



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Traducción e Interpretación, Lenguas Romances,

Estudios Semíticos y Documentación

# **LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LA OBRA DE FRANÇOIS VILLON: ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO**

Tesis presentada para optar al título de Doctor de la Universidad de Córdoba,  
en el Departamento de Traducción e Interpretación, Lenguas Romances,  
Estudios Semíticos y Documentación

**Doctoranda:**

Beatriz Martínez Ojeda

**Directores de Tesis:**

Dr. Miguel Ángel García Peinado

Dr. Ángeles García Calderón

**Córdoba, diciembre de 2012**

TITULO: *LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LA OBRA DE FRANÇOIS VILLON: ANALISIS TRADUCTOLOGICO.*

AUTOR: *BEATRIZ MARTINEZ OJEDA*

---

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---





## **TÍTULO DE LA TESIS:**

**Las traducciones al español de François Villon: análisis traductológico**

## **DOCTORANDA:**

**Beatriz Martínez Ojeda**

## **INFORME RAZONADO DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS**

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

El presente trabajo se basa en la fundamentación teórica que posibilita la Literatura Comparada que, teniendo en cuenta sus rasgos constitutivos más relevantes y los niveles en los que se puede desenvolver (intercambios literarios internacionales, historia literaria general, historia de las ideas y las mentalidades, estilos literarios, etc.), podría definirse como “el arte metódico, llevado a cabo por medio de la investigación de las relaciones o lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar las literaturas de los otros campos de expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, ya estén distantes o no en el tiempo y en el espacio, y pertenecientes a varias lenguas o culturas, las cuales forman parte de una misma tradición, con el fin de describirlas, estudiarlas y comprenderlas”.

Uno de los instrumentos fundamentales para comparar literaturas, autores, obras, períodos, etc., es la traducción, que desde tiempos inmemoriales ha sido el medio más directo y frecuente de acceder a las obras maestras de la literatura mundial. En todas las definiciones que podamos encontrar sobre el concepto de traducción, a pesar de las diferencias, hallamos ciertos rasgos en común, a saber: el concepto de trasvase de una lengua a otra, la presencia de un contenido común con unos rasgos específicos y la necesidad de encontrar ‘equivalentes’ que garanticen la presencia de estos rasgos en el texto de la lengua término (más importante aún en la Traducción Literaria). Y es justamente la definición del concepto de ‘equivalencia’ lo que ha constituido desde tiempos remotos la preocupación fundamental de la teoría de

la traducción. Actualmente se ha asumido la idea de que la equivalencia total es una quimera, ya que el traductor trabaja con textos que están expresados en un código lingüístico constituido por signos que poseen un significante y un significado y, sin embargo, lo que se traduce no son códigos lingüísticos abstractos, sino mensajes y textos concretos, inmersos en un contexto real, y por ende susceptible de un análisis pragmático pertinente por medio de operaciones mentales como la inferencia, la presuposición, la connotación, etc. que dan lugar a interpretaciones de diversa índole (desde la mitológica hasta la meramente denotativa). Debido a esto, se impone un estudio profundo de los orígenes y causas de la obra y su autor. Durante la práctica totalidad del siglo XX, la Traducción Literaria se ha enfocado desde un punto de vista exclusivamente lingüístico y, con bastante frecuencia, las peculiaridades artístico-literarias de las obras han quedado desatendidas en aras de la comprensión general o del respeto a la literalidad del original, por hermético que nos parezca. Dejando aparte todo lo relacionado con la polisemia en los ámbitos de sentido donde aparezca, la cuestión de mayor envergadura traductológica en Traducción Literaria es la versión de textos poéticos. La denominación 'traducción poética' se aplica a la traducción de textos en los que la función expresiva o estética, y por ende específicamente literaria, se suma a la puramente comunicativa e informativa a un destinatario plural y que exige especiales habilidades al traductor (una especial sensibilidad, una preparación académica adecuada, y una buena dosis de intuición, de autocrítica y de profundo conocimiento de los procedimientos poéticos).

Fundado en estas premisas básicas, el trabajo inicia el estudio de las traducciones de François Villon, dedicando un amplio apartado al poeta como personaje humano y literario, al contexto de su época y a todos los manuscritos y ediciones existentes de sus obras. Aunque el estudio de los manuscritos sería motivo ya de por sí para una amplia Tesis Doctoral, el hecho de que cada traductor se base en uno u otro nos ha parecido suficiente motivo para que se incluyera un apartado que se ocupara de ellos. Incluye una breve historia de las traducciones de F. Villon a otras lenguas, con mención especial a las traducciones inglesas, de gran relieve muchas de ellas y llevadas a cabo por eminentes poetas, como es el caso de Dante Gabriel Rossetti.

El análisis traductológico de las traducciones españolas del poeta parisino se ha desarrollado en cuatro niveles de estudio: a) Nivel fonético-fonológico, b) Nivel morfosintáctico, c) Nivel léxico-semántico d) Nivel pragmático-cultural. No obstante, dadas las características de este trabajo, parecen pertinentes unas palabras sobre la traducción de poesía extranjera, de los problemas y las polémicas que suscita y de los que seguirá suscitando. Traducir poesía es labor de cultura y de espíritu poético, tratando muchas veces de alcanzar lo inalcanzable, buscando extraer de una lengua y transmitir a otra aquel terrible concepto con que Robert Frost, en definición demoledora,



trató inútilmente de cerrar las puertas para que nadie 'se metiera' con sus versos: *Poetry is what is lost in translation*. El crítico literario es proclive a juzgar y evaluar críticamente la traducción poética en general y a aquellos que la practican; de ahí que habrá que reconocerle una valentía y casi temeridad académica a aquellos que logran penetrar en esos terrenos aparentemente vedados y vierten poetas del inglés, del francés o del alemán, del italiano, del español a su propia lengua. Si es cierto que los escritores hacen las literaturas nacionales, no lo es menos que los traductores propician el reconocimiento de una literatura universal; es una curiosa paradoja, a pesar de que la labor de traducción no suele considerarse creación pura, aun siendo el trabajo llamado a transmitir conocimientos de un idioma a otro, de un idioma a todos los demás.

Hacemos una breve mención a las antologías, entre las que se incluyen algunas de las traducciones estudiadas. En este caso se trata de antologías retrospectivas (incluyen la obra de un autor ya consagrado), y, si las definimos por su tipología, se basa en la modalidad denominada "antologías de traductor" (el antólogo realiza la selección y traducción del material que se incluye).

Como publicaciones derivadas de trabajo se mencionan tres:

- Un poeta barroco francés: Pierre de Marbeuf". En: *Cuadernos Andaluces de Traducción Literaria* (2011)
- "Meditations among the tombs de James Hervey y la imitación de Le Tourneur". En: *Estudios Franco-Alemanes. Revista Internacional de Traducción y Filología*. Nº 3 (2011)
- Traduction et interculturalité: le cas de Villon. En: *Aspects of Literary Translation*. Verlag Narr (2012)

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 2 de noviembre de 2012

Firma de los directores

Fdo.: Miguel Ángel García Peinado

Fdo.: Ángeles García Calderón





UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Traducción e Interpretación, Lenguas Romances,  
Estudios Semíticos y Documentación

**LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LA OBRA  
DE FRANÇOIS VILLON: ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO**

**Doctoranda:**

Beatriz Martínez Ojeda

**Vº Bº Directores de Tesis:**

Dr. Miguel Ángel García Peinado

Dr. Ángeles García Calderón





## Agradecimientos

---

En primer lugar, quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a mis dos Directores de Tesis, el Dr. Miguel Ángel García Peinado y la Dra. Ángeles García Calderón, por diversos motivos: por haberme transmitido su pasión hacia la labor investigadora, por haberme guiado y supervisado cada momento de este trabajo, por su disposición, su entrega, su apoyo y comprensión. En resumen, por haber convertido lo que al principio se vislumbraba como una ardua tarea, en un placentero trayecto.

Agradezco, igualmente, a los profesores del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba por haberme ofrecido su ayuda siempre que la he necesitado, a Vicente López Folgado –por compartir su experiencia y sabias palabras conmigo-, a Manuel Marcos Aldón –por haber colaborado en el desarrollo del apartado de los Manuscritos-, y, especialmente a Soledad Díaz Alarcón y a Eliane Marzars, no sólo por su valiosa ayuda, sino también por haber creído en mí desde el primer día. A mis compañeras y amigas Cristina Huertas y Rosalía Villa, por brindarme su apoyo en los momentos más difíciles, por ser inestimables consejeras y por sus palabras siempre alentadoras.

Por último, quisiera expresar mi más sincera gratitud a mi madre y a Antonio, por haberse mantenido a mi lado durante todo el proceso de elaboración de este trabajo, por haber depositado en mí su confianza plena, por haberme ayudado de todas las formas posibles, y por apreciar mi esfuerzo y alentar mi entusiasmo por el mundo académico.

Y, finalmente, a cuantos confiaron en mí y me apoyaron de cualquier modo en estos primeros pasos del amplio y apasionante camino de la investigación.



# Índice de contenidos

---

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>15</b>
<b>1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA: TRADUCCIÓN Y LITERATURA .....</b>	<b>25</b>
1.1 Influencias de otras literaturas en la Literatura francesa.....	28
1.2 La Literatura Comparada .....	36
1.2.1 El término “Literatura Comparada” .....	39
1.2.2 ¿Qué es la Literatura Comparada? .....	42
1.2.3 Nacimiento y desarrollo de la Literatura Comparada .....	43
1.2.4 La Literatura Comparada y la Traducción .....	58
1.2.4.1 La noción de equivalencia.....	61
1.2.4.2 La imprecisión terminológica .....	63
1.2.4.3 La Traducción en relación con otras disciplinas .....	66
1.2.4.4 Principales teorías traductológicas contemporáneas.....	68
1.2.4.5 Diversas modalidades de traducción.....	79
1.2.4.5.1 La Traducción Literaria.....	80
1.2.4.5.2 La Traducción Poética.....	95
Referencias bibliográficas:.....	101
<b>2. FRANÇOIS VILLON .....</b>	<b>109</b>
2.1 Biografía.....	111
2.2 Contexto histórico-social .....	123
2.3 Obras .....	128

2. 3. 1 Manuscritos.....	146
Referencias bibliográficas.....	168
2. 3. 2 Ediciones de la obra de François Villon .....	171
Referencias bibliográficas.....	208
2. 4 Traducciones de Villon a otras lenguas .....	211
Referencias bibliográficas.....	248
<b>3. ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL.....</b>	<b>249</b>
3.1 Metodología y sistema de análisis .....	251
3.1.1 La traducción de María Héctor .....	254
3. 1 .1 .1 Análisis traductológico .....	258
3. 1. 2 La traducción de Alfredo Darnell Gascou .....	275
3.1.2.1. Análisis traductológico .....	279
3. 1. 3 La traducción de Antonio de Obregón.....	296
3. 1. 3. 1 Análisis traductológico .....	302
3. 1. 4 La traducción de Alberto de la Guerra Navares.....	323
3. 1. 4. 1 Análisis traductológico .....	328
3. 1. 5 La traducción de Gonzalo Suárez .....	346
3. 1. 5. 1 Análisis traductológico .....	352
3. 1. 6 La traducción de Federico Gorbea .....	374
3. 1. 6. 1 Análisis traductológico .....	377
3. 1. 7 La traducción de Mercedes Lloret .....	401
3. 1. 7. 1 Análisis traductológico .....	404
3. 1. 8 La traducción de Carlos Alvar .....	427
3. 1. 8. 1 Análisis traductológico .....	431
3. 1. 9 La traducción de Roberto Ruiz Capellán .....	453

3. 1. 9. 1 Análisis traductológico.....	455
3. 1. 10 La traducción de Juan Victorio Martínez.....	480
3. 1. 10. 1 Análisis traductológico.....	483
3. 1. 11 La traducción de José María Álvarez.....	506
3. 1. 11. 1 Análisis traductológico.....	509
3.1.12 La traducción de Rubén Abel Reches .....	531
3. 1. 12. 1 Análisis traductológico.....	533
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>553</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>561</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>569</b>





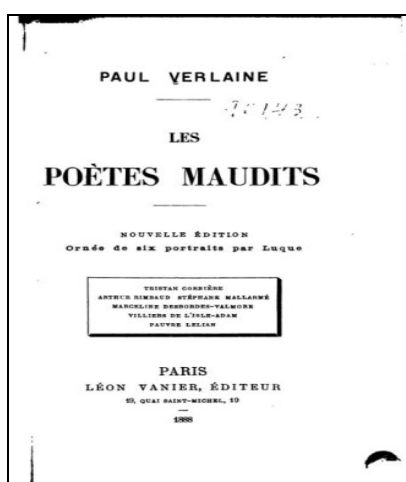
# **Introducción**



## Introducción

---

Personaje controvertido, interesante en grado sumo y uno de los más conocidos de la Literatura francesa (sin duda, el más famoso de toda la poesía de la Edad Media), la figura de Villon ha brillado con luz propia ya desde el Romanticismo, movimiento del que gran parte de la crítica lo considera uno de los grandes precursores engrandeciendo aún más su figura el hecho de que Paul Verlaine lo considerase el prototipo medieval del “poète maudit”.



(Ilustración de la obra *Les poètes maudits* de Paul Verlaine)

En realidad, Verlaine en su ensayo titulado *Les poètes maudits* (1884) categoriza y eleva a personajes literarios a seis poetas de su mismo siglo: Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud y el “Pauvre Lelian” (anagrama con el que autor se refiere a sí mismo); el ensayo versa sobre las opiniones de Verlaine acerca de sus colegas poetas, sobre el estilo de sus obras, descripciones que adorna con anécdotas personales compartidas por el propio autor con el resto.

A su parecer, el ingenio y la personalidad literaria de cada uno de dichos poetas habían sido la causa primordial de su maldición; esta conducta los condenaba a un aislamiento del resto del mundo, retraimiento que reflejaban en su forma de escritura. Aclaremos que la expresión “poeta maldito” se debe, en gran medida, al poema de Charles Baudelaire titulado “Bénédiction”, que se halla al inicio de su obra *Les Fleurs du Mal*, en el que parece que se inspiró Verlaine:

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

“Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,  
Plutôt que de nourrir cette dérision!  
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères  
Où mon ventre a conçu mon expiation!

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes  
Pour être le dégoût de mon triste mari,  
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,  
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable  
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,  
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,  
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!”

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,  
Et, ne comprenant pas les desseins éternels,  
Elle-même prépare au fond de la Géhenne  
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,  
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil  
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange  
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,  
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;  
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage  
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,  
Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,  
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,  
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche  
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;  
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,  
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Sa femme va criant sur les places publiques:  
"Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,  
Je ferai le métier des idoles antiques,  
Et comme elles je veux me faire redorer;

Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,  
De genuflexions, de viandes et de vins,  
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire  
Usurper en riant les hommages divins!

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,  
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;  
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,  
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,  
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,  
Et, pour rassasier ma bête favorite  
Je le lui jetterai par terre avec dédain!"

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,  
Le Poète serein lève ses bras pieux  
Et les vastes éclairs de son esprit lucide  
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux:

"Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance  
Comme un divin remède à nos impuretés  
Et comme la meilleure et la plus pure essence  
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Je sais que vous gardez une place au Poète  
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,  
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête  
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.



Je sais que la douleur est la noblesse unique  
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,  
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique  
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,  
Les métaux inconnus, les perles de la mer,  
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire  
A ce beau diadème éblouissant et clair;

Car il ne sera fait que de pure lumière,  
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,  
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,  
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> De las numerosas traducciones que existen sobre la obra de Charles Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, la más lograda en mi opinión ha sido la edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, que mereció el prestigioso premio Stendhal de la Fundación Consuelo Berges en 1992, cuya traducción es la siguiente:

Cuando, por un decreto de potencias supremas,  
el Poeta aparece en este mundo hastiado,  
espantada su madre, y llena de blasfemias,  
crispa hacia Dios sus puños, y éste de ella se apiada:

-“¡Ah, que no haya parido todo un nido de víboras,  
antes que a esta irrisión tener que alimentar!  
¡Maldita sea la noche de placeres efímeros,  
aquella en que mi vientre mi expiación concibiera!

¡Puesto que me escogiste de todas las mujeres  
para que fuese el asco de mi pobre marido.  
y no pudo arrojar a las llamas de nuevo,  
cual billete de amor, a este monstruo esmirriado,

haré yo reflejarse tu odio que me abruma  
en el maldito agente de tus malignidades,  
y torceré tan bien este árbol desmedrado,  
que avivar no podrá sus yemas corrompidas!”

Así vuelve a tragarse la espuma de su odio,  
y, como no comprende los eternos designios,  
ella misma prepara en la honda Gehena  
las piras a los crímenes maternos consagradas.

Mientras, bajo el cuidado invisible de un Ángel,  
el niño despojado se emborracha de sol,

---

y en todo lo que come y en todo lo que bebe,  
reencuentra el néctar rojo y la dulce la ambrosía.

Conversa con las nubes y juega con el viento,  
y se embriaga cantando con ir a la cruz;  
y el Soplo que le sigue en su peregrinar  
llora viéndolo alegre cual un ave del bosque.

Le contemplan con miedo los que él amar desea,  
o bien, enardeciéndose con su tranquilidad,  
buscan a alguien que logre arrancarle una queja,  
y su ferocidad sobre él ejercitan.

En el pan y en el vino que a sus labios destina,  
impuros salivazos y ceniza entremezclan,  
hipócritas arrojan al suelo cuanto él toca  
y se acusan de haber pisado en sus pisadas.

Su mujer por las plazas públicas va gritando:  
“Pues me encuentra él bastante bella para adorarme,  
cumpliré la tarea de los antiguos ídolos,  
y quiero que como a ellos me recubra de oro.

