



Çedille. Revista de Estudios Franceses
E-ISSN: 1699-4949
revista.cedille@gmail.com
Asociación de Francesistas de la
Universidad Española
España

Álvarez Rubio, María del Rosario
Entre la imitación y la adaptación: traducciones de las Fábulas literarias de Tomás de Iriarte en
Francia (1802-1849)
Çedille. Revista de Estudios Franceses, núm. 11, enero-diciembre, 2015, pp. 31-50
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80836201004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Entre la imitación y la adaptación: traducciones de las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte en Francia (1802-1849)

María del Rosario Álvarez Rubio

Universidad de Oviedo

rar@uniovi.es

Résumé

Le recueil de *Fábulas literarias* (1782) de Tomás de Iriarte, l'un des poètes espagnols les plus traduits de son temps et par les générations postérieures, a été longtemps l'un des textes-sources étrangers les plus prisés en France au XIX^e siècle dans le genre si cultivé des apollogues. Imitées d'abord dans les productions poétiques d'autres auteurs, puis adaptées en vers dans des traductions complètes, ou rendues presque littéralement en prose dans les échantillons des histoires littéraires, les versions françaises des fables d'Iriarte relèvent en grande partie des mécanismes de la réécriture ; en même temps, elles reflètent une naissante conscience historiciste des traducteurs sur leur rôle. Notre but consiste à examiner l'évolution de la réception en français du recueil à travers un corpus choisi et représentatif de ses voies de diffusion pendant la première moitié du XIX^e siècle.

Palabras clave: Tomás de Iriarte, fables, traductions en français, XIX^e siècle.

Abstract

The collection of *Fábulas literarias* (1782) by Iriarte, one of the most translated Spanish poets of all times, has been one of the long-standing foreign source texts in the 19th century France in the field of the *apólogo*. The French versions of Iriarte's Fabliaux are mostly based on rewriting techniques (imitations in other poets' production, adaptations to verse in complete translations or literal prose versions inserted in literary histories), while they simultaneously reflect the translators' growing historicist awareness of their work. Our aim in this paper is to examine the French development of this collection through a selective and representative corpus framed in the first part of the 19th century.

Key words: Tomás de Iriarte, fabliaux, French translations, Nineteenth-century.

* Artículo recibido el 15/07/2014, evaluado el 30/10/2014, aceptado el 4/11/2014.

0. Introducción

Traductor competente del latín y del francés, lector avezado de otros idiomas modernos, dramaturgo innovador y músico consumado, polemista combativo, hombre de letras, en suma, el ilustrado Tomás de Iriarte (Puerto de la Cruz, 1750-Madrid, 1791) es uno de los autores españoles más traducidos en las principales lenguas europeas por sus contemporáneos y las generaciones posteriores. Y no son su estudio geográfico-histórico ni tampoco su muy celebrado poema didáctico tan alabado por la crítica foránea *La Música* (1779), los únicos escritos que merecieron dentro de su producción los honores de la difusión en el extranjero (Cotarelo, 2006). Es principalmente su obra poética como fabulista la que cimentó tempranamente su fama por sus *Fábulas literarias* (Madrid y Barcelona, 1782), incluidas posteriormente en su *Colección de obras en verso y prosa* (Madrid, Benito Cano, 1787). Estas breves narraciones en verso de finalidad didáctica se incardinan en un género de larga tradición popular y literaria que seguirá siendo muy leído y cultivado no sólo en España (Ozaeta, 1998) sino en toda la Europa y la América del siglo XIX y aún, en nuevos soportes y modalidades, del siglo XX. Dejando de lado las ediciones en lengua española publicadas en Francia con destino a Hispanoamérica, la presencia de Iriarte se antepone con ventaja a la de otros fabulistas españoles asimismo vertidos al francés, tanto en volúmenes, antologías o prensa periódica como también en manuales escolares a medida que se institucionalizan los estudios hispanistas. La novedad de las fábulas iriartianas no residía en el inventario de verdades generales o en su innegable don de la sátira, sino fundamentalmente en la aplicación de sus lecciones al arte poética y a sus reglas esenciales, y cuyos consejos, acompañados de un notable juego de registros lingüísticos y una virtuosa y amplia variedad de metros, no se orientan hacia la corrección moral o política, sino a la elaboración literaria y a la conformación de una especie de ética creadora.

Por razones de espacio y por la representatividad de la selección ofrecida hemos escogido a manera de miliares, dentro del amplio corpus que hemos reunido de traducciones de Iriarte al francés, algunos ejemplos escalonados a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Esta doble acotación permitirá observar durante ese período crucial de apertura de los cánones literarios, las paulatinas transformaciones en la recepción traductora de sus fábulas a través de sucesivas calas cronológicas, y cuyos peritextos comprenden diversos soportes y modalidades enunciativas tanto en verso como en prosa.

1. Primeras décadas del siglo XIX (1802-1813)

Las fábulas de Iriarte suscitan tempranamente el interés admirativo de los literatos y estudiosos extranjeros, tanto ingleses, alemanes e italianos como, por supuesto, franceses. Aunque son bien conocidas las versiones de Florian en su *Fables* (1792), tampoco son estas las únicas que a partir del modelo iriartiano se publican en Francia

en el gozne de entresiglos. En los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX son varios y diversos los textos –traducciones en volumen y ejemplos aislados en colecciones originales e historias literarias– que, al paso de la celebridad europea del poeta español, se inspiran en sus apólogos, o bien los adaptan reescribiéndolos conforme a la práctica traductora de aquel período. De entre ellos nos detendremos a modo de ejemplo en tres aportaciones de diferente condición genérica durante este primer tramo temporal, y representativas de las tendencias entonces en boga: la selección decidida por Juan Laurencin en su propia colección de *Fables et poésies diverses* (París, Ch. Pougens, an X (1802)), y las muestras insertas en las referenciales historias de la literatura española editadas en Francia, como la *Histoire de la littérature espagnole traduite de l'allemand [...] par le traducteur des lettres de Jean de Muller*) del kantiano Bouterwek (1812) y la del suizo Sismondi, *La littérature du Midi de l'Europe* (1813).

La primera obra citada, de carácter heterogéneo, comprende recreaciones fabulísticas en verso junto a poemas propios, reseñas y comentarios de obras teatrales, así como reflexiones sobre cuestiones de pedagogía, por ejemplo, o asuntos mundanos dentro de las redes de la sociabilidad literaria del momento. El propio autor, al que las reseñas francesas atribuyen un origen español, recuerda en breve nota infrapaginal sus viajes frecuentes a Madrid y su trato asiduo con Iriarte, cuya muerte prematura lamentó, y del que alaba sus cualidades de erudito y poeta, en particular la *inventio* de sus fábulas. El credo clasicista de Laurencin está presente de manera declarada e incluso combativa en la disposición de los textos con sus moralejas y los añadidos intertextuales, alguno de ellos en homenaje explícito a Boileau, dentro del contexto de los debates literarios de la época y los inicios de la difusión romántica. Laurencin confiesa su deuda para con Iriarte, en el que se inspira para sus primeras veintiuna fábulas y al que remite sin respetar el orden de las ediciones españolas ni indicar las fábulas referenciales, aunque sus títulos transparenten habitualmente el original. Las composiciones en francés reflejan paradigmáticamente los mecanismos de la reescritura tanto en su intención creadora como en el orden de los poemas, secuenciación narrativa y sintáctica de la anécdota del modelo, extensión versal y rimas, o procedimientos retóricos como la condensación o la amplificación, por ejemplo. El autor da a esa veintena de poemas el nombre de “imitaciones”, no traducciones, versiones ni adaptaciones, remitiendo así a un discurso intertextual que le permite introducir diversas variaciones a partir de los textos españoles. Su reescritura sigue las pautas del inveterado procedimiento de tradición clásica, que, como la abeja de los modelos antiguos, reivindicada aún por los críticos franceses y académicos de la primera mitad del XIX, elabora su obra propia destilándola de diversas fuentes. Si bien Laurencin practica asimismo la heterometría, no por ello invierte tantos esfuerzos, no obstante, en aproximarse a los ritmos españoles, como hará posteriormente, y excusándose por ciertas licencias respecto a las normas francesas, el exiliado Juan M^a Maury en sus «imitations» de las composiciones de Iriarte. Aunque no faltan muestras bien definidas de amplificación,

