, y tan cerca de la corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversión, tiene dentro de sí un coliseo fabricado para semejantes fiestas, dispuesto de la suerte, que cuando el carino del rey á sus vasallos dispone hacerles partícipes de sus festejos después de haberlos logrado, se puede unir el que los asientos del pueblo no impidan la decencia de las cancelas del monarca».

anónimo, se trata de *La Tía*, y aparece en su lugar habitual, entre la primera y la segunda jornada; entre la segunda y la tercera hallamos el *Baile de las flores*, de Alonso de Olmedo. *El Labrador Gentil-Hombre*, anunciado al principio como sainete y presentado posteriormente, sin nombre de autor, como entremés, se inserta después de la tercera jornada, ocupando así el lugar del «fin de fiesta».

Hado y divisa es una comedia de circunstancias, de las llamadas «de cuerpo y tramoya», escrita para la ocasión: *El Labrador* también. Recordemos que la obra francesa, *Le Bourgeois gentilhomme*, es asimismo una obra de circunstancias: comedia-ballet creada en colaboración con Lully, sin duda por deseo real,² y representada en Chambord el 14 de octubre de 1670. En cuanto a nuestro entremés, escrito expresamente para la reina francesa, probablemente es obra de un cortesano o de un actor de la compañía que ha viajado a Francia y que conoce el francés —algo poco frecuente, pues como dice Cotarelo, «nuestros entremesistas, aun los mejores, sabían poco francés».³ Dado que Calderón jamás ha visitado Francia, y que la única lengua extranjera que conoce es el italiano, el problema autorial no existe, a no ser por su anonimato. El texto mismo incluye datos interesantes sobre ese autor desconocido, y especialmente en lo referente a su intención explícita: halagar a la reina, recordándole una comedia a cuya representación sin duda había asistido diez años antes, en la corte francesa:

HOMBRE 1º.- No sabes que he estado
En la Corte de Paris
Poco menos de diez años? (p. 393)

HOMBRE 1º.- Porque has de imitar un caso
Que allá vi yo en un bailete.

GIL.- Pues eso ha de ser: andalío,
Y veremos si se acuerda
Alguien que lo está escuchando. (p. 393)⁴

El autor anuncia así la acción y el juego escénico, al tiempo que expli-

2. Véase al respecto Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, París, Del Duca, 1962, III, p. 379-384.

3. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, I, p. CXLIX («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», 1).

4. Utilizamos el texto insertado en las *Obras completas de Calderón*, IV, pp. 393-394 («Biblioteca de Autores Españoles», 14): *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. Entremés de *El labrador gentil-hombre*.

ta el hecho de que lo ha escrito para un receptor muy concreto. Pero por motivos diversos, y evidentes, hay ciertos cambios que se imponen con respecto a la obra-fuente: distinta extensión de los textos, cambio de género (comedia>entremés), y sobre todo, diferente público. Todo ello explica por un lado la delimitación y elección de las secuencias de la obra francesa: 1) la lección de redacción del mensaje amoroso, fragmento de una secuencia del acto II, escena 4, y 2) parte de la secuencia del baile y ceremonia turcos integrados en el acto IV escena 5. Por otro lado, hay otros cambios obligados, en particular la elección —una más— y adaptación de los personajes. Estos, numerosos en el texto francés, se reducen a cinco en LGH.⁵ Los empleos de los personajes propios del entremés son más o menos respetados: aparecen el «vejete» y la «graciosa», aunque esta última no se integre en la acción hasta el baile final. El gracioso —denominado en la didascalia de presentación Gil Sardina, simple—, dirige la acción impulsado por quien podemos suponer ser el autor mismo, llamado simplemente Hombre 1º, que acumula el papel de profesor de filosofía y de Mufti. La creación del personaje Hombre 2º, como interlocutor del Hombre 1º, parece deberse más bien a necesidades dramáticas: su conversación y sus réplicas preparan y anuncian la acción. Los personajes de Mme Jourdain, Lucile, Cléonte, Dorante, Nicole o Covielle desaparecen. Una ínfima parte de sus papeles es asumida por el vejete, la graciosa, el Hombre 1º y el Hombre 2º, todos oponentes de Gil Sardina en un posible esquema actancial, como los franceses lo son de M. Jourdain.