¡Y yo me saciaré de narro, incienso y mirra,  
de viandas, de vinos y de genuflexiones,  
por saber si en un pecho que me admira yo puedo  
Riéndome usurpar el divino homenaje!

Y cuando de esas farsas impías yo me aburra,  
colocaré sobre él mi mano fuerte y débil;  
y mis uñas, parejas a las de las arpías,  
hasta su corazón sabrán abrirse paso.

Igual que un pajarillo que palpita y que tiembla,  
robaré de su seno su rojo corazón,  
y para que se sacie mi fiera favorita,  
yo se lo arrojaré con desdén por el suelo!”

Hacia el Cielo, en que él ve un espléndido trono,  
sus dos brazos piadosos sereno alza el Poeta,  
y los vastos destellos de su espíritu lúcido  
le esconden el aspecto de los pueblos furiosos:

-“¡Os bendigo, Dios mío, que dais el sufrimiento  
cual divino remedio de nuestras impurezas,  
y como la mejor y la más pura esencia  
que a los santos deleites a los fuertes prepara!

El uso de la expresión “poète maudit” se generalizó, posteriormente, para referirse a cualquier escritor o artista que se sentía rechazado por sus contemporáneos, a aquel que manifestaba una conducta bohemia y rechazaba las normas impuestas, normas tanto sociales como literarias. Además de los mencionados con anterioridad, entre los denominados como ‘malditos’ destacan escritores como el propio François Villon, el inglés Thomas Chatterton, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, etc.

Así pues, partiendo de esta premisa de poeta execrable, veremos como la ‘etiqueta’ conviene a la perfección a las peripecias existenciales y literarias del personaje François Villon, inmerso en una época que no apreciaba en exceso las capacidades líricas de los autores.

Villon ha sido tradicionalmente uno de los poetas más nombrados, valorados y traducidos de toda la literatura francesa. Sin duda el más famoso y mejor considerado de la Edad Media, posiblemente no sólo en España, sino en toda Europa, nada es pura convención en sus poemas, que trascienden la personalidad poderosa del poeta; maestro del verbo, hombre de lengua auténtica, viva, llena de una vena generosa y popular, maestro también del ritmo, que maneja con gran comodidad, adapta la armonía del verso y las sonoridades a los movimientos del pensamientos. Realista, a veces incluso brutal, su lirismo posee la grandeza de lo auténtico y lo vivido. Su obra es considerada como uno de los poemarios más perfectos de toda la Edad Media. Por lo que entronca con el campo de la traducción, desde el momento de su paulatina rehabilitación, iniciada por los escritores románticos, Villon ha sido uno de los poetas franceses más traducidos a lo largo de los siglos en múltiples lenguas<sup>2</sup>, y sin duda el que más de la Edad Media en inglés, por encima de Eustache Deschamps (1340-1406), Christine de Pisan (1363-1430) y Charles d’Orléans (1394-1465), siendo en esta lengua uno de los poetas extranjeros que más atención ha merecido por parte de los traductores del francés, junto a

---

<sup>2</sup> Actualmente no es muy difícil encontrar traducciones del poeta parisino en alemán, búlgaro, catalán, checo, español, esloveno, esperanto, francés moderno, húngaro, inglés, italiano, japonés, noruego, polaco, portugués y rumano.

nombres tan ilustres como Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Louise Labé, Jean de La Fontaine, Jean Racine, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Paul Valéry y Guillaume Apollinaire.

Con frecuencia el estudioso se deja llevar por la simpatía o interés que le despierta un autor queriendo transmitir sus excelencias, que en muchos casos son escasas; no es este el caso de Villon, como bien atestigua una opinión tan contrastada como la de Ezra Pound en su conocido *ABC de la lectura*: sin conocer a Dante, Guido Cavalcanti y Villon, nadie puede juzgar los altísimos índices de calidad que se alcanzan en determinados tipos de literatura. Sin ese mínimo de poesía escrita en otras lenguas, es sencillamente imposible saber “de donde viene la poesía inglesa”.

No parece, pues, inoportuno emprender un estudio que pretende poner al alcance del lector de lengua española doce traducciones (prácticamente todas las posibles de encontrar de su obra en español), precedidas de un estudio sobre su figura y su obra, para llevar a cabo posteriormente un análisis de todas las traducciones desde el punto de vista de los niveles fonético-fonológico, léxico-semántico, morfosintáctico y pragmático-cultural que pondrán de relieve las virtudes y defectos de dichas versiones. Partiendo de la base de que jamás la traducción será idéntica al poema escrito por su autor, sino una nueva versión (otro texto distinto del original, como diría Octavio Paz) es obvio que la traducción literaria, y de un modo especial la traducción de poesía, se convierte en un sinónimo de ‘transformación’, ‘manipulación’ y ‘recreación’. Dependiendo de cómo estén llevadas a cabo éstas, a veces el lector se siente identificado con unas (sin que se sepan los motivos lógicos) más que por otras traducciones. Con este estudio le ofrecemos un amplio ramillete, cuyo objetivo principal es el de estimular o aumentar su afición a la lectura de poesía, uno de los placeres de este mundo actual tan mecanizado y comparable a pocas cosas terrenales, más aún cuando las posibilidades de explotación (en el sentido de transformación a la propia lengua del lector) son infinitas, como lo es el placer de ‘redondear’ un poema en la lengua de llegada, sobre todo cuando

el lector se siente tan identificado con el autor que traduce, y este es el caso del autor de este trabajo.

**1. Fundamentación teórica:  
Traducción y Literatura**





## **1. Fundamentación teórica: Traducción y Literatura**

---

Desde la Edad Media pertenece a la traducción el asegurar la comunicación literaria entre las sociedades de lenguas diferentes. Aunque la historia completa de las traducciones en el mundo no ha sido aún llevada a cabo, podemos suponer que al lado de la recepción directa de las literaturas entre diversos países, la que se fundamenta en la traducción desempeña un papel más amplio y probablemente más profundo. Es claro que la obra literaria no se traduce como un texto referencial, sino que debe ser considerada como un discurso que comporta un funcionamiento interno de imágenes y de connotaciones, de ritmo, de estructuras sintácticas, funcionamiento que el traductor debe comprender y restituir en provecho de los nuevos lectores. En este sentido, es un hecho cierto el que una literatura pueda enriquecerse con las obras traducidas, aunque no es menos cierto que el papel del traductor, situado en el centro de la comunicación entre el autor extranjero y los nuevos lectores, no puede jamás ser neutro. De ahí proceden en gran parte los problemas de la traducción literaria.

Pero antes de disertar sobre la traducción literaria conviene que procedamos de un modo sistemático, viendo cómo unas naciones toman a otras como modelo o referencia en el mundo literario. Y dado que en el caso de nuestro trabajo el autor se inscribe en la literatura francesa, antes de tratar sobre la Literatura Comparada (disciplina literaria que aparece en el siglo XIX) partiremos de la literatura francesa para establecer la comparación con otras literaturas, trazando un breve esbozo de aquellas literaturas que le sirvieron de modelo o en las que se inspiró en un momento u otro.

## 1.1 Influencias de otras literaturas en la Literatura francesa

### LA INFLUENCIA ITALIANA

La influencia de la literatura italiana sobre la literatura francesa en el siglo XVI no tiene parangón. La literatura francesa pretendía tomar prestado de la italiana las bases de una nueva tradición y los modelos de un arte nuevo, sin embargo, el medio de renovación del que se sirvió la literatura francesa renacentista no fue otro que el de los textos clásicos de la Antigüedad.

La influencia intelectual y literaria italiana ejercida sobre la literatura francesa no sólo tomó como punto de partida el conocimiento de los textos clásicos; es preciso conceder a los contactos humanos el lugar prioritario que ocuparon en este sentido, dado que el intercambio intelectual y literario fue posibilitado en gran medida por las estancias mantenidas durante el siglo por eruditos franceses en territorio italiano. Asimismo, las visitas al país galo por parte de los italianos se convertían en una costumbre cada vez más frecuente, razón por la cual los historiados señalan sin lugar a equívoco que el influjo entre ambos países fue recíproco. Al respecto, ha lugar indicar que, en este contexto de intercambio bilateral, se erige la ciudad de Lyon como sede central del mercado común del saber literario y filosófico.

Un ejemplo del influjo italiano en la sociedad francesa del siglo XVI lo constituye la reforma de la enseñanza universitaria, que incorporó en sus programas de estudio a los mejores autores de la cultura clásica. No obstante, la influencia italiana marca sus primeros pasos ya desde antes de comenzar el período renacentista propiamente dicho. Jean Lemaire de Belges, precursor del Humanismo, señala en su obra *Traité de la concorde des deux langues* (1511) la armonía entre ambas civilizaciones, así como la concordia entre el plan político y literaria de estos dos países destinados, según Lemaire de Belges, a complementarse. Asimismo, Clément Marot, tras su estancia en la Corte de Ferrare, introduce por primera vez en Francia el soneto italiano. Sus sucesores de la Pléiade y de la Escuela Lionesa adoptaran esta forma poética considerándola de un esquema métrico idóneo.

Sin embargo, el primer representante del italianismo en lo relativo a la poesía francesa fue Mellin de Saint-Gelais; éste no sólo imita el esquema estilístico de la poética italiana -especialmente el soneto y el *strambotto*-, sino que también toma prestado de aquella los temas recurrentes empleados en este tipo de composiciones.

En el ámbito de la poesía francesa del siglo XVI es una obligación ineludible referirse a la figura italiana de Petrarca y a los sucesores de éste, denominados tradicionalmente los Petrarquistas. La aportación petrarquista en la poesía francesa, así como en el Humanismo en general, es tan sólida como evidente. Los elementos fundamentales sobre los que se apoya el petrarquismo se atisban, en mayor o menor medida, a lo largo de numerosas composiciones poéticas francesas del citado siglo: uso del soneto como forma predilecta de expresión amorosa; una actitud de desesperanza del enamorado subyugado a los caprichos y a la voluntad impasible de la dama; y una filosofía moral significativamente próxima al platonismo. No obstante, frente a la concepción que acepta con agrado la aportación petrarquista en la literatura francesa, hay quienes sostienen que tal corriente ya se perfilaba en Francia durante la Edad Media, a través del “amor cortés”, y se plantean si dicha influencia pudo haber obstaculizado la evolución medieval de la literatura cortés en la consolidación de su propia forma.

En último término, es preciso mencionar la aportación de Ludovico Ariosto a la cultura literaria francesa, especialmente a través de su obra *Orlando Furioso* (1516), que fue traducida al francés desde 1543. Ésta composición épica caballerescas incidió notablemente sobre el teatro y la poesía lírica francesa del siglo XVI, y no sobre la epopeya y la novela como era lógico esperar. En el ámbito de la poesía lírica, Ariosto sustituye la influencia petrarquista, contribuyendo a la adopción por parte de la literatura francesa de un nuevo realismo sensible que presagiaba el Prerromanticismo y que subsistiría hasta finales del siglo XVIII, entre cuyos máximos exponentes destacan Voltaire y La Fontaine.

La aportación de la literatura española sobre la literatura francesa nunca será comparable a la ejercida por la civilización italiana; no obstante, la influencia de la cultura literaria española es igualmente digna de mención, especialmente en el ámbito de la novela, la poesía y el teatro franceses.

En lo concerniente a las novelas, serán cuatro las obras que marcarán tendencia en la literatura francesa. En primer lugar, Diego de San Pedro, con su novela *Cárcel de amor* (1470), traducida al francés en 1526 por Nicolas Herberay des Essarts, sentará las bases de la metafísica del amor que se desarrollará en la poesía y la novela francesas del siglo XVI.

En segundo lugar, las novelas sentimentales de Juan de Flores, *Breve Tratado de Grimalte y Gradissa* e *Historia de Grisel y Mirabella*, compuestas en torno a 1519, supusieron la culminación de la novela sentimental; ambas, especialmente la primera, han sido consideradas por la crítica como recreaciones de la *Fiammetta* de Boccaccio, pero a diferencia de ésta última el sentimentalismo adopta una forma perceptiblemente más idealista. El legado literario de Juan de Flores se convertirá en fuente de inspiración para numerosos narradores y poetas franceses del siglo XVI.

En tercer término, la novela de Jorge de Montemayor titulada *La Diana* (1550), primera novela pastoril que logrará introducir en Francia el neoplatonismo amoroso. Hallamos vestigios de esta composición bucólica en la obra *Astrée* (1607-1627) de Honoré d'Urfé, y en la tragedia *Andromaque* (1667) de Jean Racine, entre otras. Entre los siete libros de *La Diana* se incluía la anónima *Historia de Abencerraje y la hermosa Jarifa*, composición que contribuirá a la difusión de la novela morisca en Francia.

En última instancia, es preciso mencionar la gran novela caballerescas *Amadís de Gaula* (1508), que fue traducida al francés por Nicolas Herberay des Essarts, perpetuando, de este modo, la longevidad de las novelas de caballería de la Materia de Bretaña, en las que la novela española había encontrado su fuente de inspiración.

Respecto de la influencia española ejercida en el ámbito novelesco francés, es de rigor hacer alusión a la novela picaresca; la aportación de este tipo de novelas dio lugar al desarrollo de la novela realista en el país vecino. Entre las novelas picarescas españolas más relevantes por su influencia, cabe destacar la anónima *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Gómez Martínez-Espinel y *La vida del Buscón* de Francisco de Quevedo. Todas ellas fueron traducidas a la lengua francesa, lo que posibilitó el nacimiento de novelas picarescas francesas, tales como *Histoire comique de Francion* de Charles Sorel y *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* de Alain-René Lesage, entre otras.

En lo que respecta a la poesía española, a pesar de la existencia de eminentes figuras literarias, como Luis de Góngora y Balthazar Gracián, la influencia de ésta fue significativamente más limitada que en ámbito novelesco. El estilo culto, también denominado culteranismo o gongorismo, que imbuía la obra de Luis de Góngora, fue desdeñado en Francia de forma unánime por su complejidad. No obstante, las composiciones satíricas y burlescas de este autor español fueron acogidas de buen agrado por el público francés. François de Malherbe y Vincent Voiture hallaron en las “decimas” y “letrillas” gongorinas, su fuente de inspiración. Saint-Amant prefiere imitar el carácter burlesco de poeta, al contrario que Paul Scarron, que soslaya la sátira gongorina, tomando como referente únicamente la atmósfera madrileña que el autor español evoca en sus textos.

En último término, creemos que de todos los géneros literarios el teatro fue, sin duda, el más influenciado por la literatura española. La ingente obra de los dramaturgos españoles constituyó un manantial inagotable de situaciones e intrigas para extrapolar al imaginario francés. El dramaturgo Lope de Vega se convirtió en un sólido referente para el autor francés; sin embargo, la influencia de éste y de otros autores dramáticos españoles en la literatura francesa resulta bastante superficial, dado que los numerosos elementos morales y psicológicos que impregnan y caracterizan al teatro español, no lograron penetrar las barreras literarias francesas.

No sería de rigor concluir el apartado de influencias españolas sin hacer alusión a la obra de Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. La traducción al francés de las dos partes que conforman la obra, la primera realizada por César Oudin, y la segunda, por François de Rosset, pusieron al lector francés en conocimiento de esta gran historia de la literatura española. Las traducciones al francés proliferaron, de ahí que hallemos en numerosas composiciones francesas episodios que nos remiten a la obra española en casi todas las épocas que siguieron a su publicación y en la totalidad de los géneros literarios; señalamos entre otras, *La Chambre du débauché* de Saint-Amant, *Berger extravagant* de Charles Sorel, *Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier. A este respecto cabe matizar que pese a las numerosas remisiones a la obra de Miguel de Cervantes en la literatura francesa, el autor francés no se ha mostrado nunca avezado en la labor de transmitir a su público el intrincado sentido metafísico y el contraste patético que emana de la composición española, aludiendo exclusivamente a las aventuras satíricas y burlescas de ésta.

#### LA INFLUENCIA INGLESA

La literatura inglesa no se difundió, tal y como sucedió con el legado italiano, a través del contacto humano, pues la costumbre inquisitiva había quedado colmada con intercambio de la cultura clásica proveniente de Italia. Asimismo, el auge del clasicismo francés, imperante durante el siglo XVII, mitigaría la curiosidad por el extranjero, especialmente, por todo aquello que no reflejase la influencia de la Antigüedad clásica, de ahí que la literatura inglesa no resultase atractiva a la vista del intelectual francés.

La prosperidad intelectual en la Inglaterra de finales del siglo XVII y de principios del siglo XVIII, así como el incuestionable ingenio de los escritores ingleses de aquel lapso temporal, constituyen el punto de inflexión que marcó el inicio del reconocimiento de la cultura literaria anglosajona. Sin embargo, la competencia lingüística en lengua inglesa por parte de los autores franceses era significativamente mediocre, hecho que resulta bastante paradójico si se

tiene en consideración el amplio conocimiento del que gozaban por aquella época los intelectuales ingleses de la lengua y la literatura francesa.

La aportación inglesa fue posibilitada en parte por la labor traductora de numerosos intelectuales, conocedores de la lengua anglosajona, que pretendían dar a conocer al lector francés algunas obras representativas de la literatura inglesa. Aunque sin contacto directo, los textos ingleses comienzan a ser imitados en Francia, como es el caso de *The Man in the Moon* (1638) de Francis Godwin, que inspiró la obra *Histoires comiques des États et Empires de la Lune* (1657) de Cyrano de Bergerac, y *Venice Preserved* (1682) de Thomas Otway, que fue imitada por Antoine de La Fosse en *Manlius Capitolinus* (1698).

Un género literario inglés que se revela significativamente interesante a los ojos del intelectual francés es el teatro; su imitación era prácticamente inconcebible debido a las normas sumamente estrictas que regían la escena francesa, sin embargo, aquel será proyectado en un género mucho más libre, la novela. Un ejemplo particular de este hecho lo constituye la obra de Voltaire titulada *Lettres philosophiques* (1734), también denominada *Lettres anglaises*, que retomó las ideas filosóficas sostenidas por John Dryden en su *The Indian Emperour* (1665).