el procedimiento dominante en el volumen de 1802 es el de la condensación, tanto en cómputo versal como en supresiones o variaciones respecto al desarrollo narrativo del original. Este nuevo repertorio fabulístico tiende a reducir el número de versos de su modelo: si en tres de sus fábulas mantiene la cifra inicial –los catorce de «Le Boeuf et la Cigale» (f. II) [XXXVII. «El buey y la cigarra»], los veinte de «Le Canard et le Serpent» (f. III), los treinta de «L’Abeille et les Frelons» (f. XII) [IV. «La abeja y los zánganos»]–, en algunas otras sobrepasa el número original levemente –en dos versos en «La Vipère et la Sangsue» (f. I), uno en «La Puce et la Fourmi» (f. V), por citar algunas fábulas– o en amplitud –en quince versos en «Les Convives» (f. XXI) [LVIII. «La discordia de los relojes»], por ejemplo–, en la mayor parte de los casos rebaja cuantitativamente las estrofas en una horquilla oscilante. Entre los casos más llamativos de esta reestructuración cabe citar las fábulas «Les Moucherons» (f. IV) [LXIII. «La contienda de los mosquitos»], que disminuye en cincuenta versos el total del modelo, o «L’Escarbot» (f. VI) [LXV. «El escarabajo»] en dieciocho, quedando este así condensado en diez versos.

Las consecuencias de las decisiones tomadas por el autor-traductor se reflejan en los distintos niveles del discurso: así, el título, generalmente más sucinto y elusivo cuando no incluye en grupos bimembres o trimembres a los protagonistas de la anécdota, como en el original; la intervención indisimulada de la voz narradora que sanciona con autoridad una lectura; la propia reestructuración de la progresión narrativa y su disposición sintáctica en las estrofas, o, asimismo, la naturalización francesa de los personajes, su lenguaje y costumbres. Aunque el sentido general de las lecciones y sus anécdotas son esencialmente retenidos, como ejemplos de las transformaciones en la articulación del texto en cuanto a ritmo y matices significativos léxicos y culturales, espigamos algunas fábulas representativas del proceder de Laurencin. Este abre su repertorio inspirándose en la última fábula impresa en las ediciones en vida del autor, «La Vipère et la Sangsue» («D’un ton qu’animoit la colère») [«La víbora y la sanguijuela» (f. LXVII) «Aunque las dos picamos –dio un día»], en torno a la antítesis entre los dos tipos de crítica, la instructiva y la destructiva. La versión diluye visiblemente el tono jocoso genuino de la conversación, sustituido por apostillas explicativas; una frase situacional relega el discurso directo inicial del modelo, y la moraleja metaliteraria, subrayada tipográfica y rítmicamente, ya no sólo involucra al lector («Vaya ahora de paso una advertencia: / muchos censuran, sí, lector benigno; / pero a fe que hay bastante diferencia / de un censor útil a un censor maligno. ») sino también a la propia voz narradora, que asume el papel de censor («Ne faisons point de mortelles blessures; / Et que toujours l’utilité / Soit le seul but de nos censures: / Evitons la malig-nité»). Otros casos de manipulación textual son, por ejemplo, «La Puce et la Fourmi» («Il est des gens qui voudroient faire accroire»), trasunto de «La hormiga y la pulga» (f. IX) («Tienen algunos un gracioso modo»), en que se critica a los que, para mermar el mérito ajeno, lo atribuyen a una supuesta facilidad en la ejecución. No sólo se alte-

ran en parte los parlamentos de los locutores deshaciendo además ciertas reticencias, asimismo se refuerza su caracterización y la tensión del diálogo: así, la conversación original ya entablada por la hormiga desaparece aquí ante la forzada hospitalidad debida a la insolente visitante («*cet insecte importun, curieux*», «*pleine d'arrogance*») del hormiguero, transformado en un laboratorio por el que la conduce con acritud aleccionadora una de las obligadas anfitrionas.

Y efectivamente, Laurencin tiende a demarcar claramente las señales de interpretación, sin ambigüedades, a la atención del lector, a través de la caracterización adjetiva y de la descripción gestual, a veces teatral –en lugar de delegarlo en el propio idiolecto de los personajes como es habitual en la fuente–, o a través de la abierta injerencia del narrador. Así, en «Le Canard et le Serpent» («Sur le bord d'un étang, très-content de lui-même») [«El pato y la serpiente» (f. XIII), «A orillas de un estanque»], los sintagmas caracterizadores intensifican el discurso de los personajes («l'arrogance extrême» del pato, «sa gasconnade») e incluso suplen la perdida de la singularidad elocutiva del original del que se escamotean los coloquialismos y maneras en el trato de los protagonistas de una sabrosa estampa popular española: por ejemplo, el majismo de la astuta serpiente que de un silbido llama al pato para bajarle los humos («Una serpiente astuta, / que le estaba escuchando, / le llamó con un silbo / y le dijo: “¡Seó guapo!”», vv. 9-12) se ve empalidecido pese a los esfuerzos de Laurencin («[...] mais un rusé Serpent, / Ennuyé de sa gasconnade, / S'approchant, lui dit: camarade, / Tout beau; ne vous vantez pas tant», vv. 9-12). De igual modo, aun conservando la lección en boca de la serpiente, el autor hace acto de contrición, esta vez en nota, aplicándose humildemente el alegato final de que no siempre los que dan los mejores consejos son los más sabios o sensatos. Esta intervención, si bien infrapaginal, aparece a las claras otras veces en el cuerpo del texto, adquiriendo incluso visos más polémicos: por ejemplo, en la fábula XIII «L'Abeille et le Coucou» («Cesseras-tu de m'écorcher l'oreille») [XX. «La abeja y el cuclillo» («Saliendo del colmenar»)], en que la inserción marcada tipográficamente en los dos versos de cierre de la *adfabulatio*, de una cita de autoridad de Boileau («Auteurs, je vous dis en autant: / Pour plaisir, il faut se rendre aimable. / Voulez-vous du public mériter les amours? / Sans cesse, en écrivant, variez vos discours. »), ajena como la estrofa entera al texto referencial, ratifica el compromiso estético combativo del autor-traductor en esos años de intenso debate literario en Francia.