Se observa también una españolización de los personajes. Dos de los empleos característicos del género resultan fundamentales. El vejete, que interviene poco pero cuya existencia es dramáticamente importante: es él quien informa al espectador sobre el contenido de la obra, y sitúa los elementos fundamentales de la acción. El gracioso es, como de costumbre, el protagonista. Y puesto que los nombres de los personajes son a menudo su tarjeta de identidad,⁶ debemos señalar la coincidencia fonética entre Giourdina, el nombre «turco» de M. Jourdain, y Sardina. Soy consciente de que este nombre podría corresponder a un actor. Pero la innegable semejanza fonética me parece demasiado evidente para ser un puro azar.

Si hay un cambio evidente, éste se observa en el título mismo: *El Bourgeois* se ha convertido en *Labrador*. Un burgués, incluso pretencioso, no re-

5. En adelante citaremos las obras que estudiamos, *El labrador gentil-hombre* y *Le Bourgeois gentilhomme*, con las siglas LGH et BGH.

6. «Un personnage ne se construit pas seulement à partir de son nom, mais nous ne pouvons pas ignorer la façon dont les auteurs les nomment»: Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas, 1991, p. 115.

sultaría cómico en la escena española. En cambio, el tipo del labrador rico e ignorante forma parte de la galería de personajes cómicos del teatro de la época, como los alcaldes pueblerinos por ejemplo.⁷

Nos movemos en el terreno teatral: la palabra y las situaciones de palabra son, pues, fundamentales. No se trata de realizar aquí un análisis conversacional, sino de poner de relieve las coincidencias y las diferencias entre ambos textos. Dicho de otro modo, creo que lo interesante es el acercamiento textual y «traduccional» de LGH y BGH.

A la elaboración de un nuevo sistema de relaciones impuesto tanto por la distancia existente entre los dos géneros como por las diferencias socio-culturales de los dos públicos destinatarios, corresponde una adaptación estilística y un proceso particular de traslación. Podemos así distinguir, en estos dos fragmentos secuenciales, varias modalidades de traducción: la traducción exacta o *transcodage*,⁸ la adaptación y la traducción libre, la síntesis de algunos elementos o de ciertas estructuras, y la introducción de elementos nuevos, inexistentes en el que podemos considerar como texto fuente. A ello hay que añadir, y ésta es quizá la característica más destacada del texto español, el uso voluntario de la mala traducción como fuente de comicidad verbal. La transferencia ridícula y la desnaturalización del original por imitación fónica establece un juego paródico basado en términos coherentes por sí mismos:

- GIL.- ¿No me dirás
 Algo en francés?
HOMBRE 1º.- De contado.
 Tu es le Bourgeois gentilhomme.
GIL.- Que quiere decir, es claro,
 Que los bucles son gatillos...
 Para tirar los zapatos.
HOMBRE 1º.- No es eso; que en lo que digo
 Yo, solamente te llamo
 El labrador gentilhomme,
 Porque has de imitar un caso
 Que allá vi yo en un bailete. (p. 393)

7. E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. CXLVIII–CLV, ofrece una lista muy interesante de los tipos y de los personajes característicos del entremés.

8. Jean-René Ladmiral considera el *transcodage* o *mot à mot* como un caso límite y excepcional de la traducción; véase *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 125.

El autor, o el personaje que lo representa, recupera inmediatamente las disonancias cómicas y la reinterpretación burlesca de una lengua con sonoridades extravagantes tanto para el protagonista como, sin duda, para una parte del público. Al restablecer el texto y dar su traducción correcta, evoca directamente el original francés que conoce y quiere reproducir. Pero el restablecimiento textual no siempre se produce de manera tan rápida: la deformación traduccional en el paso del francés al español se convierte en ocasiones en un procedimiento de deformación paródica del lenguaje de seguros efectos cómicos:

HOMBRE 1º.- *Madame...*
 GIL.- Mañana...
 HOMBRE 1º.- ¿Qué
 Decís?
 GIL.- Lo que vais habrando.
 HOMBRE 1º.- *Vos beaux yeux...*
 GIL.- Tú eres el bobo;
 Que eso lo entiendo bien craro. (p. 393)

En este primer fragmento, el autor recurre sobre todo a la traducción libre y a la adaptación. Se muestra así sensible al desfase existente entre los dos medios receptores.⁹ Puesto que no es posible reproducir el fragmento completo, me limitaré a aportar algunos ejemplos. Como la réplica de M. Jourdain cuando le pide al profesor de filosofía que le escriba una esquela amorosa: «Je suis amoureux d'une personne de grande qualité, et je souhaiterais que vous m'aidassiez à lui écrire quelque chose dans un petit billet que je veux laisser tomber à ses pieds» (p. 514).¹⁰ Los elementos que el autor español toma como base traducible —dama, nota, amor— le permiten respetar el sentido del texto de partida y adaptarse perfectamente a lo que su público espera, añadiendo rasgos cómicos característicos:

Mas he pensado
 Q'un resqueibro me escribais,
 Para mejor estudiarlo,
 Que he de decirle a una dama

9. A propósito de la dificultad de traducir textos cómicos, véase Denis Bertrand, «Traduction et effets comiques» *Littératures Classiques* 13 (1990), pp. 239-249 (nº monográfico *La traduction au XVII^e siècle*).