En lo concerniente a la poesía inglesa, James Thomson con su obra maestra *The Seasons* sienta las bases de la poesía descriptiva por medio de la descripción de la naturaleza, que será imitada por Delille, Chénier y Chênédollé, así como por numerosos de sus predecesores.

En este mismo plano, se perfilan nuevas temáticas que pretenden proporcionar a la poesía francesa un soplo de aire fresco. De la mano de Edward Young, James Hervey y Thomas Gray, se impone en Francia un nuevo concepto de poesía que clama a través de sus versos la necesidad de meditación sobre la muerte. Young será el pionero en transmitir por medio de sus composiciones el denominado "mal du siècle"; su éxito en Francia fue inmenso, especialmente el obtenido con su obra *Night Thoughts* (1742-1745), pues con ella logró satisfacer al público en su búsqueda de emociones ignotas y nuevas formas de expresión. James Hervey publicará tres años más tarde su



*Meditations among the Tombs*, composición más original que la anterior por la precisión de sus descripciones nocturnas. La influencia en Francia de la obra de Thomas Gray, *Elegy written in a Country Churchyard* (1751), fue equiparable a la de las dos composiciones anteriores, sin embargo, ésta, a diferencia de aquellas, por su evocación a la vida campestre, logra filtrarse sin dificultad en la literatura francesa. A este respecto, cabe nuevamente resaltar la labor traductora de Le Tourneur, considerado por la crítica el máximo difusor de la cultura del cementerio en Europa.

Por otra parte, es de especial enjundia hacer referencia a las novelas de Samuel Richardson, que fueron elogiadas por Diderot, a quien el autor inglés debe su difusión en el país francés. En su célebre *Éloge de Richardson* (1762) señala la magnificencia del autor inglés. En esta obra el francés apunta las dos razones que fundamentan su éxito; la primera es que sus novelas no solamente son morales sino también moralizantes, y la segunda es el vivo realismo de dichas composiciones, que evidencian una originalidad irrefutable. Asimismo, Jean Jacques Rousseau era tan apasionado de Richardson como lo fue Diderot. Sin embargo, éste, a diferencia de Diderot, rivaliza con el novelista inglés combinando la imaginación novelesca de Richardson con sus propias ideas filosóficas.

En última instancia, es preciso aludir al irlandés Ossian y a su aportación a la cultura literaria francesa. Chateaubriand será un claro defensor de la obra del escritor irlandés, quien difundió la atmósfera "ossiana" durante buena parte del Romanticismo francés. Lamartine reconstruye, asimismo, en algunas de sus composiciones el paisaje característico de los poemas escoceses. Ossian logra ofrecer a los intelectuales franceses una nueva concepción poética, fundamentada en la exaltación del carácter espontáneo y popular de la poesía, desdeñando toda aquella cultura literaria nacida de los Salones franceses.

#### LA INFLUENCIA ALEMANA

La literatura en lengua alemana era una total desconocida para los intelectuales franceses antes de la segunda mitad del siglo XVIII. El inicio del despertar hacia la cultura germana es, en parte, debido al artículo publicado en

la gaceta *Mercure de France* por Melchior Grimm en octubre de 1750, artículo en el que el autor revela al público francés la existencia de un gran número de obras y escritores alemanes de gran interés. Asimismo, contribuyó en similar empresa la traducción al francés acometida por Gottsched del manual de gramática alemana de Albrecht Von Haller, en cuyo prefacio se exponen los motivos por los que los franceses debían aprender el alemán, insistiendo en la relevancia de conocer la producción literaria germana.

Mme de Staël fue una gran apasionada de la cultura y la literatura alemana, por lo que no es de extrañar que su obra participara en la revelación de la esfera intelectual germánica. La baronesa, detractora y enemiga de Napoleón, contempla Alemania como el país ideal para el intelectual, en cuyo pueblo virtuoso y cultivado reina la libertad de pensamiento; tal consideración queda recogida en su composición *De l'Allemagne* (1813), con la que contribuirá significativamente a proyectar su interés por la literatura germana a numerosos eruditos franceses.

En este contexto de influencias alemanas, es preciso hacer referencia a un ilustre autor germano, cuya aportación en el terreno literario francés es digna de mención. Nos referimos a Johann Wolfgang von Goethe. La obra de este autor alemán en Francia ha sido ampliamente apreciada y difundida, no sólo por la constante reedición de sus composiciones, sino también por la evolución del gusto francés, que permitió la asimilación de las novedosas concepciones del alemán. Este escritor, precursor del movimiento literario romántico, popularizó la sensibilidad como cualidad inherente del héroe novelesco por medio de su obra *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), traducida al francés en quince ocasiones desde 1776 a 1792. Sin embargo, el influjo en Francia de su obra *Faust*, publicada en dos partes en 1807 y 1832, será infinitamente más complejo y perdurable. Destacamos la influencia ejercida por esta composición en *La Comédie de la mort* (1838) de Théophile Gautier y en *Un mot sur l'art moderne* (1833) de Musset.

En último término, mencionaremos la aportación de la literatura alemana al género dramático francés; a este respecto, es de especial enjundia aludir a la

figura del alemán Friedrich Schiller, cuya influencia fue determinante en la evolución de las concepciones estéticas del teatro francés desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX. La escena francesa de aquel período ansiaba la renovación de los temas trágicos por medio de la utilización del recurso histórico; la obra de Schiller se perfila en este sentido como fuente de inspiración, pues se ciñe a los acontecimientos históricos con total fidelidad, conservando la acción y la unidad necesarias en la escena dramática. De esta forma, el autor alemán se erige como modelo del drama romántico, debido fundamentalmente a que su estilo se aleja en menor medida de la tradición clásica francesa, por lo que las temáticas abordadas en sus obras y su técnica literaria fueron más fácilmente asimilables.

## 1. 2 La Literatura Comparada

Una obra tan prestigiosa como la del profesor portugués Vítor Manuel de Aguiar e Silva (fruto de los cursos impartidos sobre Teoría de la Literatura<sup>3</sup> en Coimbra desde el curso lectivo 1962-1963 hasta la fecha de publicación del libro en 1967, titulado *Teoría de la Literatura*), en su capítulo XII: “Los estudios de Historia y Crítica literarias”, hacía ya una referencia explícita, aunque sucinta, a la Literatura Comparada:

Quando la indagación de fuentes e influencias se refiere a autores pertenecientes a más de una literatura nacional, tales estudios se sitúan en el dominio de la *literatura comparada*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> El nombre completo del Área de conocimiento y posterior Especialidad o Titulación en muchas universidades españolas, es el de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

<sup>4</sup> Sobre los métodos y los problemas de la literatura comparada véase: Paul Van Tieghem: *La Littérature comparée*. Paris: Armand Colin 1931; M.-Fr. Guyard: *La Littérature comparée*, 3ª ed. Paris: PUF, 1961; Etiemble: *Comparaisons n'est pas raison. La crise de la littérature compare*. Paris: Gallimard, 1963; W. P. Friedrich: *Outline of Comparative Literature*. Chapel Hill, 1954; *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 1959, 2 vols.; *Comparative Literature; method and perspective*, ed. By N.P. Stallknecht and H. Frenz. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961; René Wellek: “The crisis of comparative literature”, *Concepts of criticism*. New Haven and London: Yale Univ. Press, 1963; René Wellek: “Definizione e natura della letteratura comparata”, en *Belfagor*, 1967, nº 2 (Citamos de la versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 6ª reimpresión, 1984, p. 390).

El autor explica que la historia literaria tiene como meta el conocimiento de los textos literarios, sus relaciones con una tradición, su agrupamiento en géneros, su filiación en movimientos o escuelas y las conexiones de todos estos fenómenos con la historia de la cultura y de la civilización. En estas tareas, la historia literaria necesita el auxilio de otras disciplinas, como la filología y la lingüística, la paleografía, la bibliografía, la historia de la filosofía, etc., proporcionando cada una de ellas su contribución especial de acuerdo con los problemas suscitados por el autor o por la obra que debe estudiarse. Debemos añadir a estas normas que cada autor y cada obra presentan siempre perspectivas y rasgos particulares que exigen una óptica particular en cada caso, si un esquema rígido ni preestablecido.

En este aspecto, el historiador literario debe conocer bibliografías retrospectivas que recojan lo que se publicó sobre determinado asunto: autor, obra, época, género literario, etc., hasta una fecha determinada, sin que ello implique adoptar una concepción biográfica de la obra literaria, sino dilucidar múltiples aspectos estéticos e históricos de la obra estrechamente relacionados con la autoría. Asimismo, otro momento importante en la dilucidación de la génesis de la obra literaria es el estudio de las influencias sufridas y de las fuentes utilizadas por un autor, ya que el escritor forma y madura su arte en contacto con otros escritores, pasados o contemporáneos, alimentándose de una tradición literaria incluso cuando innova y rompe con esa tradición. Para que estos estudios de fuentes sean fecundos es preciso articularlos dinámicamente con la historia del escritor, con la formación y desarrollo de su poética<sup>5</sup>; es necesario integrarlos en la historia del diálogo que un autor establece con otros autores, con las obras literarias del pasado y del presente, con la tradición literaria nacional y con las literaturas extranjeras, procurando captar las motivaciones y las incidencias de ese diálogo, las razones culturales

---

<sup>5</sup> Aclaremos que el término poética, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: a) "toute théorie interne de la littérature"; b) "le choix fait par un auteur parmi tous les possibles -dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.- littéraires: 'la poétique de Hugo'; c) les codes normatifs construits par une école littéraire, ensemble de règles pratiques dont l'emploi devient alors obligatoire" (Oscar DUCROT/Tzvetan TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 107). Nos referimos, evidentemente, a la segunda acepción.

y estéticas que llevan a un escritor a encontrarse con otro, el modo en que el escritor transfigura, distorsiona y recrea las obras que han influido sobre él. Y es en este punto concreto donde tienen sentido y se justifican plenamente los estudios de Literatura Comparada, a los que aludía el investigador portugués.

Pero ¿en qué consistían realmente estos estudios y en qué dominio se embarcaban? Durante mucho tiempo parecía admitido que la Literatura Comparada consistía, y debía consistir, en el estudio de las relaciones entre las literaturas nacionales. Esta concepción restrictiva tenía a su favor la prudencia científica, la eficacia pedagógica y la concordancia con ciertas circunstancias intelectuales y políticas. Estos motivos, sobre todo prácticos, han perdido hoy mucho valor. Investigaciones aún embrionarias, como la historia de las ideas, están en pleno desarrollo; otras, como la interpretación de los pueblos los unos por los otros a través de sus literaturas, no han conocido todavía más que un moderado éxito.

De todos los libros citados por Aguiar e Silva solamente dos de ellos constituían manuales de uso corriente, el de Guyard y el de Van Tieghem (ambos en francés), lo que ilustra la situación del momento.

El libro de M.-Fr. Guyard: *La Littérature comparée*, vio por primera vez la luz en 1951 y el momento no pudo ser más oportuno. Es la época en la que la enseñanza de la literatura comparada sufre su primer gran cambio. Habiendo surgido como un curso de iniciación al uso de un pequeño grupo parisiense, la literatura comparada pasa a integrarse en las licenciaturas de enseñanza. El libro es pequeño, manejable y con un enfoque básicamente didáctico, lo que probablemente contribuyó a que los extranjeros no le dieran la acogida esperada y su autor no se hiciera receptor de la fama que sus esfuerzos hubieran merecido.

De alcance más universal, el libro de Paul Van Tieghem: *La Littérature comparée*, publicado en 1931 pretendía presentar una exposición completa y sistemática de una disciplina que en ese momento estaba en plena expansión. El libro fue reeditado, ligeramente reformado y actualmente está agotado. No obstante, la expansión de la disciplina ha sido tal que el libro de Van Tieghem,

a pesar de sus méritos, es hoy en día valorado más por su valor como documento histórico que por sus contenidos.

Hasta el momento, en torno a 1920, la Literatura Comparada había surgido y se había cultivado fundamentalmente en Francia, y aunque París estaba a la cabeza, podría decirse que la literatura comparada no tenía patria, y tendría poco sentido hablar de escuelas nacionales en Literatura Comparada. Sin embargo, hacia 1950 surge un “comparatismo americano” que se coloca frente al “comparatismo francés” (o europeo, para ser más exactos). Esta situación, que coincide con la creación de las primeras cátedras oficiales para estas enseñanzas a finales del siglo XIX, es utilizada por los detractores de estos estudios para teñirlos de una apariencia nacionalista, que la literatura comparada realmente nunca tuvo.

Posteriormente, la evolución se produce con tanta rapidez que se sobrepasa la etapa en la que era suficiente que los “americanos” se opusieran a los “franceses”, y será preciso hablar también de las escuelas alemana, inglesa, italiana, japonesa y de Europa del Este.

Pero reflexionemos un momento sobre la denominación del término “littérature comparée” y cuál sería su objeto de estudio, antes de adentrarnos en la situación de los diferentes países.

### **1. 2. 1 El término “Literatura Comparada”**

“Literatura Comparada” es una denominación, al igual que la mayoría de las expresiones compuestas, a la vez viciada y necesaria. Sería comparable a otras etiquetas como “Historia Literaria” o “Economía Política” que, quizá por ser más antiguas o más frecuentes en el lenguaje habitual, no causaron tanto desconcierto. Esta designación es defectuosa pero, como indicaba Ernest Renan (1823-1892) en su *Vie de Jésus*, primer volumen de su controvertida obra *Histoire des origines du christianisme*<sup>6</sup>, a propósito de la expresión “raza

---

<sup>6</sup> Filólogo consagrado, fundamentalmente en el campo de los estudios semíticos, fue enviado en misión al Líbano y visitó Palestina (1860-1861) que le inspiró la *Histoire des origines du christianisme* (1863-1883). El primer volumen le trajo como consecuencia la pérdida

semítica”, es una de esas palabras como “arquitectura gótica” o “números árabes” que es preciso conservar para entenderse, incluso después de que se ha demostrado el error que implican.

Con frecuencia se oía preguntar: ¿Qué literaturas compara usted?, pues la lógica hace entender espontáneamente la expresión en plural. El uso del singular parece menos adecuado y requiere numerosas explicaciones. No obstante ya sea en singular o en plural “literatura(s) comparada(s)” define el aspecto duradero del espíritu humano aplicado al estudio de las letras, una necesidad bien anterior a la creación de este pequeño monstruo lexicológico.

La expresión “littérature comparée” es ambigua. Sin embargo, todos los sustitutos que se han propuesto no han terminado por imponerse por ser demasiado largos o demasiado abstractos. Aparece utilizada por primera vez en 1816 en una antología de literatura francesa, clásica e inglesa, editada por Noël y Laplace que llevaba en las páginas interiores el subtítulo “Cours de littérature comparée”; posteriormente fue utilizada por Van Tieghem y también por Guyard; y probablemente acabó consolidándose por el uso que realizaron de ella los grandes pilares de la Literatura Comparada en Francia.

Abel-François de Villemain en su *Tableau de la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1928-29) que contribuyó en la renovación de los estudios literarios franceses introduciendo la crítica histórica e insistiendo en el papel de las instituciones sociales y de las literaturas extranjeras, citando el término “littérature comparée”, y dos años más tarde en *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* (1830) vuelve a utilizarlo, al hablar de los “amateurs de la littérature comparée”. Por su parte, J.-J. Ampère en su *Discours sur l'histoire de la poésie* (1830) habla de “l'histoire comparative des arts de la littérature”. Sainte-Beuve lo utiliza de nuevo en el artículo que le dedica a Ampère en *La Revue des Deux Mondes* (1868).

---

de su cátedra de hebreo en el ‘Collège de France’, aunque tuvo una repercusión considerable en Europa, tanto por su estilo poético y “la vérité de la couleur” como por la interpretación deferente pero racionalista de Jesús, “cet homme incomparable”. Renan rechazaba los dogmas del catolicismo, pero no dejaba de admirar la historia judeo-cristiana (*Histoire du peuple d'Israël*, 1887-1893) consagrándose a conciliar “le sentiment religieux et l'analyse scientifique”.

Recordemos aquí que una de las acepciones de la palabra “littérature” en francés es la de “el estudio de la literatura” y no simplemente la de “conjunto de obras”. Voltaire en su *Dictionnaire philosophique* (1764-1772), publicado en 1819, define “littérature” como “une connaissance des ouvrages de goût, une teinture d’histoire, de poésie, d’éloquence, de critique” y Marmontel en *Éléments de littérature* (1787) como “connaissance des belles lettres”.

El inglés utiliza la expresión “comparative literature”, que es la fórmula que sugirió Littré, pero la palabra “literature” en inglés perdió pronto su sentido de “estudio de la literatura” y simplemente significaba “conjunto de obras”, por lo que las reservas para la aceptación del término actual fueron grandes y ésta solamente se produjo tras la victoria académica de “littérature comparée” en Francia. El primer libro en utilizar esta denominación en su portada fue la obra de Posnett, *Comparative Literature* (1886).

En alemán el desarrollo del término es análogo al del término inglés. Es difícil hablar de “vergleichende Literatur” cuando “Literatur” exclusivamente significaba “conjunto de obras”. Moriz Carrière, en *Das Wesen und die Formen der Poesie* (1854) utiliza el término “vergleinche Literaturgeschichte” probablemente por primera vez. Hugo von Meltzl utiliza, no obstante, la expresión “Vergleichende Literatur” en su revista *Zeitschrift für vergleichende Literatur* (1877-1888), aunque en los últimos números sustituye el título por *Zeitschrift für vergleinde Literaturwissenschaft*, argumentando que su concepción de la literatura comparada no está confinada a la existencia de contactos históricos. Este será el término que termine por consolidarse y en Alemania se hablará a partir de entonces de “Vergleichende Literaturwissenschaft”.