Al tiempo que, en la traducción francesa de 1812 de su obra fundacional en el género de la historiografía literaria española, el alemán Bouterwek elogia el talento y gracia de Iriarte, también acompaña sus comentarios con la traducción en nota (pp. 238-240), detrás del poema original en español, de una de las primeras fábulas del poeta, la tercera, «El oso, la mona y el cerdo» («Un oso, con que la vida») vinculándola, por su parte, en temática a fábulas bien conocidas del alemán Christian Gellert. Su contemporáneo, el generalista Simonde de Sismondi, abierto también a los postula-

dos del romanticismo conservador, pero más dependiente que su antecesor de un clasicismo más encastillado en la valoración del cultivo español de determinados géneros, sigue valorando con admiración en esos primeros años del siglo la obra del poeta canario, reconocido renovador del género didáctico en España: por un lado, lo alarga al gran modelo francés La Fontaine en gracia y *naïveté*, y, por otro, juzga muy dignas de alabanza las composiciones en las que imita o se inspira en los antiguos romances. Así, por ejemplo, las dos fábulas que elige para su exemplificación, «L'Âne et la Flûte», que consideraremos más adelante, y la también recurrente en estas primeras décadas fábula III (pp. 250-252), de cuyo título («L'Ours et le Singe») omite por su cuenta al tercer personaje decisivo, y cuyos textos originales ofrece en nota a pie de página. Aunque reconoce el empobrecimiento y palidez expresivos de la traducción en prosa es esta modalidad la escogida para dar cuenta del sentido de ambos ejemplos.

La lección inveterada de esta fábula insiste en la desconfianza del escritor ilustrado respecto al vulgo ignorante, descalificado como juez («Guarda para su regalo / esta sentencia un autor: / si el sabio no aprueba, ¡malo!; / si el necio aplaude, ¡peor!»), aunque esta valoración es matizada y compensada en la *adfabulatio* de la fábula XXVIII de «El asno y su amo» («Sepa quien para el público trabaja, / que tal vez a la plebe culpa en vano, / pues si, en dándola paja, come paja, / siempre que la dan grano, come grano»). Tanto el traductor de Bouterwek («Qu'un auteur garde précieusement cette maxime dans sa mémoire: si le sage te refuse son approbation, c'est mauvais signe ; mais si le sot te loue, c'est bien pis!») como Sismondi («Que tout auteur garde cette sentence pour lui servir de règle. Si le sage ne l'approuve point, c'est mal; mais si le sot l'applaudit, c'est bien pire.») reflejan en sus versiones la conclusión didáctica, pero a su vez presentan ciertos matices diferenciales en el conjunto a pesar de su cercanía al original. Esta fidelidad común se ve en parte favorecida por el estilo llano y conversacional, a veces incluso prosaico, de la poesía ilustrada que facilita el trasvase de la estructura sintáctica a la lengua meta, ya desde los cuatro primeros versos que componen una oración de sentido completo en prosa: así se expone en ambas versiones, la de 1812 («Un ours, le gagne-pain d'un Piémontais, répétait un jour, debout sur ses deux pieds de derrière, une danse qu'il n'avait pas encore bien apprise [...]», 1812) y la de 1813 («Un Ours avec lequel un Piémontais gagnait sa vie, essayait sur ses deux pieds de derrière la danse qu'il ne savait guère [...], 1813). No obstante, entre las divergencias mutuas figuran, por ejemplo, la distinta elección de términos para referirse a los actantes que intervienen en la acción –*une guenon* y *un porc* frente al *singe* y al *pourceau* de Sismondi–, la gradación en los juicios de valor de la mona *perita* –de *connaisseuse* y que dicta lacónicamente un *très-mal* en la traducción francesa de 1812, a su caracterización en perifrasis («s'y entendait bien») y su veredito inapelable *c'est fort mal* de Sismondi– y el cerdo –animoso en 1812 («Courage, [...] bravo! [...]») frente al aún más categórico de Sismondi «Bravo! C'est fort bien!

[...]»—, o los verbos que marcan las reacciones del oso y los niveles de habla, más convencionales en la versión de 1812 que los guiños de humor del poeta español.

2. Los años finales de la década de 1820

Si bien la prosa es la modalidad narrativa elegida por los historiadores de la literatura española como presunto signo de fiabilidad en pro de una literalidad ausente en la reescritura de poetas y creadores, la poesía sigue siendo escogida, pese a las dificultades evidentes por vencer, en las diversas antologías publicadas en estos años para abrir al lectorado francés el horizonte literario extranjero. Entre ellas, dos muy notables, también coetáneas y pertenecientes a este género en boga, escogen una representación del repertorio iriartiano: la importante colección bilingüe de composiciones en paralelo seleccionadas, comentadas y traducidas por el liberal español exiliado en Francia Juan M^a Maury (*Espagne poétique. Choix de poésies castillanes depuis Charles-Quint jusqu'à nos jours, mises en vers français avec une dissertation comparée sur la langue et la versification espagnoles, une introduction en vers, et des articles biographiques, historiques et littéraires*, 1826-1827); y, tras sus pasos, la más generalista del polígrafo Léon Halévy (*Poésies européennes*, 1827), muy reeditada en años inmediatos (1828, 1830, 1833), y que pretende ofrecer un panorama de las producciones en verso europeas («imitations en vers de poésies étrangères, choisies en général parmi les poètes contemporains»), en un sentido lato que trasciende el género lírico. Pese a la defensa sopesada de las cualidades de la literatura española para su divulgación, el compendio de 1826 tampoco es polemista y los dos se muestran elogiosos respecto a Iriarte.

La autoridad de la antología de Maury, seminal en la difusión de la literatura española en Francia (Álvarez Rubio, 2007: 321-337) y cuyo proceder ha sido en parte ya abordado (Álvarez Rubio, 2012), rige la elección de Halévy, aunque este se limita a una única fábula del repertorio iriartiano inserto en la *Espagne poétique*, la XXXI, «La ardilla y el caballo» («Mirando estaba una ardilla»), sobre la que nos detendremos a continuación. El meritorio esfuerzo de fidelidad en sentido, secuenciación, turnos de intervenciones e incluso en medida versal es norma habitual en las versiones de Maury. Si reduce a cuarenta versos los cuarenta y cuatro de Iriarte, en romances octosílabos con versos quebrados de tetrasílabos intercalados con algunos heptasílabos para las intervenciones de la inquieta y presuntuosa ardilla y la réplica con retranca del potro alazán, Maury también es, de hecho, el único traductor que, a riesgo de vulnerar alguna regla de versificación francesa, por lo que se disculpa, imita a conciencia el ritmo del original, especialmente en los parlamentos en espejo de ambos personajes. No obstante, ya ofrece desplazamientos sutiles que adquirirán mayor desarrollo en lo sucesivo: en particular, la mayor focalización inicial sobre el alazán que practica con elegancia y destreza sus ejercicios, retrasando la aparición de la ardilla envidiosa; la práctica de la condensación en ciertos pasajes como en los ocho versos iniciales de Iriarte, que rebaja a cuatro; la adaptación de apelativos y del tratamiento

social del diálogo a las normas francesas; o el mantenimiento de cierta libertad expresiva a la hora de transmitir el mensaje didáctico iriartiano («Conque algunos escritores / ardillas también serán, / si en obras frívolas gastan / todo el calor natural.») que Maury expone así: «Tels s'agitent, dans l'école, / Ces disputeurs sur des riens, / Or, dans une oeuvre frivole, / Épuisent tous leurs moyens». Asimismo, y no de menores implicaciones, un leve refuerzo por parte del narrador de las caracterizaciones, a modo de transición que justifique la elección métrica. Es decir, para asegurar la comprensión del lectorado francés, el traductor advierte del tono de cada personaje explicando su significado, burlón y luego también ejemplarizante, inherente al ritmo vertiginoso de su intervención («Le coursier, toujours honnête / Se mettant à l'unisson / Prend de la petite bête / La sautillante façon»), invirtiendo, por otra parte, el orden en los puntos de esta última argumentación.