10. Las citas de *Le Bourgeois gentilhomme* remiten a la edición de las *Œuvres complètes* de Molière, París, Seuil 1962 (col. «L'Intégrale»).

Por quien ando ya penando
Mas há de un día cabal. (p. 393)

En otros casos, a la traducción libre por el procedimiento de síntesis y disminución del texto original, se le añade un *transcodage* casi perfecto, a no ser por algunas inversiones de términos producidas por exigencias de la rima. El texto de BGH («Sont-ce des vers que vous lui voulez écrire? — Non, non, point de vers. — Vous ne voulez que de la prose? — Non, je ne veux ni prose ni vers», p. 514) es mucho más breve en LGH, pero su sentido, e incluso los términos, son respetados:

HOMBRE 1º.- ¿En verso?
GIL.- No.
HOMBRE 1º.- ¿En prosa?
GIL.- Es malo.
No ha de ser verso ni prosa. (p. 393)

La adaptación textual por inversión puede realizarse con términos aislados, y también con segmentos sintácticos completos:

M. JOURDAIN.- Et comme l'on parle, qu'est-ce que c'est donc que cela?
MAITRE DE PHILOSOPHIE.- De la prose. (p. 514)
GIL.- Y prosa, ¿qué es?
HOMBRE 1º.- Lo que ahora
estamos los dos hablando. (p. 393)

Los elementos añadidos, inexistentes en el texto original, no abundan. Sin embargo debo señalar cómo algunos de estos elementos han sido introducidos por el autor con la sola finalidad de mostrar su erudición. Es el caso de su definición del verso: «GIL.- ¿Qué es verso? - HOMBRE 1º.- Consonantes/ Y asonantes concertados» (p. 393).

El alejamiento del texto por utilización de la traducción libre engloba en otra réplica puntual tanto el texto como —es de suponer al menos— el gesto y la voz:¹¹

11. Respecto a la importancia de los elementos paraverbales en el teatro, véase Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, París, PUF, 1972 (reed. 1980), pp. 45-171, y especialmente las referencias a los gestos de acompañamiento (pp. 92-95), de los que este texto nos ofrece un ejemplo.

Quoi! quand je dis «Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit», c'est de la prose? (p. 515)

¿De modo que cuando llamo
«¡Ah Casildilla!» esa es prosa? (p. 393)

El autor español apuesta aquí por el juego escénico —el grito pueblerino de Gil—, del mismo modo que a lo largo del entremés ha utilizado como procedimiento cómico añadido el habla campesina en boca de dicho personaje para definirlo. La traducción libre permite incluso al autor aumentar en un caso concreto la comicidad del texto francés; para ello, recurrir al doble uso y sentido del verbo «hacer». La divertida réplica de M. Jourdain («Par ma foi, il y a quarante ans que je dis de la prose, sans que j'en susse rien», p. 515) se convierte en la boca de Gil Sardina: «Sesenta años/ Há que estoy haciendo prosa/ Sin saber lo que me hago» (p. 393).

En cuanto a las distintas combinaciones posibles de las palabras en la notita de M. Jourdain, diez réplicas en total en BGH (p. 515), el autor español renuncia a una transcripción que no tendría sentido en este nuevo contexto sociocultural, y la sustituye por una especie de leccioncilla de traducción. Se puede incluso afirmar que existe una teatralización del acto de traducir:

HOMBRE 1º.- *Madame...*
 GIL.- *Madame ¿qué*
 Quiere decir?
 HOMBRE 1º.- *(Ap. ¡Insensato!)*
 Señora. Vos beaux yeux...
 GIL.- *¿Qué?*
 HOMBRE 1º.- *Vuestros ojos... soberanos...*
 Me font mourir d'amour.
 GIL.- *¿Y eso?*
 HOMBRE 1º.- *Me hacen morir de amor. (p. 594)*