En español “literatura comparada” y en italiano “letteratura comparata” se forman sin conflicto a partir del modelo francés. En ruso “sравnitelnoe literaturo-vedenie” se modela a partir de la expresión alemana y es utilizado por primera vez por Alexander Veselovsky en una reseña sobre una revista de Koch creada en 1887, aunque actualmente se utilizan también términos como “komparativizm” o “komparativistika”. En otras lenguas eslavas la oposición a la



combinación “literatura comparada” parece haber desaparecido: la Universidad de Praga tiene una cátedra de “srovnávací literatura” desde 1910 y en Polonia se utiliza el término “porównaczy literatura”.

### 1. 2. 2 ¿Qué es la Literatura Comparada?

Como hemos visto el término “literatura comparada” ha dado pie a diversos conflictos en cuanto a cuál debe ser su objeto de estudio y qué métodos deben aplicarse para realizarlo. En un principio podemos hacer dos grandes divisiones entre una interpretación restrictiva de lo que ha de ser Literatura Comparada y una visión del área desde una perspectiva más amplia.

Bajo la interpretación más restrictiva tendríamos que nombrar en primer lugar a Paul Van Tieghem quien afirma: “l’object de la littérature comparée est essentiellement d’étudier les œuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres”<sup>7</sup>, también a Guyard, para quien estos estudios deben consistir en “l’histoire des relations littéraires internationales”<sup>8</sup>. En esta misma línea está la definición de Anna Saëtta Ravignas: “Una scienza moderna rivolta appunto ad indagare i problemi connessi cogli influssi esercitati reciprocamente dalle varie letterature”<sup>9</sup>. Algunos teóricos como J.-M. Carré aún delimitan más su área de estudio enfatizando que es “Une branche de l’histoire littéraire: elle est l’étude des relations spirituelles internationales, des rapports de fait qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle, Walter Scott et Vigny, entre les œuvres les inspirations, voire les vies d’écrivains appartenant à plusieurs littératures”<sup>10</sup>.

En un sentido más amplio la Literatura Comparada incluiría lo que para Van Tieghem y otros sería la Literatura General. Van Tieghem limita la Literatura Comparada a “rapports binaires entre deux éléments seulement”, mientras que a la Literatura General le asigna “les faits communs à plusieurs littératures”.

---

<sup>7</sup> Van Tieghem, Paul: *La Littérature comparée*. Paris: 1931, p.57.

<sup>8</sup> Guyard, F.-M.: *La Littérature comparée*. Paris: 1951.

<sup>9</sup> Momigliani, A.: *Problemi ed orientamenti: Notizie introduttive*. Milano: 1948, p. 430.

<sup>10</sup> En el prólogo de la obra de Guyard (1951), p. 3.

No por ello tenemos que llegar al extremo de Remak, en la actualidad profesor emérito del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Indiana, que en 1961 nos ofrece estas líneas sobre cual debe ser el ámbito de la Literatura Comparada:

[...] the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc, on the other hand [...]<sup>11</sup>

La distinción de Van Tieghem y sus seguidores entre Literatura Comparada y General no parece responder a una lógica. Es muy difícil trazar una línea que separe el estudio de la influencia de Walter Scott en Francia y el surgimiento de la novela histórica, o entre la influencia de los poetas de la “Graveyard School”<sup>12</sup> en Francia y la moda de la melancolía y el “Mal du siècle”, y/o el nacimiento de la novela gótica inglesa. Cualquier estudioso de la literatura no sólo comparará, sino que reproducirá, analizará interpretará, evocará, evaluará y en ocasiones traducirá los autores y obras objeto de su estudio, y lo hará de manera simultánea en un mismo trabajo.

### **1. 2. 3 Nacimiento y desarrollo de la Literatura Comparada**

El nacimiento o la prehistoria de la Literatura Comparada podría remontarse a la propia prehistoria: desde que dos literaturas han existido han sido comparadas para apreciar los méritos respectivos: la griega y la latina, las literaturas románicas de la Edad Media, la francesa y la inglesa del siglo

---

<sup>11</sup> Remark, H. H.: “Comparative Literature: Its Definition and Function”, en Stallknecht, Newton P. y Frenz Horst (eds.): *Comparative Literature: Method and Perspective*, 1961. Carbondale: Southern Illinois UP, pp. 3-57.

<sup>12</sup> También denominada “Graveyard Poetry”, equivalente en Francia a “Poésie des cimetières”, de gran influencia en buena parte de Europa a partir de Young y Gray.

XVIII<sup>13</sup>. Pero estas comparaciones con frecuencia se han asociado a una reivindicación nacionalista que es condenable, lo mismo que la reivindicación política, porque a menudo va acompañada de pretensiones de superioridades étnicas. Contra esta actitud anti-humanista se levantan los que han introducido a sus compatriotas en fuentes extranjeras destinadas a regenerar la literatura y a aumentar el tesoro de ideas de su propia nación: Du Bellay entrando a saco en Grecia, Roma la Italia del Renacimiento; Voltaire enseñando que en Inglaterra se desarrolla la idea de tolerancia y proponiendo a Shakespeare, aunque con reservas, como un vigoroso motor destinado a impulsar la tragedia clásica fuera del carril donde se movía; Lessing, apodando a este mismo Shakespeare de la aplastante galomanía en que se complacían los alemanes en 1760; Mme de Staël defendiendo las riquezas originadas más allá del Rin a los súbditos de Napoleón I y teniendo que soportar como uno de sus esbirros, Savary, duque de Rovigo le contestaba en estos términos:

Nous rien sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez.

Como ejercicio académico, la Literatura Comparada fue en principio un medio escolar de apreciar la originalidad de cada literatura. Recientemente se nos ha recordado que “Comparación no es razón”, y esto no deja de ser cierto, comparar las literaturas no es hacer literatura comparada; pero si es prepararse para hacerlo.

Para que naciera la expresión “Literatura Comparada”, no era suficiente que reinase un espíritu que se pudiera ya calificar de europeo, un espíritu de cosmopolitismo, liberalismo, generosidad, negando todo exclusivismo, todo “aislamiento”, ese espíritu que ha vivido en Voltaire, Rousseau, Diderot, más fuertemente en Goethe, ese espíritu que ha reunido en Coppet, alrededor de Mme Staël, a suizos, franceses, alemanes e ingleses, dedicados a incesantes

---

<sup>13</sup> De ahí la importancia de nuestro trabajo, ya que aunque es un hecho admitido la influencia de los autores ingleses sobre el XIX francés y sobre el Romanticismo, casi todos los especialistas o bien simplemente lo hacen notar o se ocupan sólo de los grandes autores.

confrontaciones. Ha sido preciso también que los franceses dejaran de proclamar la superioridad del gusto clásico y de imponer este gusto en Europa; ha sido preciso que fuese reconocida la existencia de los gustos y su relatividad (consecuencia de la querrela entre Antiguos y Modernos, como la teoría de los climas defendida por el abad Du Bos y Montesquieu, de quien Mme de Staël es discípula a este respecto) y que se esforzó más bien en comprender que en juzgar, alabar o condenar. En resumen, que se pudo decir como lo hizo Benjamin Constant:

Sentir las beautés partout où elles se trouvent n'est pas une délicatesse de moins, mais une faculté de plus.<sup>14</sup>

Ha hecho falta, sobre todo, que el siglo de los nacionalismos, exaltando el sentido de la historia, las tradiciones, el folclore y recuperando literaturas que se morían, obligara a cada pueblo, a cada grupo étnico a tomar conciencia de su unidad en el cuadro de la comunidad humana. Pensemos en Herder, en los hermanos Grimm, en los hermanos Schlegel, en Fichte, Hegel e incluso en Bouterwek. Y especialmente ha sido necesario el nacimiento del método comparatista en otros ámbitos del conocimiento humano (el desarrollo del comparativismo en las ciencias naturales) para que sirviera de ejemplo.

Comparar estructuras o fenómenos análogos, disimulados bajo ciertas relaciones del conjunto al cual pertenecen, por poner en evidencia los caracteres comunes y separar leyes:

Si les animaux n'existaient pas, l'homme serait moins connu (Buffon).

La primera manifestación de esta nueva ciencia, que Marco Aurelio Severino (1580-1656) ya había practicado sin nombrarla, es la obra del inglés N. Grew, *The Comparative Anatomy of Truncks*, publicada en 1675. Años más tarde, Cuvier con el tratado de *Anatomie comparade* (1800-1805) es quién la

---

<sup>14</sup> Prólogo de *Wallstein*, 1809.

dota de su verdadero método. Bajo el mismo impulso se desarrollan la fisiología comparada (1833) y la embriología comparada. Estos progresos son seguidos con atención por grandes escritores (Goethe, Balzac) preocupados de no dejar nada fuera del campo del humanismo y de reconstruir la unidad del mundo por la analogía, siguiendo en eso los preceptos de los iluminados.

En el campo de las letras, François Raynouard, a partir de 1821, publica una *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours* (Tomo VI de su *Choix de poésies originales des troubadours*). Ciertamente, su patriotismo provenzal lo confunde haciéndole creer que la antigua lengua de los trovadores, nacida del latín de la decadencia, sería la madre de todas las lenguas romances; sin embargo, fue a él a quien le vino la idea verdaderamente genial según la cual el método comparativo debía renovar el estudio histórico de las lenguas. El verdadero origen de la evolución romance será diseñado en 1836 por Friedrich Diez, creador de esta rama de la filología, a quien Goethe había señalado los trabajos de Raynouard y que conserva siempre una sincera admiración por el iniciador de la romanística. La Mitología Comparada, la Historia Comparada, la Geografía Comparada ya han alcanzado su desarrollo.

François Noël y colaboradores (1816-1825) publican una selección de textos destinados a los escolares bajo el título "Cursos de literatura comparada". Sin embargo, el título es engañoso pues el curso se contenta con yuxtaponer las lecciones francesas, latinas, inglesas e italianas. Por el contrario, al mismo tiempo un holandés, Willem de Clercq, publica auténticos trabajos comparativos.

En Francia, los verdaderos iniciadores de la literatura comparada son Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère y Philarète Chasles. Villemain impartió en la Sorbona durante el semestre de verano de 1828 y durante la semana siguiente un *Cours de littérature française* del que una parte será publicada en 1828 y 1829 sobre escenografías revisadas: trata de la influencia que Inglaterra y Francia han ejercido una sobre otra y de la influencia francesa en Italia en el siglo XVIII. El "Avis des éditeurs" a la cabeza del segundo volumen, indica que

la nueva orientación de los escritores del siglo XVIII favorecía este estudio comparado de las literaturas, que es la filosofía de la crítica. El cuarto volumen, que contiene la primera parte del curso, no aparecerá hasta 1838: Villemain emplea en su prólogo la expresión “Littérature Comparée”: en el mismo curso, impartido en 1828, decía que quería enseñar “mediante un cuadro comparado lo que el espíritu francés había recibido de las literaturas extranjeras y lo que éste les devolvía”. Había dejado de lado Alemania porque no conocía el idioma y porque Mme de Staël ya había explorado estas fuentes.

Jean-Jacques Ampère se afincó en Marsella, el otro centro neurálgico en el nacimiento de la literatura comparada. Allí, se funda al final de la Restauración un Ateneo a imitación del que en la capital había tomado el relevo del viejo Liceo de La Harpe; es decir, una especie de Facultad libre, una cátedra para predicar las ideas liberales bajo la cubierta de las letras y de las ciencias. Jean-Jacques Ampère, conocido como el “patito” de Mme Récamier, se había beneficiado también del cosmopolitismo de Cooper y desde 1826, mostró su intención de consagrarse a la “Literatura Comparada de todas las poesías” (carta del 26 de octubre a Victor Cousin). El 12 de marzo de 1830 pronuncia su lección inaugural, antes de disertar sobre la poesía del Norte desde el Edda hasta Shakespeare, en la que afirma que si la literatura es una ciencia, ésta pertenece a la historia y a la filosofía. Es entonces prematuro entregarse a la filosofía de la literatura y de las artes que estudiará la naturaleza de lo hermoso (la palabra “estética”, un germanismo, penetra lentamente en Francia). Prioridad, pues, a la historia: “es de la historia comparativa de las artes y de la literatura en todos los pueblos de donde debe surgir la filosofía de la literatura y de las artes”.

Philarète Chasles fue capaz de resumir las aspiraciones de la “Literatura Extranjera Comparada”, con ocasión de su lección de apertura pronunciada el 17 de enero de 1835 en el Ateneo de París y publicado el mismo mes en la *Revue de Paris*:

Rien ne vit isolé: le véritable isolement, c'est la mort. Tout le monde emprunté à tout le monde: ce grand travail de sympathies est universel et constant.

Chasles proponía no separar la historia de la literatura de la historia de la filosofía y de la de la política. En una palabra, quería hacer la historia del pensamiento y mostrar las naciones actuando y reactuando unas sobre otras, tarea que llevará a cabo en sus cursos del “Collège de France” (1841-1873), donde coincidió algún tiempo con Edgar Quinet. A éste correspondían las literaturas del Mediodía; a Chasles, las del Norte. Se ha reconocido la distinción deseada por Mme de Staël.

Tras estos primeros éxitos en Francia el centro de gravedad se desplazó a la Suiza francesa; este fue un retorno a las fuentes que habían visto nacer *De L'Allemagne* y la obra de Sismondi, *De la literatura del mediodía de Europa* (1813; segunda edición en 1819; 3ª edición en 1829). En la Academia de Lausanne, Joseph Hornung, historiador comparativo del derecho, es llamado en 1850 a dar un curso de Literatura Comparada en la Universidad de Ginebra; una enseñanza análoga se da, a partir de 1858, por Albert Richard el amigo de Amiel, en su cátedra de Literatura Moderna, antes de que se crease para él (1865) una cátedra de Literatura Moderna Comparada, en la que le sucedió en 1871 Marc Monnier, que tuvo él mismo por sucesor a Édouard Rod (1886-1895). La cátedra fue suprimida enseguida. Pero Ginebra había asegurado así la supervivencia de una disciplina todavía frágil.

En Italia, De Sanctis es nombrado profesor de Literatura Comparada en Nápoles desde 1863. Abandona su cátedra en 1865 a fin de consagrarse a la vida política, pero la retoma de 1871 a 1877 dispensando una enseñanza generosa, sobre todo dirigida hacia la literatura italiana. En los años 70 Emilio Teza dio en la Universidad de Pisa cursos bajo el título “Lingue e letterature comparate”, poniendo el acento sobre la filología germánica. Un poco más tarde, en Turín, Arturo Graf inauguró un comparatismo más positivo sin prohibir los paralelismos audaces. A estos nombres hay que añadir el de Serafino

Pucci, autori de *Principii di Letteratura Generale italiana y comparata* (1879), aunque el título de la obra es engañoso y los principio anticuados.

En Hungría el defensor de la literatura comparada fue Hugo Meltzi, un profesor de origen germánico de la Universidad de Kolozsvár. Meltzi, amigo de Petöfi y de Nietzsche, fue el responsable, en colaboración con Samuel Brassai, de la edición de la revista *Diario de literatura comparada* cuyo primer número salió a la luz el 15 de enero de 1877. La revista fue, en principio, redactada en seis idiomas y más tarde en diez, y entre 1882 y 1888 fue relegada por las *Actas comparativas de Literatura universal*.

Por estas fechas tiene lugar en Paris el Congreso Internacional de las Letras, celebrado el 16 de junio de 1878 y presidido por Victor Hugo. Este congreso constituye para muchos estudiosos el primer encuentro comparativo.

En Inglaterra y Alemania, la Literatura Comparada toma conciencia de sí misma como ciencia durante estos años. Matthew Arnold, que había traducido en 1848 la expresión francesa, luchó contra el nefasto aislamiento insular utilizando la Literatura Comparada como arma; sus herederos (Morley, Saintsbury, Gosse y Lee) constituyeron una prestigiosa generación de historiadores y de críticos, inigualada en su tiempo. Henry Hallam había ya publicado años antes en 1837 y la *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries* y Hutcheson Macaulay Posnett, profesor de la Universidad de Auckland, publica en Londres en 1886 su *Comparative Literature*, un ensayo histórico sobre el origen y desarrollo de las literaturas del mundo entero, que utiliza el método analógico para separar las leyes genéticas de los géneros literarios, tal como están determinados por las estructuras sociales. Es interesante hacer notar que Posnett, a pesar de su preferencia por la civilización greco-romana, va a buscar a menudo sus elementos de comparación lejos de Europa, hasta el México de los aztecas y que reconocía a las literaturas de la India y de China el estatus de "literatura mundial". A comienzos del siglo XX su discípulo G. Saintsbury publicará la colección *Periods of European Literature*.



Mientras Hutchenson M. Posnett intentaba reconducir la Literatura Comparada hacia la "Literatura General" (en el sentido francés), Moritz Carrière impartía en Munich una serie de cursos y conferencias sobre la evolución de la poesía, que recogerá en su obra *Das Wesen und die Formen der Poesie* (1854) y posteriormente en sus *Obras Completas* (1886-1894, mediante los cuales pretendía integrar la Literatura Comparada en la Historia General de la Civilización. Poco después nos llega la obra de Theodor Süpfle, *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*, publicada entre 1886-1890, que sigue aún hoy en día siendo una obra básica; la misma idea será retomada por el suizo Virgile Rossel. Al mismo tiempo que la Literatura Comparada se definía por el estudio de las influencias, cubría también el área de los temas y los motivos, una cuestión que había sido particularmente explorada por los alemanes alrededor de 1850.