La influencia de la «imitación» de Maury (t. II, pp. 272-273) se proyecta de manera palmaria en la versión «traduite de l'espagnol» de Halévy (pp. 159-160), desde la inversión del título original («Le cheval et l'écureuil») o el propio verso de íncipit («Docile au frein qui le guide»), que el francés prosigue a su manera («Docile au frein qui guide son audace»). Es más, Halévy reescribe su texto sobre la urdimbre de Maury, llegando incluso a juntar versos de este en uno solo con ligeras variaciones, pero se distancia de él en el número de versos –reducidos a veinticuatro–, en los metros escogidos, de cadencia y normas más convencionalmente francesas –decasílabos y alejandrinos puntuales–, y en las que amolda detalles poéticos descriptivos («Sur le sable son pied laisse à peine une trace», v. 3); de igual modo, divergen en la sentencia pronunciada en primera persona contra la frivolidad afanosa de ciertos autores («Sans peine on concevra le travers que je fronde. / Sans but pourquoi courir ou noircir du papier?... / On trouve, hélas! dans ce bas monde, / Mille écureuils pour un coursier!»), pero también en la respuesta del caballo que, salvo un verso adaptado a la medida de la intervención de la ardilla («Sur tes petits pieds tu bondisses», v. 18), sigue otro ritmo, más conforme al decoro del personaje, y con cortés formalidad ante la *folie* insensata de su antagonista, no sólo abandona el remedio guasón del potro de Iriarte sino que se muestra aún más categórico en el cierre de su admonición. Retomando la pregunta retórica de Maury («A quoi sert tout ce tracas», v. 36) a imagen del original, el corcel da respuesta contundente («De tout cela, dis-moi, que sort-il? Du fracas», v. 20) a la ardilla francesa de Halévy que, incluso en su suficiencia un tanto comedida, carece del divertido desparpajo e insolente despejo de la española.

3. Las décadas de 1830 y 1840

En el curso de estas décadas se fundan y se afianzan en los centros universitarios y educativos franceses las cátedras de literaturas extranjeras, a la vez que la difusión de los cánones literarios foráneos se refuerza gracias a la contribución de la prensa literaria en la que colaboran las nuevas generaciones de *hispanisants*, pertenecientes

a diversos estratos sociales y profesionales. Si bien son numerosos los que practican asimismo la traducción literaria ocasional, no será hasta mediados de siglo cuando comiencen a asentarse los estatutos y funciones más definidos dentro de la larga y compleja evolución de reformulaciones teóricas sobre la traducción y de su práctica (Chevrel, D'Hulst, Lombez, 2012). En ese panorama de la primera mitad del siglo, este período acotado conoce asimismo un alza global en el incremento y amplitud de versiones al francés de lenguas foráneas y géneros literarios y no literarios (D'Hulst, 2012). Por lo que respecta a la recepción del poeta canario, aunque algunos traductores varían las muestras puntuales, el prestigio de autorizados historiadores de la literatura española en el extranjero como Bouterwek o Sismondi, sigue influyendo en la elección de las fábulas dentro de los diversos cauces difusores –como, por ejemplo, la colección periódica *La Péninsule* (Álvarez Rubio, 2012: 212-215)–, que a su vez establecen dependencias intertextuales, declaradas o no, con las distintas versiones. Así, el ilustre y bien informado *hispanisant* Louis Viardot también selecciona para su repertorio ejemplificador de la manera y objetivos del poeta, en la segunda parte de sus *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des Beaux-Arts en Espagne* (1835), la ya sancionada fábula tercera «L'Ours, le Singe et le Cochon» («Un ours, avec lequel un Piémontais gagnait sa vie, essayait sur deux pieds la danse non encore bien apprise. [...]», p. 210) cuyo original continúa presentando en nota. Más competente en el manejo del idioma español y mejor asesorado, Viardot coincide en su texto en prosa con sus predecesores en las lecturas más fieles al original en significado y forma. Si prescinde, como Iriarte, del detalle innecesario que precisa sobre qué patas el oso se pone a bailar; opta con sentido, como el texto de 1812 («Quand la guenon m'a censuré, j'ai douté de son jugement; mais puisque le porc me loue, il faut bien croire que je danse très-mal.»), por un conector causal para marcar la razón principal por la que el oso reconoce sus limitaciones («Quand le singe me blâmait, je vins à douter de mon talent; mais, puisque le cochon me loue, il faut que je danse bien mal.»; cfr. vv. 21-24 «Cuando me desaprobaba / la mona, llegué a dudar; / mas ya que el cerdo me alaba, / muy mal debo de bailar.»), frente al temporal de Sismondi («Lorsque le singe me désapprouvait, je n'avais encore qu'un doute; mais dès que le pourceau me loue, certes je danse fort mal.»); y traduce literalmente el juicio de la mona como el primero («Très mal»), también el tono más coloquial conforme a la fábula y a la versión de Sismondi, por ejemplo, en las preguntas del oso buscando elogios («Comment trouves-tu que je danse» (1812); «Que t'en semble?» (1813 y 1835); cfr. v. 6 « [...] ¿qué tal?»), en los plácemes del cerdo, o la reflexión del oso para sí, aunque domina una mayor concisión en el discurso y más respeto al original como se aprecia asimismo en la lección final («Qu'un auteur tire parti de cette sentence: si le sage désapprouve, mauvais; si le sot applaudit, pire.»).

De entre las diversas versiones aparecidas durante estas dos décadas en volumen, en antologías y en la prensa periódica haremos un alto en tres de ellas, de dife-

rente relevancia: dos traducciones completas y en verso de las sesenta y siete fábulas contenidas en las ediciones españolas contemporáneas de Iriarte, y una traslación en prosa inserta en la abigarrada antología del *hispanisant* Antony Rénal en 1849 (Álvarez Rubio, 2007: 357-364). La primera de las traducciones (París, Le Doyen, 1838), del conocido bibliófilo y erudito Charles Brunet, quien la empezó durante una estancia en España en 1798 y la terminó en el descanso de su vejez, respeta íntegramente el orden de disposición original. Como declara en su breve prólogo prefiere el esfuerzo creativo en verso a la prosa que ya practican sus contemporáneos. Este es también el parecer del poeta Émile Deschamps, ya experimentado en la versión de obras literarias españolas y que prologa la traducción de Charles Lemesle (París, H.-L. Delloye, 1841). Deschamps proclama el papel mediador intercultural de las traducciones que no sólo acrecientan el horizonte de expectativas del lectorado difundiendo obras maestras de difícil acceso en su lengua materna, sino que asimismo enriquecen la literatura receptora. Es más: en esas décadas en que las razones de elección entre prosa y verso como modalidad enunciativa apenas dejaban de ser borrosas, e incluso sus denominaciones como «imitación» o «traducción» no estaban resueltamente definidas –Halévy apellidaba, así, versiones suyas de otros autores imitaciones, reservando curiosamente el nombre de traducción a su texto iriartiano–, Deschamps defiende que un poeta extranjero ha de ser traducido por otro poeta, dotado del dominio de la propia lengua y de una sensibilidad creadora a la escucha de los ritmos, estilo y bellezas de su fuente. Más a sus ojos que quizá a los de Brunet, Iriarte, poeta del pronto rebajado siglo XVIII, goza aún por esas fechas de cierto reconocimiento por su modernización del apólogo –que el prologuista considera paradójicamente anacrónico–, la naturaleza de su temática, su elegancia y corrección, en rivalidad con La Fontaine, hasta el punto de izarlo al rango de escritor clásico «dans l'ancienne et bonne acception du mot» (p. x).