En estos versos hay tan sólo una adaptación puntual: la palabra «soberanos». Este cambio puede responder bien a las necesidades de la rima, bien a una adaptación al código lingüístico del momento, o quizá se trata simplemente de una alusión al espectador privilegiado en honor del cual se ha escrito el entremés: la reina. El resto es una traslación perfecta del texto original. A esta traducción exacta el autor le añade, como elemento de comicidad verbal, su transcripción fónica. La jocosidad, arraigada en la pa-

rodia, resulta de la imperfección y deformación en boca de Sardina de esa realización lingüística, evidente para el lector gracias a la escritura:

- GIL.- *Madama...*
 HOMBRE 1º.- ¡Qué lindamente!
 GIL.- *Bobosíú... ¿Voy bien?*
 HOMBRE 1º.- Es llano.
 GIL.- *Me font mourir d'amour.* (p. 594)

El segundo fragmento secuencial utilizado por nuestro autor —la ceremonia turca— debe enfocarse de modo distinto, puesto que se trata, ya en el texto molieresco, de una jerga construida sobre la deformación terminológica de palabras francesas, y sobre todo italianas. No obstante, podemos observar los pasos seguidos en esta transposición, en definitiva bastante fiel en su brevedad al original. De hecho, el entremés español se limita a tomar y adaptar una parte de los elementos de los cinco ballets que forman la escena 5 del acto IV de BGH, tanto en el plano lingüístico como en el gestual. Así, la extensa didascalía del segundo ballet que indica cómo los «turcos» hacen poner de rodillas a M. Jourdain, y la exclamación final de alivio de éste, juego cómico basado en la gesticulación, se transforma en LGH en dos réplicas, cuya comicidad se apoya en las palabras de Gil, que confirman su carácter: «HOMBRE 1º.- Poner de rodillas. GIL.- ¡Hola! / Ser moro es mucho trabajo» (p. 594).

Mismo proceder por parte del autor español en cuanto al principio de la escena 5 del BHG, es decir el primer ballet. En primer lugar, los Turcos¹² se convierten en Moros, más cercanos de la conciencia nacional; su entrada y la ceremonia cómica que le sigue se transforma en LGH en una réplica hilarante de Sardina, comprensible para el público español por razones históricas bien conocidas: «¡Jesus, y qué/ Malas caras de cristianos!» (p. 594). Después, y por un proceso de traslación, las negaciones repetidas de los Turcos al Muftí —«Ioc, ioc, ioc» (p. 534)— se separan de su contexto para unirse a la tunda de palos final, en la cuarta entrada del ballet: los golpes con los sables de los Turcos y su estribillo —«Dara, dara/ Bastonnara» (p. 535)— se transforman en el texto español en una didascalía, un «Bailete durante el cual los moros golpean con sus sables á Gil, al tiempo que los moros cantan *Yoc, yoc, yoc, yoc*» (p. 594).

12. Las circunstancias y razones de la creación de esta *turquerie* son conocidas: la llegada y recepción en Versailles y en París, en noviembre de 1669, de un embajador del Gran Turco, cuyo comportamiento y verdadero cargo —jardinero del serrallo— hirió el orgullo del monarca y su corte. Véase Molière, *op. cit.*, p. 506; A. Adam, *op. cit.*, p. 379.

En este fragmento secuencial también hay traducciones exactas o *transcodages*; el más curioso responde a una doble traducción: el texto español no respeta la puntuación, o mejor la entonación, y la traducción se realiza del italiano al español; el texto de BGH «Ti star nobile, non star fabbola. /Pigliar schiabbola» (p. 534), que el comentarista traduce por «Tu es noble, ce n'est point une fable. Prends ce sabre», se convierte en LGH en: «Ti estar nóbile: ¿No estar fábola? /Dar alfánjola» (p. 594). La españolización, para facilitar sin duda el entendimiento del público, es clara, y continúa en los dos cantos siguientes, en los que encontramos a veces versos traducidos casi al pie de la letra. A veces, también, el autor añade términos nuevos que respetan el sentido del texto francés y que le permiten evitar la repetición cantada del original:

LE MUFTI.- Ti non star furba?
 LES TURCS.- No, no, no.
 LE MUFTI.- Non star furfanta?
 LES TURCS.- No, no, no.
 LE MUFTI.- Donar turbanta. (p. 534)

Este fragmento, repetido por los turcos en BGH, se halla traducido palabra por palabra en LGH, salvo por la adición de un sinónimo:

HOMBRE 1º.- ¿Non estar bellaca?
 TODOS LOS MOROS.- No, no, no.
 HOMBRE 1º.- ¿Non estar morlaca?
 TODOS.- No, no, no.
 HOMBRE 1º.- ¿Non estar berganta?
 TODOS.- No, no, no.
 HOMBRE 1º.- Donar torbanta. (p. 594)