En 1895 aparecen las tesis de Louis Paul Betz, *Heine in Frankreich*, y de Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau y los orígenes del cosmopolitismo literario*. Al año siguiente, Betz es nombrado profesor de Literatura Comparada en Zurich y Texte pasa a ocupar la primera cátedra francesa de Literatura Comparada de Lyon. La cátedra de Zurich será ocupada, tras morir Texte prematuramente en 1900, por Fernand Bandensperger (autor de *Goethe en Francia*, 1904) que después ocupará la cátedra de la Sorbona, creada en 1910. Betz, que también murió prematuramente, había publicado en 1897 la primera bibliografía de Literatura Comparada, que fue reeditada en diversas ocasiones y que en su última edición, la de 1904, incluía alrededor de 6000 títulos; Bandensperger continuará su trabajo.

La primera obra sobre Literatura Comparada destinada al gran público nos la proporciona Frederic Loliée en 1904, *La evolución histórica de las literaturas, historia de las literaturas comparadas, desde los orígenes al siglo XX*. Esta obra, que constituye un buen resumen del estado de la cuestión, fue traducida al inglés y publicada simultáneamente en Londres y Nueva York en 1906 con un título mucho más acorde a la naturaleza sintética de la lengua inglesa: *A Short History of Comparative Literature*.

En Rusia uno de los primeros comparatistas fue Alexander Veslovski, especialista de temas folclóricos, que tuvo el defecto de querer promulgar leyes orgánicas de observaciones dispersas y de hacer del arte de la comparación una ciencia demasiado rigurosa.

La situación al otro lado del Atlántico se inicia más tardíamente. Una de las obras más apreciadas de los EE.UU. será *Comparative Literature* (1886) de Posnet. William Dean Howells le hizo una crítica muy favorable en *Harper's Magazine*<sup>15</sup> y Gayley y Scott dedicaron a la Literatura Comparada una sección de su libro *An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism* (1899), donde nos ofrecen una definición:

Comparative Literature is the general theory of literary evolution, the idea that literature passes through stages of inception, culmination and decline<sup>16</sup>

Definición ésta muy en consonancia con la de Posnet. No cabe duda de que a comienzos del siglo XX los americanos conocían ya la Literatura Comparada.

Se crearon departamentos de Literatura Comparada en Columbia (1899), Harvard (1904) y después en Dartmouth College (1908). George E. Woodberry funda en 1903 en Columbia el *Journal of Comparative Literature*, que sólo tuvo tres números. Irving Babbit ejercerá una influencia decisiva por su personalidad y sus trabajos: se recuerdan sus *Masters of French Criticism* (1913), su *Rousseau y el Romanticismo* (1919), así como el volumen de 1040 *Carácter español y otros ensayos*, que contienen una bibliografía de sus obras. Después de la pausa de la Primera Guerra Mundial, se retomó el impulso. Fueron creadas sucesivamente las cátedras de North Carolina (1923), California del Sur (1925) y Wisconsin (1927), las dos primeras impulsadas por Baldensperger entre las dos guerras.

---

<sup>15</sup> Harper's Magazine, nº 73, 1886, p.318

<sup>16</sup> En Gayley, Charles M. y Scout Fred Newton: *An Introduction to the methods and Materials of Literary Criticism*. Boston: 1899, p. 248.

En estos momentos, superada la primera etapa de su desarrollo, la Literatura Comparada ha conseguido hacerse un hueco entre las áreas científicas, tanto en Europa Occidental y Central como en América. Dispone ya de los tres requisitos básicos para la expansión de un área de conocimiento: enseñanza reglada en algunas universidades, una revista específica y una bibliografía.

Esta es también la época en la que grandes historiadores de las literaturas nacionales secundan los esfuerzos de los especialistas en la rama de la Historia Literaria. Brunetière asistió en 1980-81 a un curso de Literatura Comparada, y en el Congreso Internacional de Historia Comparada, celebrado en París en la época de la Exposición Universal de 1900, actuó como Presidente de la sección de Historia Comparada de las literaturas. Lanson, en el transcurso de los mismos años, se interesa por conocer la influencia de la literatura española en la literatura francesa clásica y más tarde se publicará *Lettres Philosophiques*, considerada en la actualidad como una obra maestra comparatista. En esta estela están muchos profesores de literatura francesa que fueron excelentes comparatistas, la máxima de muchas cátedras de francés podría ser esta frase pronunciada por uno de ellos:

La littérature comparée est une discipline de couronnement.

A Brunetière y a Lanson se unirá Émile Faguet, director de la *Revue Latine*, revista publicada de 1902 a 1908 y que llevaba por subtítulo: *Journal de littérature comparée*.

Tras la Primera Guerra Mundial, la Literatura Comparada se perfila como una de las disciplinas más propicias para abrir las fronteras y recuperar el entendimiento entre las naciones. A través de la *Nouvelle Revue Française* se renovaba el diálogo entre la Francia de André Gide (1869-1951) y la Alemania de Ernst Robert Curtius (1886-1950) y Thomas Mann (1875-1955). Robert de Traz lanzaba la lúcida y pacífica *Revue de Genève* y Fernand Baldensperger y Paul Hazard fundaban la *Revue de Littérature comparée* (1921). Las nuevas

naciones surgidas de los Tratados de Versalles se entregaron con ardor al comparatismo a partir de 1930, viendo en él el signo de una mayoría de edad cultural, larga y esperada. Los estudiosos se esforzaban en perfeccionar los rasgos de cada literatura nacional, sin olvidar establecer parentescos e influencias que la integrasen en las grandes corrientes externas.

En 1928, se celebra en Oslo el Sexto Congreso de las Ciencias Históricas donde por iniciativa de Paul Van Tieghem, se funda la “Comisión Internacional de Historia Literaria Moderna” y se proyecta la redacción colectiva de obras de referencia; el resultado fue el *Repertorio cronológico de las literaturas modernas* (1937) publicado por historiadores que pertenecían a más de 25 naciones.

En 1939, la Literatura Comparada podía honrarse de un balance ampliamente positivo, ha evolucionado de tal modo que ahora estudia la historia de cambios literarios internacionales y particularmente la búsqueda de fuentes e influencias, individuales o generales, además de temas y motivos, épocas y géneros literarios.

Después de una interrupción debida a la Segunda Guerra Mundial, se reemprendió la actividad con el cuarto congreso de la “Comisión Internacional de Historia Literaria” celebrada en París en 1948. Por primera vez participó un delegado americano.

En el quinto congreso (Florencia 1951) esta comisión cedió el puesto a la “Federación Internacional de lenguas y Literaturas Modernas” (FILLM), que agrupaba entonces a una docena de asociaciones científicas internacionales de estudios literarios. Unida al “Consejo Internacional de Filosofía y de las Ciencias Humanas”, la FILLM celebra sus congresos trienales regularmente en Oxford (1954), Heidelberg (1957), Lieja (1960), Nueva York (1963), Estrasburgo (1966) e Islamabad, Pakistán (1969).

Los temas elegidos para estos reencuentros testimoniaron, desde el principio, el deseo de tratar los grandes problemas literarios en su más alta generalidad: métodos, estilo, crítica, relaciones con las otras formas de expresión, etc. El punto de vista comparativo se inscribió de manera

espontánea pero no exclusiva en estas reuniones científicas y pronto surgió el deseo de una sección especializada situada a un mismo nivel de universalidad, cuyas grandes líneas fueron esbozadas en el congreso de Oxford, bajo el impulso de Charles Dédéyan y de los estatutos adoptados en Venecia, lugar del primer congreso de la “Asociación Internacional de Literatura Comparada” (AIRC) recientemente creada. La continuidad de los congresos siguientes (Chapel Hill, 1958; Utrecht, 1961; Friburgo-Suiza, 1964; Belgrado, 1967; etc.) muestra un área perfectamente consolidada que goza ya de todas las características de la Literatura Comparada de nuestros días.

Antes de terminar esta reflexión sobre los estudios de Literatura Comparada, no queremos dejar de mencionar, a la vez que reivindicar, el papel desarrollado por Don Marcelino Menéndez y Pelayo, al que los investigadores no han prestado la atención que merece y que el profesor Ruiz Casanova pone de relieve en un elogioso artículo:

... la propia denominación de Literatura Comparada, y que analizado desde uno de sus focos de atención o métodos de estudio (el llamado A en B) paso a exponer. La tesis es la siguiente: en términos absolutos, y sin que esto sea reivindicación de orgullo patrio sino restitución de lo que en justicia es lo más exacto, el padre del modelo de estudio comparado que llamamos A en B es don Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), quien ya en 1877 (y en 1885, su segunda edición) publica el tomo titulado *Horacio en España*. Ni el *Goethe en France* (1904) de Baldensperger, como cree Steiner y, con él, buena parte del comparatismo; ni el *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, de Jean-Jules Jusserand (1855-1932), que uno de los pioneros del comparatismo español, Alejandro Cioranescu, fechó erróneamente en 1856 cuando, en realidad, la obra de Jusserand se imprimió en 1898. Siendo pues, con toda probabilidad, ésta la obra más antigua que el comparatismo reconoce como matriz de un modelo de estudio, y a la luz de lo ya dicho, el calendario de la Literatura Comparada, en lo que hace al origen del modelo A en B, debe retrasarse más de dos décadas, y la ubicación geográfica desplazarse de Francia a España. En su antología

de textos *La Literatura Comparada. Principios y métodos* (1998), las profesoras María José Vega y Neus Carbonell nos recuerdan que «se ha identificado con el grupo de comparatistas de las cátedras el estudio que responde a la fórmula A y B o A en B» y citan las obras francesas de Baldensperger, VanTieghem (*Ossian en France*, 1917), Carré (*Goethe en Angleterre*, 1920), Bataillon (*Erasme et Espagne*, 1937) O Backés (*Dostoïevski en France de 1880 à 1930*, 1972). Ni una sola referencia de Menéndez Pelayo.

Los estudios A en B presentan diversas posibilidades en su formulación y también diversos formatos en su realización: pueden ser estudio de un autor en una literatura que se toma como de llegada de traducciones, imitaciones, influencias, críticas, estudios e incluso plagios, al modo de Horacio en España y, este modelo, al menos, con dos destinos de diferente alcance cronológico y geolingüístico, pues tanto se estudia a un autor clásico como a uno contemporáneo y tanto en España como en la totalidad del ámbito lingüístico del español. En este sentido, *Horacio en España*, por una parte, y *Paul Valéry en el mundo hispánico* (1995), de Monique Allain-Castrillo, representarían los dos límites señalados. En segundo lugar, el estudio puede ser mucho más ambicioso (aunque no abundan los de este tipo), y relacionar toda una literatura (o un tiempo de ella) con toda la literatura de llegada (o, también, un tiempo de ésta). Y, por último, puede tratarse de un estudio de influencia cerrado sobre la relación de dos autores, o de una sola obra en una literatura. Por su parte, los formatos de realización, esto es, la obra resultante, pueden ser desde una monografía de autoría individual, un artículo, o las diversas modalidades de obra colectiva y actas congresuales.

Pero más allá de tipología descriptivas y metateóricas, lo que me interesa ahora es destacar la importancia del modelo A en B, que, como se verá, excede con mucho los límites de tanto empeño como a lo largo de todo el siglo XX se ha encaminado hacia la constricción de lo que entendemos por Literatura Comparada, bajo acusaciones, a veces, tan poco rigurosas como las que tanto la Teoría Literaria como la Historia de la Literatura han formulado, y que podrían sintetizarse en un alegato en contra del estudio inductivo, en contra de lo que Croce llamó historia

externa de la literatura o, con un desprecio ciertamente paradójico, «investigación de fuentes»: en palabras de Pedro Salinas, tan inteligente crítico como ingenioso, «crítica hidráulica».

Menéndez Pelayo partió, para lo que sería el conjunto de sus futuros trabajos, de una raíz incuestionable, y que no otra es que un modelo pedagógico (el del Humanismo) que señalaba como esencial el conocimiento de la literatura clásica griega y latina, su lectura, estudio y traducción. Entre 1873 y 1878, principalmente, pero en realidad a lo largo de toda su vida, dedicó intensa atención a dichas literaturas, tanto como origen y principal fuente de la peninsular como en cuanto corpus estético que fue trasladado, glosado, imitado y estudiado por los mejores escritores españoles, desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX. Del trabajo sobre catálogos de bibliotecas públicas y privadas, rastreo de manuscritos y de obras impresas, así como de su temprana relación con eruditos y autores hispanoamericanos, fue levantando nuestro autor unos sólidos cimientos para sus trabajos y un legado cultural que, todavía hoy, es fuente de documentación de primer orden para nuestras investigaciones. De entre lo mucho que dejó escrito, y para los objetivos concretos de esta comunicación, interesan sobre todo su *Horacio en España* (1877; 2ª ed.: 1885), la *Biblioteca de Traductores Españoles* y la *Bibliografía hispano-latina clásica* (1902).

Del prólogo de su *Horacio en España* puede extraerse el germen de una vía de estudio muy pródiga en el siglo XX y que, desde perspectivas diversas, formatos muy distintos e intención dispar, da cuenta de lo que viene llamándose recepción: lectura de autores de otras lenguas, estudio de su vida y sus obras, influencia de éstas en las obras de nuestros escritores o en el canon literario, traducciones, imitaciones, citas más o menos explícitas, glosas, plagios, etc.

El «paradigma Wechsel», en la terminología de Jauss, o el estudio comparativo que responde al modelo A en B, tuvo un origen peninsular —y no francés— en el *Horacio en España* de Menéndez Pelayo. Tal modelo, para el caso de la Literatura Española y de su historiografía y estudio comparado, se ha seguido con las obras de John de Lancey Ferguson (1916) y hasta hoy mismo, siendo objeto de estudio autores como Homero, Horacio, Tácito, Erasmo, Shakespeare,

Voltaire, Keats, Goethe, Leopardi, Poe, Ossian, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Whitman, Nietzsche, Pessoa, Valery o T. S. Eliot.

Menéndez Pelayo fija en su libro la mayor parte de los elementos que, según la tradición bibliográfica e historiográfica, debe contener la obra: análisis de traductores y traducciones, repertorios bibliográficos, copia de textos o fragmentos, noticia de imitaciones e influencias y comentario, cotejos del texto original y la traducción, textos sobre el modo o poética de la traducción, noticia de los textos hispanoamericanos, portugueses y de otras lenguas peninsulares como la catalana, la gallega o la asturiana, y, finalmente, un cuerpo completo de índices. Curiosamente, ninguno de entre más de una veintena de autores y de obras A en B reconoce el precedente de Horacio en España, ninguno excepto Francisco Sanmartí Boncompte, quien en la introducción de su *Tácito en España* (1951) inscribe su estudio como «un apartado de la Biblioteca Hispano-Clásica» proyectada por el erudito santanderino.<sup>17</sup>

Una vez llevada a cabo esta pequeña, pero necesaria introducción a los estudios de Literatura Comparada procedería definirla según sus rasgos constitutivos más relevantes, y teniendo en cuenta los niveles en los que se puede desenvolver (intercambios literarios internacionales, historia literaria general, historia de las ideas y las mentalidades, estilos literarios, etc.; así, podríamos afirmar que:

La Literatura Comparada es el arte metódico, por medio de la investigación de relaciones o lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar las literaturas de los otros campos de expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, ya estén distantes o no en el tiempo y en el espacio, dado que pertenecen a varias lenguas o culturas, las cuales forman parte de una misma

---

<sup>17</sup> “La melancolía del orangután” el origen de los estudios a en b: Marcelino Menéndez Pelayo y su *Horacio en España* (1877), José Francisco Ruiz Casanova, *Revista de Historia de la Traducción*. Barcelona: 2007.



tradición, con el fin de describirlas y estudiarlas mejor, así como comprenderlas y saborearlas plenamente.

#### 1. 2. 4 La Literatura Comparada y la Traducción

Tras esta breve introducción a la Literatura Comparada, procede dedicar unas páginas a uno de los instrumentos fundamentales para comparar literaturas, autores, obras, períodos, etc., nos referimos a algo tan en boga actualmente como es la traducción. Y es que, dado el desconocimiento en que normalmente se encuentra el gran público ante las lenguas extranjeras, las traducciones fueron y son aún el medio más fácil y más frecuente de acceder a las obras maestras de la literatura mundial.

El concepto de traducción ha sufrido notables modificaciones a lo largo de la historia, ya que el propio término puede contemplar diversos enfoques, que se encuentran presentes en los diversos intentos de clasificación que han sido llevados a cabo y que continúan realizándose en busca de una sistematización que oscila, como en los demás aspectos, según las teorizaciones

Ya en la obra de Virgilio Moya: *La selva de la Traducción* (2004) encontramos recogida una cita de Larra que, por su carácter sarcástico, nos hace reflexionar sobre la importancia que tiene la traducción. En 1836, Larra afirmaba ya que para traducir mal:

No se necesita más que atrevimiento y un buen diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero<sup>18</sup>.

El concepto de traducción ha sufrido, como casi todas las áreas del estudio, notables modificaciones a lo largo de la historia en función del enfoque teórico, subyacente en cada momento. Pero lo que realmente determina la

---

<sup>18</sup> Citado por Moya, V.: *La Selva de la Traducción*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 58

respuesta a la pregunta ¿qué es la traducción? Es el estatus que se le conceda a la traducción frente a la disyuntiva de si constituye un arte o una ciencia.

Independientemente de la distinción entre traducciones de carácter técnico y/o científico y la traducción literaria que, en un principio, parecía la vía más rápida de entender una clasificación y producir su posterior definición, la traducción, ya sea técnica o literaria, implica tal variedad de elementos que los enfoques pueden ser múltiples. Los lingüistas, de manera natural, adscriben la traducción al área científica y así, intentan ofrecer una descripción objetiva de todos los estudios implicados en el proceso de traducción y del propio proceso en sí. Todos los estudios científicos de la traducción se realizan bajo el paraguas de la Lingüística Aplicada y será imprescindible mencionar los trabajos de los canadienses Vinay y Darbelnet (1958) y del británico Catford (1965)<sup>19</sup> como los enfoques más estrictamente lingüísticos; la teoría de Nida, de carácter básicamente sociolingüístico; las corrientes basadas en la lingüística del texto y del psicolingüismo como la “ciencia de la traducción” alemana: la teoría interpretativa de la traducción franco-canadiense y la posición generativo-transformacional de Vázquez-Ayora.