En este intervalo de tres años entre ambas versiones empiezan a apreciarse ciertas similitudes y también diferencias sustanciales respecto al ejemplo de 1802. El metatexto se amplía moderadamente con ciertas aclaraciones a pie de página sobre el sentido, explicaciones culturales a través de citas de autoridades como Maury o el propio Iriarte en Lemesle, o justificaciones de alguna decisión tomada. Como ejemplo de este último caso, la nota de Brunet a la fábula XV «La grenouille et la grenouilllette» [«La rana y el renacuajo»], en que refiere que el nombre de este animal, más pequeño que la rana pero de forma similar, « [...] Nos dictionnaires n'en donnent pas la traduction. Son nom espagnol est *grenajuaco* ; celui de la grenouille est *grana*. La langue bohémienne paraît avoir fourni la terminaison *juaco*, à laquelle j'ai supplée par un diminutif analogue à celui de poulette au lieu de poule» (p. 36). Lemesle, en cambio, sí lo reconoce como su cría («La grenouille et sa fille»), sin que tampoco piense en otra voz posible como *têtard*, ya presente en otros textos de mediados del XIX. Si bien en ambos traductores los títulos suelen ajustarse a los sintagmas origina-

les salvo algunas adaptaciones léxicas, Brunet muestra una mayor tendencia al resumen, en opuesto contraste con Lemesle, quien también respeta el orden del corpus original, aunque en su numeración comienza a partir de la fábula prologal. No obstante, pese a una creciente conciencia de la labor traductora y la experimentación de distintos metros, este último traductor se inclina por la amplificación en las estrofas y por un gusto señalado por la descripción de ambientes, escenarios y personajes, ausente en el modelo español.

El examen del tratamiento dispensado por ambos autores a las composiciones elegidas por los predecesores analizados nos permite identificar los procedimientos en curso, con sus deudas e innovaciones, en torno a esta década. Así, la articulación de la anécdota de la fábula XXXI pone de relieve el acceso, más o menos fructífero pero no menos reivindicado y cierto, a la fuente original para sus relecturas como poetas intérpretes, pero revela también la huella indeleble de Maury, cuya autorizada guía sirve de anclaje a los continuadores de las dos décadas siguientes para sus variaciones respectivas, junto al mantenimiento de ciertas convenciones literarias en la adaptación. Ambas versiones retoman el título en su orden sintagmático genuino, conservan semas y caracterizaciones particulares, los grandes segmentos de acción y la disposición original de las argumentaciones. Sin embargo, tanto Brunet («Docile à la voix de son guide») como Lemesle («Docile au frein, à l'épéron docile») se demoran, este sobre todo, más que Halévy en los movimientos gráciles y briosos del alazán durante su entrenamiento. No sólo siguen relegando a un segundo plano la aparición en escena de la ardilla –transfiriendo incluso al caballo, como Brunet, una agilidad incansable en la sucesión de verbos de su adiestramiento–, ambos innovan en localizarla espacialmente en lo alto de un árbol cercano, bajo la protección natural del ramaje. También los dos, cada uno según su tendencia –con treinta y tres versos en 1838 y cuarenta y siete en 1841–, cultivan la heterometría esforzándose por seguir los ritmos y metros que caracterizan particularmente el frenesí de la ardilla: a esta intervención Lemesle añade aún más verbos de acción, amplía sus versos de catorce a diecinueve y acentúa su tono de impertinencia envidiosa con su desprecio al público *nialis* que admira el entrenamiento, y un nuevo estribillo *Et caetera*, como en los documentos notariales, mientras Brunet sigue la senda de Halévy insertando imágenes nuevas («Bref, tout est feu dans mes cinq sens», v. 18). De igual manera, escogen ambos el tuteo en el diálogo entablado por la ardilla, más elusivo en el discurso iriartiano, volviendo al *vous* formal del caballo –menos burlón y sobre todo, en Brunet, con la modestia de que carecía en el modelo–, y del que Lemesle conserva, no obstante, el apelativo original *ami* que daba el tono reprobatorio de la respuesta. En consonancia con el idiolecto, no faltan tampoco las señales del tono de los personajes, a modo de partitura para la recta interpretación del lector: los dos recogen sintagmas de la voz narradora presentes en Maury y Halévy, y como este, Brunet califica además el parlamento de la ardilla («À ce torrent de vanterie», v. 19) frente a la opción más fiel a la fábula espa-

ñola en Lemesle. Ambos textos rompen, como Halévy, la simetría métrica original del diálogo acomodándolo al decoro de grave dignidad pero valiéndose de fórmulas introductorias («Il répond avec gravité / A notre sautillante bête»; «d'un ton railleur, mais honnête») ya editadas en parte por Maury. Y como no podía ser menos, mantienen asimismo, cada uno a su manera, el espíritu de la lección, reelaborada bajo una variedad irrenunciable de variantes tanto Brunet («L'auteur dont la plume frivole / Sans but, sans choix s'exercera, / Peut lire dans la parabole, / Le baptême qu'il obtiendra.») como Lemesle («A l'écureil semblables sont / Ces écrivains, que je compte par mille, / Gaspillant à plaisir tout le talent qu'ils ont / Dans mainte et mainte œuvre futile.»).

De igual modo, y sin extendernos demasiado en ella, cabe mencionar por último la reiterada fábula III en redondillas con consonantes alternados que, además de las traducciones en prosa, también contó con versiones en verso de Maury («Un Ours, qu'un savoyard dressait») y, por supuesto, Brunet y Lemesle. Las tres composiciones ejemplifican el proceder, ya expuesto en líneas generales, de cada uno de sus autores: así, Maury dispone el sentido de su fuente también en veintiocho octosílabos en siete estrofas de cuatro versos, alternando *rimes croisées* y *embrassées*, y expresando la completitud del original, con todo sin grandes añadidos o diferencias, aun contando, por ejemplo, con su énfasis en la exageración, ratificada por la voz narradora, de las alabanzas, más detalladas y esencialmente ridículas, del cerdo, y a excepción quizá de las alegorías marcadas tipográficamente en la moralidad con cierta resignación irónica («Amis auteurs: en conscience, / Je vous dois un conseil à tous: / Le GOÛT siffle-t-il? Patience. / SOTTISE applaudit? Pendez-vous»). Brunet, más literal en el íncipit («Un Ours, le gagne-pain d'un pauvre Savoyard, »), que suma en un solo verso cadencioso los dos octosílabos iriartianos, deshace varias subordinadas sin conectores explícitos en sus combinaciones de decasílabos, alejandrinos y octosílabos a las que debe adaptar el contenido. Podemos reparar, por ejemplo, en el tono más impostado de los diálogos, que abandonan el tuteo, en matices como el cruce de miradas entre la mona y el oso que, sintiéndose observado («ses petits yeux ont saisi le regard», v. 4), se dirige a ella directamente, la reflexión introspectiva de aquel, la intensificación de los atributos del cerdo, que gruñe su elogio, conforme a su voz, o la lección lanzada, no a la mayoría como Maury («Auteur, apprends ainsi ce que vaut ton ouvrage: / Il est mauvais s'il ne plaît point au sage, / Surtout n'écoute point un sot, même en crédit; / Jette au feu ce qu'il applaudit.»), sino al autor genérico, como Lemesle («A toi, messire tel ou tel / Qui ridiculises ta vie / A te poser en immortel! / Tu te crois un puissant génie, / Tu n'as que l'orgueil de puissant. / En te sifflant l'homme d'esprit t'accuse, / Et le sot, dont toujours le suffrage t'abuse, / Te condamne en t'applaudissant.»). Atento a su vez a la fuente española, Lemesle se muestra, no obstante, más declarativo en sus construcciones sintácticas más complejas («Quand le singe a blâmé mes pas, / J'ai dû douter, en personne prudente, / Que j'eusse du talent: hélas! Je n'en ai pas, /

Dès lors que le cochon les vante.»), o en sus apostillas a los comportamientos de los personajes.