Como se puede observar, la reducción es la norma a lo largo de este entremés; pero esto es patente sobre todo en el primer ballet. De los diez versos que componen el canto del Mufti, el autor español sólo ha elegido seis. Habría que hablar aquí, como en el caso anterior, de traducción exacta, pero también de adaptación. Incluso podemos considerar la existencia de un caso de translación, como intentaré mostrar con la transcripción de los dos textos:

1-Mahametta per Giourdina,	Mahometa por Sardina
2-Mi pregar, sera é matina.	Mé rogar noche y matina
3-Voler far un paladina	Que facer un bailarina
4-Dé Giourdina, dé Giourdina.	De Sardina, de Sardina.

5-Dar turbanta, é dar scarcina	Dar torbanta y alfanjina
6-Con galera, é brigantina,	
7-Per defender Palestina.	Por defendre Palestina.
8-Mahametta, per Giourdina	(LGH, p. 594)
9-Mi pregar sera é matina.	
10-Star bon Turca Giourdina?	
(BGH, p. 534)	

El primer verso, el cuarto y el séptimo son traducciones exactas muy claras, y respetan por entero el original. El segundo, italianizado en el texto fuente, aparece españolizado en el texto de llegada: «Mi pregar, *sera é matina* > Mé rogar *noche* y matina». El sexto y los tres últimos desaparecen en el texto español. El tercero y el quinto merecen un pequeño comentario: en el tercero observamos un alejamiento del sentido original: *paladina* se ha transformado en *bailarina*. Sin duda el autor español recuerda una réplica posterior de Mme Jourdain, quien por un problema de comprensión debido a las para ella incongruentes palabras de M. Jourdain, realiza el mismo cambio:

M. JOURDAIN.-	<i>Mamamouchi</i> , c'est-à-dire, en notre langue, paladin.
MME JOURDAIN.-	Baladin? Etes-vous en âge de danser des ballets? (V, 1)

En cuanto al quinto verso —«Dar turbanta, é dar scarcina > Dar torbanta y alfanjina»—, si bien es verdad que la traducción es aparentemente exacta, el cambio de *scarcina* en *alfanjina* es cuando menos sorprendente. Podemos suponer que se debe al deseo del autor de dar un toque exótico al texto, de acercarlo fonéticamente lo más posible del árabe. Pero resulta que el término —y el objeto— «escarcina» existe en español, como un arma muy parecida al alfanje. Quizá el primero era menos conocido del público. Por otro lado, la palabra empleada por Molière, *scarcina*, puede hacer referencia tanto a ese tipo de espada corta como al término *escarcelle*, lo cual tendría un valor cómico si pensamos en la bolsa de M. Jourdain y

13. Corominas define así la palabra «escarcina», documentada por primera vez en 1626: «Espada corta y corva a manera de alfanje, quizá del it. 'scarsino', dim. de scarso, 'escaso', o bien del oc. 'escars', escaso, por la cortedad de la escarcina», en Juan Corominas y José-Antonio Pascual, *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1990. No puedo afirmar la existencia del objeto como arma blanca en francés ni en italiano. Pero *scarsina* sí es el diminutivo italiano de *scarsella*, «Anticamente, borsa di cuoio tenuta appesa al collo o alla cintura, usata per riporvi il denaro».

su importancia a lo largo de la comedia.¹³ Sin duda nos hallamos ante un caso de cambio de horizonte de espera, y confieso que me es imposible conocer cuál ha sido la intención del autor. Sólo puedo señalar, creo, las escasas libertades que se ha tomado tanto aquí como en el resto del texto un traductor que es bastante respetuoso con un original que probablemente tiene ante sus ojos. Si no, ¿cómo explicar transcripciones, *transcodages* y adaptaciones tan perfectas?

Se puede observar fácilmente la brevedad del texto español en relación con el francés. Sin embargo, me ha parecido interesante acercar dos textos tan distintos en su estructura formal, pero que muestran que, a la incontestable influencia de España sobre las letras francesas en el siglo XVII, hay que añadir los ecos que, sobre todo a través de la corte, nos han llegado de Francia. Ciertamente, como señalan muchos críticos, la influencia francesa ha sido bien escasa en esta época, sobre todo debido a las guerras constantes que enfrentan a nuestros dos países. Por ello, textos como éste —y hay otros, por supuesto— merecen ser rescatados del olvido: al menos durante el escaso tiempo de una representación, dos sociedades enfrentadas se han fundido en un escenario.