Pero comencemos nuestra empresa seleccionando diferentes definiciones del término “traducción”, con la intención de encontrar entre ellas unos rasgos comunes que nos ayuden a conformar nuestra propia definición:

Traduire c'est énoncer dans une autre langage (ou langue cible) ce qui été énoncé dans une autre langue source, en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques<sup>20</sup>.

La traduction est un acte qui implique un ensemble de processus mentaux. Elle consiste à réexprimer un texte à l'aide d'un autre système

---

<sup>19</sup> Vinay, J. P. Y Darbelnet, J.: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1977, (1ª ed., 1958).

Catford, J. C.: *Una teoría lingüística de la Traducción: ensayo de lingüística aplicada*, (trad. Francisco Rivera. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela) 1970.

<sup>20</sup> Dubois, J. (dir): *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Larousse, 1973.

linguistique que celui dans lequel il a été originellement formulé. Le texte résultant doit satisfaire à un certain nombre de critères de fidélité qui sont variables selon l'opinion de traduction adoptée (littéraliste, libre, communicative, dynamique). La raison d'être de la traduction est la différence linguistique<sup>21</sup>.

Traduire est une opération mentale d'analyse et de synthèse qui intègre des connaissances thématiques et linguistiques et fait appel au raisonnement logique<sup>22</sup>.

Se puede definir la Traducción de la manera siguiente: la sustitución de material textual en una lengua (LO) por material textual equivalente en otra lengua (LT)<sup>23</sup>.

Translation is the replacement of a representation of a text in one language by a representation of an equivalent text in a second language<sup>24</sup>.

En todas estas definiciones, a pesar de las diferencias, encontramos rasgos en común, a saber, el concepto de movimiento o trasvase de una lengua a otra, la presencia de un contenido con unos rasgos específicos y la necesidad de encontrar 'equivalentes' que garanticen la presencia de estos rasgos en el texto de la lengua término. Y es justamente la definición del concepto de 'equivalencia' lo que ha constituido desde tiempos remotos la preocupación fundamental de la teoría de la traducción.

---

<sup>21</sup> Ballard, M.: *La traduction à l'Université. Recherches et propositions didactiques*. Presses Universitaires de Lille: 1993, p. 246.

<sup>22</sup> Delisle, J.: *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 3ª ed., Les Presses de l'Université d'Ottawa: 1997, (1ª ed. 1993), p. 87.

<sup>23</sup> Catford, J. C.: *Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*, (trad. de Francisco Rivera, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 39).

<sup>24</sup> Hartman, R. R. K. y Stork, F. C.: *Dictionary of Language and Linguistics*. Amsterdam: Applied Science, 1972, p. 713.

#### 1. 2. 4. 1 La noción de equivalencia

Hoy en día está asumido que la idea de equivalencia total es una quimera. El traductor trabaja con textos que están expresados en un código lingüístico constituido por signos que están dotados de un significante y un significado; y en principio, la tarea podría parecer sencilla, si obviáramos el hecho de que cada lengua estructura el mundo o la realidad que le rodea de una manera diferente, bastaría constituir los significantes de la lengua origen (LO) por otros de la lengua término (LT) sin alterar los significados.

Sin embargo, lo que se traduce no son códigos lingüísticos abstractos, sino mensajes y textos muy concretos, emparentados con la realidad, con errores, omisiones, presuposiciones, metáforas, connotaciones, etc., por no mencionar el hecho de que normalmente se trabaja con textos escritos, es decir con textos mudos, privados de un sonido que en múltiples ocasiones ayuda muchísimo a la comprensión y posterior traducción porque añade infinidad de matices a la frase. Estas ideas son recogidas por Seleskovitsh en el prefacio de la obra de Delisle (1984):

El estudio del funcionamiento de las lenguas pasa por alto los innumerables complementos que se adhieren a los significados lingüísticos para constituir el sentido en la mente del traductor, sentido que éste intentará preservar en la otra lengua<sup>25</sup>.

Aún obviando todas estas consideraciones, el trasvase de una lengua a otra implica necesariamente cambiar la “forma” del texto, y deberíamos partir de la existencia de una equivalencia absoluta entre los términos de las lenguas implicadas, postura extremadamente ingenua si tenemos en cuenta que ni siquiera dentro de una misma lengua se da la existencia de sinónimos absolutos. ¿Puede cambiarse la forma de un texto sin cambiar el fondo?

---

<sup>25</sup> En Delisle, J.: *L'analyse du discours comme méthode de traduction: initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais: théorie et pratique*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.

En un proceso de traducción siempre se pierde algo (o quizá se gana). Un humorista americano decía conocer dos escritores de nombre Poe, un autor americano bastante mediocre, y un francés genial, el Edgar Poe traducido, regenerado por Baudelaire y Mallarmé. Pero el traductor en la inmensa mayoría de los casos será acusado de reproducir sólo parcialmente los contenidos del texto original y de traicionar por tanto la intención del autor original. Sin llegar a los extremos del personaje de Leonardo Sciacia en *El Archivo de Egipto*, el traductor quedará siempre estigmatizado por la traición del autor, lo que se recoge en esa conocida expresión italiana: “traduttore traditore”.

Por otra parte, el traductor es en primera instancia lector y, de la misma manera que sobre un mismo texto cada lector extrae un contenido diferente, es del todo natural que sobre un mismo texto cada traductor arroje una traducción diferente.

¿Forma o fondo?, ¿significado o significante?, ¿”lettre” o “spirit”?, ¿”mot” o “sense”?, ¿fidelidad o libertad”? Estas dicotomías han constituido durante siglos la esencia de la noción de equivalencia, que ha ido variando según las épocas, incluso en lo que respecta a su misma denominación, hasta nuestros días. En épocas pasadas, en las disquisiciones sobre la definición de “equivalencia” se prestaba una mayor atención al aspecto formal del mensaje, mientras que los estudios más recientes dedican más atención al aspecto funcional del texto y a la respuesta del receptor.

Actualmente no es posible abordar la problemática de la equivalencia en abstracto, aislada de la consideración del tipo de texto, su función y su finalidad, su destinatario y su entorno. Y en general, los intentos de definición del concepto de equivalencia se resumen en estas palabras de Snell-Hornby (1988): para él el concepto “o es demasiado prescriptivo o demasiado vago y lato para ser útil”<sup>26</sup>. Quizás el secreto esté en conformarnos con la reflexión que

---

<sup>26</sup> Snell-Hornby, M.: *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1988.

hace Rose (1977) al respecto: la equivalencia es algo “que todo el mundo puede entender pero que nadie puede explicar”<sup>27</sup>.

#### 1. 2. 4. 2 La imprecisión terminológica

La necesidad de un espacio propio de confluencia para los diversos enfoques de la traducción ha llevado a la búsqueda de una denominación que consagre a ésta como una disciplina independiente, cuestión a resolver, debido a la diversa pluralidad de teorías que privilegian aspectos diferentes del proceso según las perspectivas metodológicas adoptadas.

La vacilación terminológica comienza, pues, con la propia denominación de la disciplina, sobre la que los teóricos de la traducción no se ponen de acuerdo. Existen así diversos modos de designar estos estudios en las distintas lenguas en las que son llevados a cabo: *Science of Translation, Translatology, Translation Studies, Translation Theory, Traductology; Théorie de la traduction, Traductologie; Traductología, Estudios sobre la traducción, Teoría de la traducción, Lingüística aplicada a la traducción, Translatología, Translémica*, etc.

Para los autores que seleccionan una u otra denominación, ésta es producto de una profunda reflexión y con ella pretenden reflejar también sus criterios. Robert Larose (1989) elige el término “Traductologie” y lo define como “le champ de réflexion prenant la traduction comme objet d’étude”, Reiss y Vermier (1996) introducen una nueva teoría y con ella, una nueva terminología: acción traslativa, traslación, etc. y la correspondiente ciencia: la Translatología”.

La “Translémica”, otro de los términos de nuevo cuño, es entendida como una disciplina por derecho propio, que rechaza toda teoría normativa y prescriptiva como la de Tytler<sup>28</sup>, orientándose más bien hacia estudios descriptivos, cuyo objeto es el de estudiar las relaciones reales que aparecen

---

<sup>27</sup> Rose, M. G.: *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1977.

<sup>28</sup> Tytler, (Lord Woodhouselee): *Essay on the Principles of Translation*. 1791. Esta obra ha condicionado, al menos en el mundo anglosajón, las directrices adoptadas por la mayoría de los teóricos de la traducción, exceptuando quizás a Nida y a Catford.

entre un texto meta y el texto original. La “Translémica” tiene su origen y desarrollo en la Universidad de la Escuela de León y recoge las teorías de autores como I. Even Zohar o Gideon Toury.

Salvador Peña y María José Hernández (1994) entienden el término “Traductología” como un conjunto de elaboraciones intelectuales, que comprenden teorizaciones y modelos metodológicos, así como generalizaciones de técnicas y descripciones de ejemplos concretos. Amparo Hurtado (1996) se decanta por las denominaciones de “Traductología” o “Estudios sobre la Traducción”, mostrando más predilección por la primera. Por nuestra parte, creemos que “Estudios sobre la traducción” es también una denominación adecuada, ya que da cabida a la pluralidad de enfoques y de objetivos al tiempo que refleja ese eclecticismo para la evolución de cualquier ciencia.

Un asunto que, junto con la denominación de la disciplina, ha sido ampliamente debatido es cuál ha de ser la unidad de traducción. Esta cuestión es susceptible de tener diversas interpretaciones, en función de criterios estructurales, semánticos, textuales, interpretativos, etc. y ha recibido igualmente diversas denominaciones que reflejan las disidencias de los teóricos de la traducción en cuanto a su significado.

La teoría de J. P. Vinay y J. Darbelnet al respecto es hoy calificada, casi de manera unánime, como demasiado restringida y formalista. Para ellos “unité de traduction” es sinónimo de “unité de pensée”, “unité lexicologique”: “Le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément”<sup>29</sup>. Para M. Ballard “l'Unité de traduction est l'élément constituant d'un tout (...) qui a sa source dans le texte de départ, son aboutissement dans le texte d'arrivée, et qui passe pour le cerveau de traducteur”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Vinay, J. P. Y Darbelnet, J. : *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1977, p. 16

<sup>30</sup> Ballard, M.: *La traduction à l'Université. Recherches et propositions didactiques*. Presses Universitaires de Lille: 1993, p. 250.

Las diferencias de puntos de vista son notables. Para Marianne Lederer (1994), la unidad de traducción es una unidad de sentido y existe sólo en el plano del discurso.

El criterio de J. Delisle (1997) es su manual de iniciación a la traducción, *La traduction raisonnée*, concilia el aspecto lingüístico y el cognitivo lo cual es muy útil desde una perspectiva didáctica. El autor reconoce una cierta utilidad en la segmentación de unidades de traducción, especialmente en el etapa de comprobación de equivalencias.

P. Newmark mantiene una postura más discutible, pues rechaza la identificación de la unidad de traducción con la totalidad del texto, postura ésta defendida por las escuelas de la Lingüística de Texto y el Análisis del Discurso. Para Newmark la unidad natural de traducción es la oración y la mayor parte de la traducción de un texto se realiza “en el plano de la palabra, la unidad léxica, la colocación, la locución, la cláusula, la oración, pero rara vez en el párrafo y nunca en el texto”<sup>31</sup>.

La diversidad en cuanto a cuál debe ser la unidad de traducción es más que considerable, y así acabamos una vez más con una gran variedad terminológica: “Unité de traduction, unité de pensée, unité lexicologique” (Vinay y Darbelnet), “unité de sens” (M. Lederer), “unité de compréhension” (D. Selekovich), “semantic unit” (E. Nida), “unité dialectique” (H. Meschonnic), “textema” (Vázquez Ayora, G. Toury), “translema” (J. C. Santollo).

La perspectiva de R. Larose, por último, resulta bastante enriquecedora: “Le concept d’unité de traduction (UT) doit, bien sûr, reposer sur des critères linguistiques, ou textuels (...) mais aussi sur des critères peritextuels, c’est-à-dire téléologiques, informationnels, matériels et culturels”<sup>32</sup>.

La diversidad terminológica, que tanto dificulta la tarea del lector decidido a aprender y que por desgracia está presente en casi todas las áreas

---

<sup>31</sup> Newmark, P.: *Approaches to Translation*. Londres-Nueva York: Prentice Hall, 1988. *Manual de Traducción*, versión de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra, 1992, p.82.

<sup>32</sup> Larose, R.: *Théories contemporaines de la traduction*. Québec: Presses de l’Université, p. 218.



que tienen la bondad de gozar de más de un enfoque, queda asimismo patente en la variedad de los términos utilizados para designar la dualidad entre traducción literal y traducción libre: House (1981) habla de “overt translation” y “covert translation”; Newmark (1988, trad. 1992) de “traducción semántica” y “traducción comunicativa”; Nord (1991) llama a la primera “documentary translation”, y a la segunda “instrumental translation” y Venuti (1995) por su parte, habla de “extranjerización” y “domesticación”. Y es que como ya decía Friedrich Scheleiermacher en *Sobre los distintos métodos de traducción* (1813) el traductor sólo tiene dos vías para acercar la obra de un autor a un lector que no domine la lengua en la que ésta está escrita:

O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y lleva al lector a su encuentro; o bien deja al lector lo más tranquilo posible y lleva al escritor a su encuentro.<sup>33</sup>

#### 1. 2. 4. 3 La Traducción en relación con otras disciplinas

La situación y el estatus de la traducción son aspectos en los que ha existido un profundo desacuerdo. Aunque la teoría de la traducción sea tan antigua como la práctica, sus tentativas de sistematización no tienen más de cincuenta años. La lingüística ha venido ocupándose de los problemas de la traducción a pesar de la reticencia de muchos traductores que, considerando su actividad como un arte, preferían que ésta careciera de un acercamiento científico; otros traductores y teóricos, por el contrario, estaban deseosos de dotar a su disciplina con ese enfoque científico.

E. Cary consideraba la traducción literaria no como una operación lingüística sino literaria, de carácter más bien creativo; con esta postura se enfrentaba a planteamientos como los de Fédorov que buscaba desesperadamente un denominador común para todos los géneros, que encontrarían en la lingüística. Cary estimaba que la traducción no podía

---

<sup>33</sup> Traducción de Pilar Estelrich, en Lafarga, F. (ed): *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, 1996, pp. 300-352.

reducirse a una operación lingüística y defendía la necesidad de tener en cuenta todos los factores extra-lingüísticos.

G. Mounin por el contrario, defendía el estudio científico de la traducción, y no aceptaba el hecho de que se pudiera negar la contribución de la lingüística, argumentando que toda operación traductora entrañaba una serie de análisis y operaciones dependientes específicamente de la lingüística.

E. Nida reconocía también la aportación de la lingüística al estudio científico de la traducción, a la que consideraba incluso como una rama importante de dicha disciplina. En esta misma postura se encuentran J. P. Vinay y J. Darbelnet quienes proponían la inscripción de la traducción en la lingüística, lo que fue muy discutido por los traductores literarios, que como ya hemos dicho, veían en su labor más arte que ciencia.

Y la verdad es que ambas posturas tienen un punto de encuentro; traducir es sin duda un arte, pero también incluye ciertas operaciones y análisis que dependen de la lingüística, y un planteamiento científico no hace sino consolidar y dignificar las tareas de traducción.

Los acercamientos al estudio de la traducción han sido pues diversos, y no siempre fundamentados en la dicotomía arte/ciencia. George Steiner otorga a la traducción un aspecto filosófico y Laurice Pergnier propone encuadrar la traducción dentro de la sociolingüística.

Actualmente, lejana ya la idea tradicional de que la actividad traductora consistía en un mero trasvase lingüístico, se reconoce el carácter múltiple de la traducción y su situación interdisciplinar, en relación con la etnografía, la sociolingüística, la psicolingüística, la antropología, la semiótica, la teoría de la comunicación, etc., gracias a las cuales ha visto enriquecida su naturaleza. R. Larose en su *Théories contemporaines de la traduction* hace especial hincapié en el carácter ecléctico de la traductología, eclecticismo que proviene de la mencionada diversidad en las fuentes.

Los estudios de traducción cobran impulso particularmente a partir de la década de los ochenta, y se comienza a vislumbrar la posibilidad de su funcionamiento como disciplina independiente. La actividad de la traducción de

intercultural, debiendo incluir, por tanto, aspectos extra-lingüísticos, y ha de ser considerada como un acto de comunicación, quedando así incorporados todos los factores que en ella intervienen. No hay que olvidar las valiosas aportaciones del análisis del discurso y la lingüística textual, ni tampoco la utilidad de los estudios contrastivos desde el punto de vista didáctico. Son numerosos los autores que subrayan la conveniencia de dichos estudios, orientados a la misma perspectiva, como C. Valero Garcés (1996), que destaca el importante papel de la lingüística contrastiva desde la óptica de la información del traductor, o como J. Delisle (1997), que defiende la complementariedad de los acercamientos comparativos e interpretativos en el terreno pedagógico, reconociendo la aportación de la estilística comparada.

#### 1. 2. 4. 4 Principales teorías traductológicas contemporáneas

##### LA TEORÍA LINGÜÍSTICA

Jean-Paul Vinay y Jean Dalbernet publican en 1958, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Los fundamentos teóricos de su método de traducción encuentran su base en el estructuralismo. Las distinciones saussurianas entre lengua y habla, y entre significado y significante son fundamentales para su teoría, de carácter básicamente comparatista. A pesar de su base estructuralista, que llevada a un extremo implicaría la imposibilidad del acto de traducción, el carácter comparatista de la obra y el análisis contrastivo que realizan de las lenguas implicadas (en este caso inglés y francés) ha servido como punto de partida para determinar las características de las distintas lenguas y determinar los puntos de coincidencia y alejamiento entre ellas.