Para terminar este condensado recorrido por nuestra selección, nos detendremos en otro florilegio de fines de esa década. En su antología de 1849 (*Illustrations littéraires de l'Espagne*), deudora de Bouterwek y Maury entre otros autores de principios del XIX, Antony Rénal, seudónimo de Claudius Billiet, también incluye, por su brevedad y en prosa, una fábula de Iriarte del que alaba sus cualidades bastante más entonces que los franceses contemporáneos. Para dar cuenta de la obra del autor en esta antología que aún traduce los originales, Rénal escoge al azar, según reconoce, la también recurrente desde los tiempos de Florian, fábula XXXV «La oruga y la zorra» («La Chenille et le Renard»). El crítico francés sigue de cerca el texto original –otro episodio didáctico escrito esta vez en romance heroico («Si se acuerda el lector de la tertulia») en contraste con las mezquindades atacadas en el ambiente de banderías y rivalidades estéticas y de envidias personales del mundillo literario–: así, retoma la contextualización por la que el autor español remite a la fábula XXXIII («El aveSTRUZ, el dromedario y la zorra»), situada en el mismo escenario que reúne a diversos animales y articulada en torno a la misma temática, o, testimonio de su aplicación del criterio de literalidad, sigue mayormente las estructuras oracionales de su modelo, permitiéndose, no obstante, cierto margen en la utilización de recursos como la sinécdoque: el capullo tan admirado por los presentes se transforma en un solo hilo de muestra («à l'appui de ces éloges unanimes, on fit aussitôt passer sous les yeux de l'assemblée un des fils merveilleux du Ver travailleur. », p. 246). De menor competencia lingüística en español que su predecesor Viardot, el antologista incurre en su prolífica versión en errores principalmente por falta de pericia o de conocimiento léxico rehuyendo las dificultades de la traducción: así, su lectura *ad litteram* («Le Renard fit un bond au milieu de l'aréopage et dit aux animaux réunis: "Il m'est pénible de vous l'apprendre») del verso 21 («Saltó la zorra y dijo: «¡Pese a mi alma!») no reconoce otra acepción del verbo con su sentido de reacción inesperada en la intervención oral, y difumina la intensidad de la fuerte exclamación.

Distintos son los desvíos de las versiones precedentes, desde Laurencin, que bajo el mismo título reescribe su fábula XVI («Différens animaux, dans une cotterie») a partir del original iriartiano reduciendo a veintidós versos los veintiocho de su fuente, hasta Brunet o Lemesle. El texto de 1802 –más próximo a los guiños irónicos de La Fontaine en su explicación sobre ciertos hábitos asociativos de los animales, trasunto de la sociabilidad humana («(Ils ont aussi les leurs [cotteries] messieurs les animaux)– omite el hilo conector con la otra fábula iriartiana precedente, remodelando el contexto situacional al haber prescindido de parte de la primera estrofa original. De igual modo, formaliza otros desplazamientos respecto a su fuente. Así, su voz narradora se distancia menos del conflicto escenificado cuyo espíritu satírico subraya conscientemente por distintos medios, frente a la contención del modelo: no

sólo pondera aún más la rendida acogida de los tertulianos a la obra del gusano de seda forzando la teatralidad («On se l'[le cocon]arrache: / ô l'admirable ouvrage! / C'étoit-là le cri général. / (vv. 5-7) [...] Elle [la taupe] mit cependant son grain dans l'encensoir», v. 10), o refleja expresivamente los celos que reconcomen a la oruga, que «peste, se donne au diable» (v. 11); sino que además marca en las combinaciones versales por rima y medida el avance significativo de la anécdota, en particular en las estrofas que inciden en los blancos de la censura de la fábula donde, en oposición a las variantes de *rime embrassée* y *alternée* de las otras estrofas, las *rimes plates* se acomodan a la descripción del rencor de la oruga y a la lapidaria lección final («Que de chenilles littéraires!»), traspuesta en boca de la zorra cuyo juicio clausura eficazmente la reescritura de Laurencin.

En cambio, tanto Brunet («Vous souvient-il d'un certain jour») como Lemesle («Vous n'avez pas oublié, je parie») dilatan en sus respectivas versiones el número de versos de su fuente: moderadamente el primero con treinta, y más expansivamente el segundo, con cuarenta y dos. Ambos deciden apelar directamente al lector-narratario desde el encabezamiento, si bien Lemesle opta por una mayor injerencia del “yo” narrador en distintos pasajes buscando la complicidad del receptor; también escogen la heterometría en sus estrofas y se esfuerzan por acercarse al verso original, reconocible no obstante en sus versiones, aunque deban insertar variaciones y añadidos, dictados también por su personal elección de las medidas versales en francés; los dos convierten en vespertina la reunión adaptándola a los usos sociales, y restituyen a la voz narradora el consejo final («¡Laboriosos ingenios perseguidos! »). No obstante, si Brunet mantiene los cuatro versos limitando la envidia de los rivales a estupidez («Si jamais un sot t'épilogue»), Lemesle se explaya en seis versos («Ô vous que vos lecteurs admirent»). Y es que la concisión de Iriarte deja paso en el texto de 1841 a ciertas expansiones que también demuestran la coherencia de su relectura, por ejemplo, al prolongar en la estrofa inicial la relación intertextual de la fábula de enlace con la traducción que de ella hizo, propiciando así su demora en la descripción ambiental. Este cuidado sutil por el contexto está presente en las distintas versiones francesas, que reúnen así un haz de términos tefídos de connotaciones culturales de su preciso momento histórico y de su gusto personal –la “cotterie” de camaradas de Laurencin, el “club” anglicista de Brunet, la “amicale causerie” y apacible “société” en el bosque umbrío y pintoresco de Lemesle, o “l'aréopage” esópico de Rénal– en torno al concepto de “tertulia”, exponente de la sociabilidad genuinamente española.

4. Cotejo intratextual a partir de la fábula VIII «El burro flautista»

El examen de diversas versiones comparadas entre sí de la fábula VIII de Iriarte, una de las más célebres de su repertorio, permitirá observar de forma meridiana a través de los propios textos la evolución diacrónica de las traducciones del autor durante esa primera mitad de siglo.

Esta fabulilla,
salga bien o mal,
me ha ocurrido ahora
por casualidad.

Cerca de unos prados
que hay en mi lugar,
pasaba un borrico
por casualidad.

Una flauta en ellos
halló, que un zagal
se dejó olvidada
por casualidad.

Acercóse a olerla
el dicho animal,
y dio un resoplido
por casualidad.

En la flauta el aire
se hubo de colar,
y sonó la flauta
por casualidad.

“¡Oh! –dijo el borrico-.
¡qué bien sé tocar!
¡Y dirán que es mala
la música asnal!”

Sin reglas del arte,
borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad.

(Iriarte, 1992: 131-132)

Un Âne, allant au pâturage,
Trouve une flûte sur l'herbage,
Oh, oh, dit-il, voilà cet instrument
Dont les bergers de mon village
Font un usage si fréquent,
Et grâce auquel ils ont ce doux ramage
Dont ils sont si fiers ! à présent
Que je l'ai, tout comme eux je gage
Me rendre fameux par mon chant.
Il dit et souffle, et je ne sais comment,
Il en tire un son agréable.
L'Ane dans son ravissement
Saute et gambade en s'écriant :
D'un joueur de flûte admirable
Venez, bergers, applaudir le talent !
Il vous efface en débutant.
L'avantage le plus futile
À nos yeux est toujours complet ;
Tel rimailleur pour un couplet
Se croit le rival de Virgile.

Laurencin, «Fable XVIII: L'Âne joueur de flûte»,
op. cit., 1802, 19-20.

Cette petite fable, qu'elle réussisse ou non, s'est présentée à moi maintenant par un pur hasard. Auprès de certains prés qu'on voit près de mon village, il passait un âne par un pur hasard ; il trouva par terre une flûte qu'un jeune berger y avait oubliée par un pur hasard ; il s'approcha d'elle, le pauvre animal, et souffla, après l'avoir flairée, par un pur hasard ; le souffle atteignit le tube, il y pénétra, et la flûte sonna par un pur hasard. Oh ! oh ! dit le baudet, comme je suis devenu habile ! Médira-t-on encore de la musique ânière ? Combien il y a d'ânons qui, sans règles de l'art, atteignent quelquefois au but par un pur hasard. »

Sismondi, «L'Âne et la flûte», *op. cit.*, t.
IV, 1813, 249.

Dieu sait si ma fable plaira ;
Elle me vient... on la lira.
Dans un fossé cherchant sa vie,
Un matin maître Aliboron
Suivait le bord de la prairie.
Il était seul, à l'abandon,
Quand du berger la flûte, oubliée ou perdue,
Vient, par hasard, frapper sa vue ;
Il s'avance pour la flairer.
Sur l'instrument mon âne d'abord souffle ;
Et voilà qu'au nez du maroufle
Part un son qu'il vient d'aspirer ;
« Ah ! nous verrons, dit-il, si la critique
Osera désormais rire de ma musique ! »

Des règles, j'en conviens, tel sot s'affranchira,
Qui, par hasard, réussira.

Brunet, «Fable VIII. L'âne et le joueur de flûte»,
op. cit., 1838, 20-21.

Qu'on juge ma fable bête
Ou pleine de sens et d'art,
La voici comme à la tête
Elle me vient par hasard.

Certain âne était à paître,
Lorsqu'à son morne regard
Certaine flûte champêtre
Se présente par hasard.

Tandis que, courbant l'échine,
Curieux comme un musard,
De tout près il examine,
Il respire par hasard.

Or le souffle de la brute,
Lancé plus raide qu'un dard,
A pénétré dans la flûte,
Qui rend un son par hasard.

Bien joué ! dit le profane ;
Puis, qu'on vienne encor chanter
Que la musique d'un âne
N'a rien qui puisse enchanter !

C'est ainsi qu'à l'improviste,
Sans connaissance de l'art,
Plus d'un soi-disant artiste
A réussi par hasard.

Lemesle, « Fable VII. L'Âne et la flûte »,
op. cit., 1841, 24-25.

Como para el resto de fábulas contenidas en las ediciones de 1782 y 1787, «El burro flautista» tenía asignada en el listado liminar de lecciones en prosa elaborado como corolario por el autor, la suya propia: «Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.» La composición original, concisa, eficaz y de ritmo vivo, en endechas de seis sílabas o versos de redondilla menor, como el propio Iriarte consigna en su relación final de metros empleados, contribuye a su vez a difundir una expresión coloquial («por casualidad») facilitando su memorización. El tema literario central, la polémica sobre las interrelaciones entre las reglas del arte y la inspiración, también reconocida por los ilustrados, y de manera vívida y quizás tensa por el propio Iriarte –poeta del sentir como expuso con acierto y sensibilidad Sebold (1961)–, apunta aquí a la necesidad de una reflexión consciente sobre el proceso de creación y el dominio de las normas y el talento innato para la producción regular de obras de

calidad. De este modo, el instrumento musical, una de las pasiones del autor, y la lección sobre el conocimiento de las reglas para depurar y afianzar los hallazgos fortuitos, y por ello habitualmente pasajeros, son componentes respetados en todas las versiones escogidas, desde el título mismo cuyas variantes orientan la lectura.

A excepción de la versión en prosa de Sismondi, traducida conforme al texto español que titula «El borrico y la flauta», y que sacrifica el ritmo original a la comprensión del sentido –incluso a veces de manera un tanto forzada («s'est présentée à moi»)–, el resto de ejemplos optan por la musicalidad del verso. Sismondi hace el esfuerzo de conservar el estribillo («par un pur hasard»), varía los términos para evitar la monotonía y por razones de estilo («baudet», «pauvre animal»), y como parece su costumbre, introduce precisiones en nombre de una explicación lógica de la sucesión de acontecimientos. En conformidad con sus tendencias habituales, los otros tres autores manipulan la composición española a distintos niveles y en distinto grado: así, los veintiocho versos originales se ven reducidos a veinte en Laurencin, a dieciséis en la refundición de Brunet, e incluso a veinticuatro en Lemesle, pese a su tendencia expansiva. Frente a la asociación coordinativa de Sismondi o Lemesle que ligan instrumentista e instrumento a un encuentro azaroso, Laurencin es el único en traducir el título al pie de la letra («L'âne joueur de Flûte»). La fábula de 1802 prescinde del íncipit iriartiano, arrancando de la segunda estrofa del original, omite el estribillo y desarrolla en octosílabos y decasílabos una escenificación teatral focalizada sobre la subjetividad del héroe burlesco. Esta sátira da más protagonismo a la primera persona del animal, deteniéndose de manera jocosa en sus reacciones exclamativas ante el descubrimiento de la flauta –que le sugiere una bonita imagen de la interpretación humana a imitación del canto de los pájaros (el *doux ramage*)–, en su insensata ambición de la fama, o en sus gestos («saute et gambade»), y que la voz narradora censura maliciosamente en su lección. Y efectivamente, la moralidad es una de las singularidades de esta reescritura por su beligerancia polemista en la apelación a la imitación de Virgilio, estandarte del clasicismo y uno de los modelos más longevos en los estudios escolares franceses. El borriquito de Iriarte, aun contento de sí mismo, se convierte en la pluma de Laurencin en un fatuo que, no satisfecho con su logro fortuito, convoca por su atrevida ignorancia al público rústico de pastores, retándolos a un concurso artístico tan del gusto de los *topoi* del género bucólico. En su versión condensada, cuyo título disocia sorprendentemente al intérprete ocasional *in praesentia* del rústico instrumentista, Brunet da un paso más allá en la literaturización ejemplarizante de la anécdota, encauzada en reminiscencias de La Fontaine («maître Aliboron»), y con una mayor complicidad de la voz narradora («mon âne») en la evocación de la historia. La impronta francesa acumula sobre el inocente borrico de Iriarte, pese a su proverbial ignorancia, varios rasgos negativos («maroufle»), que se suman a la caracterización francesa lexicalizada como conocedor superficial de toda materia y bueno en ninguna. La inclinación de Brunet por el resumen se desarrolla en rimas encadenadas de caden-