Enumeraremos a continuación, de manera muy sucinta los principios básicos que subyacen en esta obra que ha dejado una profunda huella en los estudios de traducción y que están básicamente relacionados con la referencia al ente abstracto del lenguaje, la inmovilidad del sentido, el conocimiento de la intención del autor, el equivalente ideal y el único y el “genio” de cada una de las lenguas.

Aunque en múltiples ocasiones hacen referencia a la importancia que tienen para el traductor el contexto y el mensaje, los autores ponen demasiado énfasis en la lengua y no en el habla, aunque son conscientes de que “muchas dificultades de traducción tienen más que ver con el habla que con la lengua”. Estudian “los signos separados de los mensajes” y justifican su actuación aludiendo a razones prácticas y pedagógicas. Afirmaciones como esta: “El traductor (...) parte del sentido del texto”, nos llevan a pensar que para ellos el contenido de un texto es algo fijo e inamovible. Hacen también referencia a la importancia de conocer la intención o motivación del autor original: es necesario “tratar de aclarar la motivación profunda del autor de un texto A, para trasladarla a la lengua del texto B”. Creen en la existencia del “equivalente ideal, el equivalente único” y defienden que cada lengua tiene su “genio”, su estilo lingüístico (o su “forma interna” como decía Humboldt) y, apoyándose en este último dicen que “cuando la traducción literal choca contra el genio de la lengua, está justificada la modulación”.

John Cunnison Catford: publica en 1965 *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Para Catford la traducción pertenece al ámbito de la lingüística aplicada y su obra se sitúa de lleno en la “teoría lingüística de la traducción”. Las ideas lingüísticas en las que se apoya son las de J. R. Firth (y su teoría del significado) y las de M. A. K. Halliday (sobre todo las referentes a la gramática sistémica). Esta teoría ve la traducción como una simple oración lingüística, equiparable a una operación matemática, y hace demasiado hincapié en la gramática y la sintaxis, olvidando el hecho de que la traducción es un acto intercultural complejo. Sus seguidores creen ciegamente en la existencia del equivalente único y verdadero, centran su unidad de traducción en la palabra o como mucho en la frase, jamás en el texto, tienen un cierto carácter normativo y no incluyen en su definición de traducción la idea de “diferencia”, viéndose así avocados a que todo gire en torno al problemático concepto de “equivalencia”, que definen de una manera tautológica:

Un equivalente textual es [...] cualquier forma (texto o porción de texto) LT que resulte ser el equivalente de una forma dada (texto o porción del texto) LO<sup>34</sup>.

Distingue entre equivalencia textual y correspondencia formal (emulando en cierto modo la distinción realizada por Nida entre equivalencia dinámica y correspondencia formal), e introducen el concepto de “shift” o cambio; pero quizá la principal aportación de Catford sea el intento de delimitar los distintos tipos de traducción, que clasifica en: fonológica, gráfica, léxica, gramatical, etc. y la introducción del concepto de variedad lingüística.

Eugene A. Nida: en 1964 Nida publica una de las obras que más influencia ha tenido en el campo de la traducción, *Towards a Science of Translating*. En palabras de Gentzler (1993) esta obra constituye “la biblia tanto de la traducción de la Biblia como de la teoría de la traducción”<sup>35</sup>. Los presupuestos teóricos que subyacen en su enfoque están íntimamente relacionados con los presupuestos de la gramática generativo-transformacional de Chomsky. Además de la obra ya mencionada, Nida publica junto a Charles R. Taber: *La traducción: teoría y práctica* (1986), y en 1996 *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*.

Miembro de la Sociedad Bíblica Americana desde 1943, Nida está sobre todo interesado en que la palabra de Dios llegue a todos los rincones del planeta de una manera comprensible, es decir, tiene como prioridad la eficacia de la comunicación del mensaje original entre culturas. Hasta su llegada los traductores de la Biblia habían hecho especial hincapié en mantener una correspondencia formal y gramatical que en la inmensa mayoría de los casos implicaba sacrificar el contenido del mensaje, dificultando así su comprensión. Nida observa, a través de las traducciones técnicas, que el concepto de traducción está cambiando, que lo que ahora importa ya no es la forma del

---

<sup>34</sup> Catford, J. C.: *Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*, (trad. De Francisco Rivera. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela), 1970, p. 50.

<sup>35</sup> Gentzler, E.: *Contemporary Translation Theories*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993, p. 44.

mensaje sino que éste sea inteligible, que provoque en el receptor la misma reacción que el original. Así, propone extrapolar este principio de comunicación a la traducción de las Sagradas Escrituras. Su objetivo es que el sentido del mensaje quede claro en el nuevo contexto cultural y que provoque en el lector de la versión traducida lo mismo que el original provocó en sus lectores. Nida hace prevalecer la importancia de “lo que se dice” en el original sobre “la forma en que se dice” creando así una auténtica revolución e introduciendo el concepto de la traducción dinámica:

En vez de forzar la estructura formal de una lengua con elementos ajenos a la misma, el buen traductor está dispuesto a hacer todos los cambios formales que sean necesarios para reproducir el mensaje de acuerdo con las formas estructurales propias de la lengua receptora<sup>36</sup>.

Pero veamos brevemente en qué consiste este concepto de traducción dinámica introducido por Nida y Taber. Apoyándose en la visión de Chomsky del lenguaje como un mecanismo dinámico capaz de generar un número infinito de manifestaciones partiendo de la misma estructura profunda organizan la tarea del traductor en tres fases: a) descodificar la estructura superficial del texto original hasta llegar a su estructura profunda; b) transferir la estructura profunda de la LO a la estructura profunda de la LT; c) codificar de nuevo esta estructura profunda en una estructura superficial de la LT que se ajuste a la lengua receptora y a los nuevos lectores. Finalmente, y una vez terminado el proceso, se comprueba la traducción.

La novedad frente a las teorías lingüísticas anteriores es que se pasa de centrar la atención en la forma del mensaje (y por tanto de intentar buscar correspondencias entre las estructuras superficiales de las dos lenguas) a centrar la atención en el sentido, en el receptor y en su reacción ante el texto traducido.

---

<sup>36</sup> Nida, E. A. Y Taber, Ch. R.: *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986, p. 19.

## LA TEORÍA INTERPRETATIVA

La teoría del sentido o teoría interpretativa surge a finales de la década de los setenta en torno a la ESIT (École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, Sorbonne, Paris III). Actualmente tiene sus máximos representantes en Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, Jean Delisle y Amparo Hurtado.

La característica más destacable de esta escuela consiste en el rechazo absoluto a la traducción literal. Para ellos, las palabras, por muy parecidas que sean, nunca tienen el mismo significado en dos lenguas distintas, lo que les lleva a encontrar “falsos amigos” por todas partes y a demonizar la traducción literal.

Entienden que el proceso de traducción no puede explicarse a través de la lingüística tradicional porque hay varios factores que mediatizan la traducción que no son precisamente lingüísticos. Así, proponen apartarse de la lingüística tradicional para centrarse en la lingüística del texto o, como ellos la denominan, la textología.

La base teórica que subyace en su concepto de traducción está relacionada con la distinción saussuriana entre lengua y habla. Estos autores establecen dos tipos de “equivalencia”: la “equivalencia de significación”, que corresponde al terreno de la lengua y que no contempla el contexto, y la “equivalencia del sentido”, que pertenece al ámbito del habla y que consiste en lo que el emisor de un texto quiere decir en un contexto determinado.

Frente al comparativismo de algunos de sus predecesores su posición es la siguiente:

La traducción de una lengua es un ejercicio comparativo, la traducción de un texto es un ejercicio interpretativo<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Delisle, J.: *L'analyse du discours comme méthode de traduction: initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais: théorie et pratique*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 92.

El proceso de traducción para los integrantes de esta escuela consta de tres fases: la comprensión, la desverbalización y la reformulación. En la fase de comprensión el traductor tiene una doble labor: por un lado tiene que trasladar los signos gráficos a conceptos (para lo que utilizará su conocimiento de la lengua origen) y por otro tiene que asignar un sentido a esos conceptos (para lo que utilizará su conocimiento del mundo y su bagaje cultural); la fase de desverbalización consiste en recordar el sentido, olvidando las palabras y las frases que lo originaron; la reformulación consiste en trasladar de nuevo este sentido a la lengua meta, para lo cual el traductor tendrá que utilizar de nuevo no sólo sus conocimientos lingüísticos sino también los extra-lingüísticos. Al igual que Nida y Taber, hacen especial hincapié en que el texto en LT provoque en el lector la misma reacción que el texto en LO provocó sobre los lectores originales.

Probablemente la aportación más destacable de esta escuela sea la importancia que le da al contexto y a la interpretación personal del traductor a la hora de conformar y elaborar el sentido de un texto. Es necesario mencionar que los principios de esta escuela no parecen muy aptos para la traducción literaria, ya que la fase de desverbalización implica la destrucción de la esencia de las obras literarias, donde los temas que se abordan (amor, desconsuelo, celos, amistad, alegría, etc.) son por lo general los mismos y la belleza de la obra radica esencialmente en las palabras que se seleccionan para expresar esas mismas ideas y sentimientos.

#### LA CIENCIA DE LA TRADUCCIÓN ALEMANA

Integrada por la Escuela de Saarbrüncken, con Wilss a la cabeza, y la Escuela de Leipzig, con Kade y Neubert, la ciencia de la traducción alemana recoge las ideas de Nida. Su fundamentación teórica nos remite de nuevo a Chomsky, su preocupación fundamental está en el texto fuente, ven la traducción como algo secundario y siempre al servicio del original y son de carácter fundamentalmente prescriptivo.



La teoría de *Skopos*. La “Skopostheorie” es introducida por Vermeer en 1978 y ampliada por Reiss y Vermeer en 1984<sup>38</sup>. Su idea central es que toda traducción está mediatizada por el objetivo (o función) que se asigne al TT en la cultura meta y que puede no ser el mismo que el del TO. Retoman la idea, apuntada ya por Nida, de que no hay una forma única de traducir un TO, sino tantas como objetivos ‘traslatorios’, y que éstos determinan las diferentes estrategias de traducción:

No existe la (única forma de realizar una) traducción de un texto; los textos meta varían dependiendo del ‘scope’ que se pretende alcanzar<sup>39</sup>.

La teoría del *Skopos* engloba la traducción dentro del ámbito de la teoría general de la acción intercultural, donde la actividad de la traducción se considera un comportamiento más y, como todo comportamiento o acción, está en función de su finalidad. Así, la función de la traducción ya no se deriva única y exclusivamente de la función del TO, o del efecto producido en los primeros lectores o de la intención primera del autor, sino de la finalidad de la comunicación, que, como ya hemos dicho, podrá ser distinta de la del TO. Para los funcionalistas el TT está también determinado por su finalidad o *skopos* en el contexto meta:

El principio dominante de toda traslación es su finalidad<sup>40</sup>.

Esta teoría contribuye a revalorizar la figura del traductor que, en definitiva, es quien decide no solo el *skopos* del TT, sino también qué, cuándo y cómo se traduce. Los seguidores de esta teoría establecen una diferencia entre “equivalencia” (o “equivalencia textual” en el caso de Reiss y Vermeer) y “adecuación”. La segunda se produce cuando al texto traducido se le asigna

---

<sup>38</sup> Vermeer, H. J.: “*Ein Rahmen Für Eine Allgemeine Translationstheorie*” en *Ausfsätze zur Translaionstheorie*, 48-61. Heidelberg: 1983, pp. 48-61; Reiss, K. y Vermeer. H. J.: *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal Universidad, 1996.

<sup>39</sup> Reiss y Vermeer (1966), p. 84

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 80

una función diferente a la del texto fuente y la primera cuando “la función entre el texto de partida y final se mantiene constante”, lo que para algunos seguidores del *skopos*, como Nord, suele ser una rareza:

La equivalencia funcional entre el texto de partida y el texto meta no es el *skopos* “normal” de una traducción, sino un caso excepcional en el que al factor “cambio de funciones” se le asigna el valor cero<sup>41</sup>.

Estos autores establecen tres tipos de categorías o funciones textuales: informativa, expresiva y operativa; y realizan una tipificación de los procedimientos “translatorios” hasta ahora utilizados en cinco categorías: a) versión interlineal: se corresponde con la traducción palabra por palabra y es la que se utilizó en las primeras traducciones de las Sagradas Escrituras; b) traducción literal: muy similar a la anterior, con la diferencia de que ésta respeta la sintaxis de la lengua término; c) traducción filológica: considerada por muchos como la traducción ideal, especialmente para textos de carácter filosófico y literario porque, no sólo tiene en cuenta las dimensiones sintácticas, sino también las semánticas y pragmáticas; d) traducción comunicativa: centrada en la comunicación, en la misma línea que la traducción dinámica de Nida, se esfuerza por trasladar los recursos y convenciones de la cultura origen a los de la cultura meta. Es el método estrella de esta escuela, especialmente para los textos de tipo técnico; y e) traducción creativa: la utilizada cuando “la cultura final desconoce una serie de términos, conceptos, objetos, o modos de pensar, etc, y el traductor ha de crear nuevos signos lingüísticos en la lengua final”. Este método es especialmente válido para textos de carácter filosófico y religioso.

---

<sup>41</sup> Nord, Ch.: *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, trad. de Nord y Sparrow. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991, p.23.

## LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN

En 1985, Theo Hermans publica *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, y a partir de este momento se funden en una sola escuela dos corrientes de traducción: “los estudios de traducción” desarrollados en Ámsterdam por James S. Holmes y “la teoría del polisistema” desarrollada en Tel Aviv por Ithamar Even-Zohar y Gideon Toury. La opción común de los teóricos que integran estos estudios es:

Ver la literatura como un sistema complejo y dinámico; la convicción de que debería haber una interacción entre los modelos teóricos y los estudios de los casos prácticos; un enfoque de la traducción literario descriptivo, orientado hacia el texto meta, funcional y sistémico; y un interés por las normas y limitaciones que rigen la producción y recepción de las traducciones, por la relación entre la traducción y otros tipos de producción textual, y por el lugar y el papel que ocupan las traducciones tanto dentro de una literatura determinada como en la interrelación entre literaturas<sup>42</sup>.

Las características centrales de estos nuevos “estudios de traducción” se podrían resumir, de forma muy somera, como el uso del ‘descriptivismo’ como método, el estudio del TT como centro de interés, el establecimiento de la complejidad que entraña el concepto de ‘equivalencia’, la aceptación de la presencia de impurezas y fisuras de las traducciones, la inclusión en su estudio de las traducciones de textos literarios, el carácter sistémico de sus investigaciones, el énfasis que ponen en el carácter histórico de las traducciones y la creencia absoluta en el dinamismo del significado.

James S. Holmes en 1972 publica un artículo “The Name and Nature of Translation Studies”, donde acuña el término “Translation Studies”. Las ideas de Holmes respecto a la investigación en el campo de la traducción son que, al

---

<sup>42</sup> Hermans, Th.: “Introduction: Translation Studies and a new Paradigm”, en *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* 7-15. Londres-Sidney: ed. Theo Hermans, 1985, pp. 10-11.

tratarse de una ciencia empírica, tendrá que ocuparse de 1) describir los fenómenos del traducir y de las traducciones, y 2) establecer principios generales capaces de explicar y predecir estos fenómenos. El objetivo final de Holmes es formalizar una teoría general de la traducción que incluya todas y cada una de las teorías parciales y para ello estructura su campo de investigación en tres áreas: a) el área descriptiva, que se ocupa por un lado del análisis del producto, es decir del contexto; b) el área aplicada, que estaría relacionada con la formación y el aprendizaje de los traductores. Es destacable el estudio que realiza de las distintas traducciones poéticas, que lo lleva a tipificarlas en cuatro grupos: traducción ‘mimética’ (la que intenta imitar lo mejor posible la forma del original), traducción ‘analógica’ (analizar la función de la forma original dentro de su contexto y luego buscar una forma versificadora que cumpla la misma función en la nueva lengua<sup>43</sup>), la traducción ‘orgánica’ (que consiste en partir no de la forma, sino del valor semántico del poema), la traducción ‘extraña’ (nombre con el que denomina las traducciones poéticas cuya forma de versificación no está implícita ni en la forma del original ni en su contenido).

Posiblemente una de sus mayores aportaciones sea su concepto de la práctica de la traducción como un “intrincado proceso de toma de decisiones”: para él, la traducción es un caso más de interpretación, lo que revaloriza tanto el texto traducido como la figura del traductor.

Ithamar Even-Zohar es el creador de la teoría polisistémica, que seguirá con escasas variaciones Gideon Toury. En un artículo publicado en 1979, “Polysystem Theory”, expone sus ideas con germen en el Formalismo ruso y el Estructuralismo checo, y que concibe la literatura como un conjunto de sistemas (o polisistema) jerárquicamente estructurados, que están en conflicto permanente y en continua transformación. A su vez, la literatura forma parte de un polisistema más genérico, llamado cultura, que engloba otros subsistemas

---

<sup>43</sup> Un buen ejemplo de este tipo de traducción es la llevada a cabo por Ignacio Caparrós de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire (Granada, Alhulia, 2001), que entiende como traducción ‘analógica’ aquella que cumple el fin asignado al traductor por Octavio Paz; es decir, componer con otro lenguaje, y con signos diferentes, ‘un poema análogo al original’, con el propósito de que la ‘traición’ al original sea la menos posible.