cia más lenta, encerrando entre futuros una fábula que combina las aportaciones del traductor con el traspase por concentración de su modelo: así, la primera estrofa de su fuente se refleja en los dos primeros versos de la versión, mientras que el tercero y el cuarto completan el lugar, el tiempo y la caracterización del personaje; los dos siguientes retoman la segunda estrofa iriartiana, el séptimo y el octavo la tercera estrofa y así sucesivamente hasta los dos últimos versos que recogen la moraleja. Por su parte, el proceder de Lemesle sigue pautas relativamente paralelas: si bien muestra fidelidad al texto español –del que conserva la secuenciación acorde en significado y ritmo, el estribillo («par hasard»), la agrupación en estrofas de cuatro versos–, su relectura, que rebaja el número de estrofas a seis, reorganiza en parte la distribución del contenido en su progresión en *rimes croisées* y las relaciones sintagmáticas a través de los conectores, a la vez que va introduciendo sus propios añadidos retóricos: por ejemplo, fusiona en su segunda estrofa la segunda y la tercera de Iriarte e inserta en los versos siguientes detalles descriptivos del animal («morne regard», «curieux comme un musard»), que marcan su simplicidad, el descubrimiento de la flauta, o la comparación novedosa («Lancée plus raide qu'un dard») para ir retomando paulatinamente el paso del resto de estrofas del modelo hasta llegar a la lección que recalca las exigencias del arte, punteadas a lo largo de su traducción en antítesis con las pretensiones del no iniciado («soi-disant artiste», «profane»). Así pues, la ufanía del animal en la sexta estrofa española sirve de apoyo para las relecturas de los traductores y la reconstrucción de su sátira en distintos niveles retóricos: no sólo se encuadra la acción tanto espacial, temporal e incluso escenográficamente conforme a la tendencia del XIX a la descripción ambiental; aun sin que la voz narradora ceda sus prerrogativas, se concede un mayor protagonismo al personaje y a su voz literaria, a través incluso de una caracterización negativa y de un proceso de literaturización, reforzando con ello la contundencia de la lección literaria.

5. Conclusiones

Las diversas versiones elegidas dan prueba de la condición de palimpsesto del texto traducido –un híbrido entre expresión de lenguas y de sistemas literarios, distancia temporal y en parte estética– y asimismo constituyen una muestra fehaciente del vigor renovado del género didáctico y, en particular, de la fábula. A través de la selección representativa de textos durante este tramo temporal de la primera mitad del XIX, hemos podido observar la lenta evolución en la recepción traductora desde la práctica de la *imitatio*, presente declaradamente aún en los primeros años del XIX, hacia las pautas de la adaptación atenta ya, pese a sus licencias, a una mayor observancia del texto original. En este proceso dinámico las versiones francesas, particularmente en esta primera etapa, mantienen diálogos intertextuales entre sí bajo la influencia de notables mediadores como la aplaudida y meritoria antología de Maury, sobre la que algunos de ellos, menos competentes en español, escriben sus variaciones.

Aunque parece haber una filiación entre traducción y prosa antes que con el verso –pese a la reivindicación por Deschamps del poeta como intermediario idóneo de la poesía extranjera–, que implica reelaboración subjetiva y reescritura, en esos primeros años la confusión terminológica está extendida. No obstante, mientras los pasajes insertos en historias literarias, atentas a la literalidad, siguen presentándose como traducciones, esta es pronto la denominación que, abandonando etiquetas como «imitación», adquieren abiertamente las versiones poéticas de 1838 y 1841 aun compartiendo ciertos criterios comunes y licencias a la hora de trasvasar el texto a la lengua francesa. No están lo suficientemente lejos los tiempos de las «belles infidèles», pero, con todo, se van dando pasos hacia una mayor conciencia de la actividad traductora por la que el texto original transparenta con mayor nitidez bajo la urdimbre francesa. Más sencillo resulta, no obstante, conservar el título genérico de la colección (*Fables littéraires*), aunque haya variantes de matiz en cuanto a los títulos de las fábulas, a lo que se añade que la elección de esta obra, de por sí circunscrita a la crítica literaria, la salvaguarda de la censura oficial. Sin embargo, quizás por las exigencias de hacer la obra comprensible a un público ajeno a la lengua española, o por tratarse de un género esencialmente adoctrinador, las diferentes versiones refuerzan mucho más las señales demarcadoras de sentido para la recta interpretación del lector. En esta dirección discurre también la tendencia a la descripción por adjetivación o en sintagmas caracterizadores de acciones, ambientes o personajes, para compensar las dificultades de transmitir los idiolectos insertos en los propios diálogos chispeantes y sugerentes del original. Tales contextos culturales específicos son asimismo objeto de naturalización o adaptación francesa, incluso cuando no es necesario, siendo además desviados del marco original hacia una literaturización dentro de los códigos de la prestigiosa tradición fabulística francesa. Esta revisión de muestras significativas de la aproximación francesa a los apólogos de Iriarte ejemplifica asimismo la apertura de esa literatura al canon extranjero. La literatura foránea reivindicada desde antaño como fuente de inspiración, se convierte, en ocasiones, en piedra de toque donde templar la situación contemporánea de la literatura propia. No menos cierto es que en el curso del XIX, difundida asimismo en la prensa cultural, aquella se institucionaliza gradualmente como materia de estudio. La colección de Iriarte cumple en parte esa doble función en este período acotado: si en tiempos de debate ideológico-estético sus fábulas son utilizadas ocasionalmente como arma, también traducidas por la boga del género, y pronto expuestas a la curiosidad francesa por las producciones extranjeras, a su vez contribuyen a la ampliación del horizonte cultural vecino, y por contraste, no menos a la reafirmación del cultivo francés dentro de sus parámetros culturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario (2007): *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario (2012): «La literatura y la cultura españolas en *La Péninsule (1835-1836)*». *Cuadernos de Filología Francesa* 23, 201-216.
- BOUTERWEK, Friedrich (1812): *Histoire de la littérature espagnole traduite de l'allemand [...] par le traducteur des lettres de Jean de Muller*. París, chez Renard, Pauline, frères Michaud, tome II.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2006): *Iriarte y se época*. Santa Cruz de Tenerife, Artemisa Ediciones [1^a ed. 1897].
- CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven, LOMBEZ, Christine [dir.] (2012): *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle. 1815-1914*. París, Verdier.
- D'HULST, Lieven (2012): «La traduction et les disciplines en 1830: vers une étude intégrée» in Christine Lombez (ed.), *Traduire en langue française en 1830*. Arras, Artois Presses Université, 35-48.
- HALÉVY, Léon (1827): *Poésies européennes*. París, Delaforest.
- IRIARTE, Tomás de (1838): *Fables littéraires de don..., traduites en vers par Charles Brunet*. París, Le Doyen.
- IRIARTE, Tomás de (1841): *Fables littéraires par..., traduites de l'espagnol en vers par Charles Lemesle, précédées d'une introduction par M. Émile Deschamps*. París, H.-L. Delloye.
- IRIARTE, Tomás de (1992): *Fábulas literarias*. Edición de Ángel L. Prieto de Paula. Madrid, Cátedra.
- LAURENCIN, Juan (1802): *Fables et poésies diverses*. París, Ch. Pougens.
- MAURY, Juan Ma^a (1826-1827): *Espagne poétique. Choix de poésies castillanes depuis Charles-Quint jusqu'à nos jours, mises en vers français avec une dissertation comparée sur la langue et la versification espagnoles, une introduction en vers, et des articles biographiques, historiques et littéraires*. París, P. Mongie, tome II.
- OZAETA, Ma^a Rosario (1998): «Los fabulistas españoles (con especial referencia a los siglos XVIII y XIX)», *EPOS* 14, 169-205.
- RENAL, Antony (1849): *Illustrations littéraires de l'Espagne, esquisses biographiques*. París/Lyon, Hippolyte Souverain.
- SEBOLD, Russel P. (1961): «Tomás de Iriarte : poeta de « rapto nacional ». *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 11, 1-67.
- SISMONDI, Jean Claude Léonard Simonde de (1813): *La littérature du Midi de l'Europe*. París-Estrasburgo, Treuttel et Würtz, tome IV.
- VIARDOT, Louis (1835): *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des Beaux-Arts en Espagne*. París, Paulin.