(científico, socio-económico, tecnológico, etc.), relacionados todos ellos entre sí. Esto lleva a Even-Zohar y Toury que al estudiar un sistema no debe hacerse de forma aislada, sino en relación con los demás. La teoría establece relaciones de poder entre las obras originales y las traducciones, entendiendo que cuando el compendio de una literatura nacional está en su fase inicial y no está aún muy definida, o cuando simplemente atraviesa una época de vacío, las traducciones cobran más importancia y viceversa. A pesar de que este enfoque en el campo de la literatura universal es más cuestionable, no hay duda de que Even-Zohar ha contribuido notablemente a la visión del estudio de la traducción desde una consideración dinámica, poniendo de manifiesto la necesidad de enfocar el estudio de la traducción desde una perspectiva histórica.

Gideon Tury desarrolla su teoría en 1980; en su obra *In search of a Theory of Translation* defiende una teoría de la traducción orientada al texto meta, poniendo énfasis en las traducciones ya existentes, y tratando la traducción más como producto que como proceso, destacando asimismo las soluciones ofrecidas por los traductores en lugar de los problemas que plantea el texto original. Para Toury la equivalencia es un hecho empírico y no un ideal abstracto; de ahí que se pregunte qué grado de equivalencia “traslatoria” existe entre el texto original y el terminal. Para él, el proceso traductor está sometido a una serie de normas que clasifica en ‘iniciales’, ‘preliminares’ y ‘operacionales’. La ‘norma inicial’ hace referencia a la opción que tiene el traductor de realizar una traducción ‘adecuada’ o una traducción ‘aceptable’. Las ‘preliminares’ se refieren a la política traductora de la lengua meta, es decir, ¿qué obras, autores, géneros o literaturas se traducen?, y si se hace directamente del original o se parte de otra traducción. Por último, las ‘normas operacionales’ son todas aquellas decisiones concretas que toma el traductor durante el proceso de la traducción.

André Lefevere se caracteriza en su obra<sup>44</sup> por añadir al proceso de traducción la ideología, la poética y lo que él denomina “el universo del

---

<sup>44</sup> *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario* (1992), trad. De M. África Vidal Claramente y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

discurso”. Para Lefevere el traductor siempre estará condicionado por la ideología en la que se vea inmerso el proceso, ideología que a veces asumirá de forma voluntaria y otras le será impuesta por el mecenazgo o por los poderes (personas o instituciones) capaces de impulsar la lectura, la escritura y reescritura de la literatura. Asimismo, se verá condicionado por la poética de su época y ‘manipulará’ la obra literaria hasta que consiga encajarla en la estética correspondiente. Por ‘universo del discurso’ entiende el conjunto de objetos, conceptos, creencias, conocimientos y costumbres que comparte una cultura en una época determinada. Posiblemente su aportación más interesante sea la reflexión que lleva a cabo en torno al lenguaje. Éste, sin duda, condiciona la traducción, pero es un factor más y no el único, siendo el nivel ‘ilocutivo’ (es decir, el modo en que manipulamos el lenguaje para conseguir determinados efectos) y no el ‘locutivo’ el que condiciona una traducción.

#### 1. 2. 4. 5 Diversas modalidades de traducción

Por lo afirmado hasta ahora puede deducirse que han sido numerosos los intentos por clasificar, de un modo u otro, el hecho traductor. Amparo Hurtado<sup>45</sup> propone distintas clasificaciones que obedecen a distintos parámetros, como son el cambio de código, el grado de traducibilidad, las diferencias metodológicas (dicotómicas o plurales), las diferencias de tipo textual, las diferencias metodológicas según el tipo textual, y las ‘integradoras’, a las cuales se adscribe la autora.

De modo general, podemos afirmar que la traducción puede ser intralingüística o interlingüística. G. Steiner establece una diferenciación entre la traducción entre dos lenguas y la que denomina ‘interna’, que tiene lugar en la propia lengua. Recordemos que R. Jakobson, en su conocido ensayo “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”<sup>46</sup>, distinguía tres formas de traducción: intralingüística o reformulación, que tiene lugar en la misma lengua, interlingüística, que es una interpretación de los signos verbales mediante otra

---

<sup>45</sup> “La traduction: classification et éléments d’analyse”, en *Meta* 41/3, pp.366-377.

<sup>46</sup> Incluido en *Ensayos de lingüística general*, trad. de J. M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Ariel, 1984 (1ª ed. 1959), pp. 67-77.

lengua, y transmutación o traducción intersemiótica, en la que se interpretan los signos verbales por medio de signos de un sistema no verbal.

Obviando las metodologías adoptadas por los teóricos de la traducción y centrándonos en las diversas modalidades temáticas que se traducen, el mayor problema reside en la delimitación entre las diversas áreas, pues hay que reconocer que la frontera entre textos literarios y científico-técnicos no es clara: aunque las cuestiones de estilo sean secundarias, y partiendo de la base de que la traducción técnica no es un ejercicio literario, al ser el estilo la forma de expresar el pensamiento con ayuda de los recursos de la lengua, se plantearán siempre los mismos problemas, cualquiera que sea el campo en el que se ejerza la actividad del traductor<sup>47</sup>. Una primera división nos llevaría a distinguir entre textos científicos (jurídicos, filosóficos, históricos...), técnicos, económicos, administrativos..., y su intención es habitualmente divulgativa, informativa, descriptiva o pedagógica y de investigación, como las revistas especializadas, actas de congreso, o manuales. Todos ellos podrían englobarse bajo la denominación de “textos científico-técnicos”, frente a otro tipo de textos más ‘humanístico’, entre los que sobresale la traducción de textos literarios, base fundamental de nuestro trabajo.

#### 1. 2. 4. 5. 1 *La Traducción Literaria*

... y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquéllos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Esa es, resumida, la opinión de Jean Maillot en su obra *La traducción científico y técnica*, versión española de Julia Sevilla. Madrid: Gredos, 1997 (1ª ed. 1969).

<sup>48</sup> *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, Edición del IV Centenario a cargo de la Real Academia Española. Madrid: Alfaguara, 2005, Primera Parte, cap. VI, pp.63-64.

A pesar de la pésima opinión que el cura encargado de condenar a las llamas los libros de Don Quijote tenía de las obras transplantadas a otras tierras, resulta bastante paradójico que el autor de estos personajes se quisiera desembarazar de ellos y de sus aventuras mediante la estratagema de hacer pasar su obra por la traducción castellana de un original árabe que incluso tenía autor expreso, Cide Hamete Benengeli. Esta ocurrencia, aunque parezca insignificante, resulta reveladora de la consideración otorgada a la traducción ¿No hemos de captar un mensaje directo cargado de vilipendio, y otro, subliminal, de utilidad al mismo tiempo? Esta ambivalencia que aquí se muestra implícita, también se esconde a lo largo de la historia de la traducción en otros muchos testimonios.

Como bien afirma A. Hurtado:

La traducción literaria es quizás la que más tradición posee. A la orientación impresionista y prescriptiva más tradicional, ha seguido en los últimos veinte años una orientación más descriptiva, centrada en la función de la traducción y del traductor, e integrando la traducción literaria en el conjunto de estudios sobre la traducción. (...) La traducción literaria y su estudio, no se concibe ya como algo aparte del resto de fenómenos traductores y que escapa a la descripción y al análisis<sup>49</sup>.

Parece claro que el concepto clave sobre el que descansa la traducción es el de transferir un mensaje de una lengua a otra distinta. Así, podríamos definirla del mismo modo que lo hace George Steiner:

The schematic model of translation is one in which a message from a source language passes into a receptor-language via a transformational process<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Amparo HurtadoAlbir (Dir.): *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa, 1999, pp. 26-27.

<sup>50</sup> Steiner, G.: *After Babel*. Nueva York: Oxford University Press, 1975, p. 24.



O bien adoptar una definición más clásica, como la de Eugene Nida:

Translating consists of producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, firstly in meaning and secondly in style<sup>51</sup>.

No nos extenderemos aquí sobre la traducción de textos no literarios, de tipo científico o informativo. Además de no ser pertinente, estos textos no presentan los mismos problemas que la literatura. Lo que se traducen son mensajes que hacen referencia a realidades o abstracciones con un significado claro y fuera de toda ambigüedad. El mensaje literario siempre está cargado de connotación por muy desprovisto de artificio que nos pueda parecer. La complejidad de la traducción irá en aumento si lo hace el grado de personalización del lenguaje, es decir, mientras más marcado, más acusado sea el estilo del escritor, más difícil será trasladarlo a otro idioma, porque el autor ha logrado reflejar su personalidad haciendo suyas las reglas de la lengua materna.

Aunque podamos considerar que la traducción debe ser estudiada en cuanto actividad que se lleva a cabo, en cuanto proceso (*enérgeia*), o en cuanto resultado o producto de esa actividad (*érgon*), ambas perspectivas son la misma, del mismo modo que deben serlo la teoría y la práctica referidas a ella:

La teoría y la práctica, son, en efecto, inseparables en la enseñanza de esta disciplina. La teoría sola es estéril, y la práctica sin teoría, rutinaria y ciega<sup>52</sup>.

La noción principal que designa el ejercicio de la Traducción Literaria y que se ha mantenido a lo largo de los siglos precedentes es la de lograr un

---

<sup>51</sup> Nida, E.: *On Translation*. Londres: Oxford University Press, 1996. Recogido por V. López Folgado y D. Badder en *Translation in action*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999, p. 15.

<sup>52</sup> García Yebra, V.: *Teoría y Práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1997 (1ª ed. 1982), p. 16.

equivalente lo más similar posible a los enunciados primitivos. Esta idea, entre otras, es la que ha sustentado el tradicional complejo de inferioridad de los traductores y de sus traducciones. Se ha mencionado también el respeto que se le ha debido a los textos originales, quizás impregnado del extremado celo con que lo hacían los que se aventuraban a traducir las Escrituras Sagradas. Sea como fuere, lo cierto es que sólo en los últimos años la Traducción y la Traductología se están despojando de las dependencias que lastraban un verdadero estudio de esta actividad y su relevancia. No quiere ello decir que hoy no seamos testigos de distintas posturas ante el mismo fenómeno, ya que la traducción, como el lenguaje desde el momento en que se nace, ha estado y siempre estará supeditada a criterios subjetivos; lo que Valentín García Yebra afirma de la traducción de la poesía, aún cuando él particulariza en este género concreto por las dificultades que entraña:

La traducción de poesía es una tarea que en un principio, sólo puede realizarse mejor o peor, nunca perfectamente<sup>53</sup>.

La primera discusión que se plantea al abordar las características mismas de la traducción literaria es si ésta última es en realidad posible. Este debate, el de la posibilidad o la imposibilidad de la traducción viene de muy atrás. Entre las figuras que se han acercado a este asunto con mayor o menor fortuna se encuentra el filósofo español José Ortega y Gasset, que sigue los pasos del lingüista alemán Friedrich Schleiermacher. Ortega abunda en la dificultad de hallar términos equivalentes en dos idiomas distintos, cuando incluso dentro de una misma lengua, cada escritor se labra su propio estilo mediante la desviación constante de la norma:

El estilismo personal consiste, por ejemplo, en que el autor desvía ligeramente el sentido habitual de la palabra, la obliga a que el círculo de objetos que designa no coincida exactamente con el círculo de objetos que esa misma palabra suele significar en su uso habitual. La

---

<sup>53</sup> García Yebra, V.: *En torno a la traducción. Teoría, crítica e historia*. Madrid: Gredos, 1983, p.49.

tendencia general de estas desviaciones en un escritor es lo que llamamos estilo. Pero es el caso que cada lengua comparada con otra tiene también su estilo lingüístico, lo que Humboldt llamaba su *forma interna*. Por lo tanto, es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos<sup>54</sup>.

Ya se ha señalado con anterioridad cómo algunos pensadores románticos que depositaban la esencia del *genio creador* en la lengua de cada pueblo, no eran muy partidarios de la traducción de las obras literarias, puesto que restaban valor y fuerza a la inspiración original, concedida en un idioma concreto. Pero sabemos que existen traducciones muy aceptables; a través de ellas somos capaces de acceder a obras literarias de muy alto nivel; de otro modo, muchos de nosotros no podríamos disfrutar de éstas. Tomemos en consideración esta interesante afirmación de Roman Jakobson:

All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language<sup>55</sup>.

Así pues, habrá que convenir en que existe, al menos, un grado de 'traducibilidad'.

El dilema crucial en el que se ha centrado la teoría y la práctica de la traducción a lo largo de los siglos ha sido el de la fidelidad a las formas y al estilo original o el de la traslación del sentido del texto primero a la lengua término. En torno a este problema han girado la mayor parte de las polémicas suscitadas por la aparición de diversas traducciones de obras de gran envergadura realizadas por escritores de renombre.<sup>56</sup> Charles Taber y Eugene

---

<sup>54</sup> *Miseria y Esplendor de la Traducción* (1937), en Esteban Torre: *Teoría de la Traducción Literaria*. Madrid: Síntesis, 1994, p. 237. Véase, asimismo, Dámaso López García: *Sobre la imposibilidad de la Traducción*. Universidad de Castilla la Mancha, 1991.

<sup>55</sup> Recogido por Brower, A. R.: *On Translation*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1959, p. 234.

<sup>56</sup> Un ejemplo de controversia fue el que sostuvieron Matthew Arnold y Francis Newman en 1861 a cuenta de la traducción que Newman había hecho de Homero, tachada por Arnold de innoble y de excéntrica en su ensayo *On Translating Homer* (1861).

Nida se refieren a estas dos direcciones como *correspondencia formal*, el método más tradicional, y *equivalencia dinámica*, que recoge el sentido del texto de un modo más libre.<sup>57</sup> La división que subyace tras esta dicotomía es la que separa el signo lingüístico en significante y significado; en ella se basa nuestra comprensión de las estructuras lingüísticas. Hay traductores que se oponen abiertamente a esta escisión, ya que consideran que supone una pérdida de la poeticidad del texto. Ni la traducción palabra por palabra ni la transferencia del sentido pueden por sí solas comunicar la literalidad de la creación primitiva, que nace de la unión de los dos planos:

La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature.

Henri Meschonnic está a favor de una visión de conjunto de la traducción. Cree que la mayoría de las traducciones son mera interpretación, y que ésta es el adversario real de la traducción. Además, es muy gráfico a la hora de explicarlo:

L'herméneutique appliquée à la traduction ne transporte qu'un cadavre. Ou plutôt son esprit. Le corps est resté sur l'autre rive. Et l'esprit seul est sans voix<sup>58</sup>.

Tampoco es partidario de la traducción como una simple operación lingüística, desprovista de *historicidad*. En su opinión, hay una relación íntima e intrincada en el contexto histórico de un texto y las realizaciones formales específicas elegidas por su autor. En opinión de Meschonnic, el mejor trabajo sobre la historia de la traducción es *The True Interpreter, A History of*

---

<sup>57</sup> Taber, Ch., R. & Nida, E.: *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill, 1969.

<sup>58</sup> Meschonnic, Henri: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, pp. 57 y 152.

*Translation, Theorie and Practice in the West*<sup>59</sup>, de Louis G. Kelly, porque engloba todos los aspectos colaterales de la actividad traductora.

De todos modos, parece innegable que los individuos que se enfrentan a la práctica de la traducción se ven obligados a decantarse hacia la autonomía formal del texto primero o hacia las necesidades comprensivas del público que lo va a recibir. Marilyn Gaddis Rose explica estas tendencias opuestas y señala cómo lo ideal sería un equilibrio entre ambos extremos, difícilísimo de alcanzar<sup>60</sup>. Para matizar el grado de libertad o de literalidad con respecto al texto original y definir las estrategias léxicas, morfológicas y sintácticas que los traductores emplean en su ejercicio, los manuales se suelen servir de la siguiente clasificación a grandes rasgos: *préstamo y calco* (en los niveles léxico, ortográfico y sintáctico); *traducción literal* (la que se realiza palabra por palabra, intolerable en bastantes casos); *transposición* (cambio de la categoría gramatical de una palabra con respecto a la lengua original, aquí se incluye la *prolepsis*); *modulación* (cambio de símbolos, transformación metonímica, conversión, cambio de alótopo, cambio de voz activa a pasiva o viceversa, inversión de términos); *equivalencia* (modulación que afecta al plano semántico, no al léxico; abarca la totalidad del mensaje y recoge la significación de una situación comunicativa); *adaptación* (se busca una correspondencia entre dos situaciones culturales diferentes); *expansión* (la lengua de llegada necesita una mayor cantidad de palabras que la lengua de origen para expresar lo mismo); *reducción* (la lengua de llegada necesita menos palabras que la lengua de origen para expresar lo mismo); *compensación* (el traductor busca un equilibrio entre la expansión y la reducción)<sup>61</sup>.

Para Marina Guglielmi es necesario superar la tradicional polaridad fidelidad-infidelidad con el fin de evitar que la traducción siga sumida en la

---

<sup>59</sup> Kelly, L. G.: *The True Interpreter, a History of Translation, Theory and Practice in the West*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.

<sup>60</sup> Rose, M.-G.: "Translation Types and Conventions", *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 1981, pp. 31-40.

<sup>61</sup> López Guix, J. G. & Minett Wilkinson, J.: *Manual de traducción inglés-castellano: teoría y práctica*. Barcelona: Gedisa, 1997.

rigidez en la que se ha desarrollado hasta la actualidad, y distingue las siguientes modalidades dentro de ella:

Cuando se manipula sobre todo la *materia* del texto de partida se acerca a los cánones de la *parodia* o de la *adaptación*; cuando se busca un efecto mimético en el estilo se produce una obra asimilable a la *imitación* estilística o al *pastiche*<sup>62</sup>.

Durante la práctica totalidad del siglo XX, la Traducción Literaria se ha enfocado desde un punto de vista exclusivamente lingüístico. Con bastante frecuencia, las peculiaridades artístico-literarias de las obras han quedado desatendidas en aras de la comprensión o del respeto al original. No obstante, ha habido autores que han criticado esta postura tan limitada; no es el caso de Edmond Cary hace ya bastantes años, para quien la Traducción Literaria supera las fronteras de la Lingüística. Por fortuna, el concepto sesgado de la Traducción Literaria como simple transformación verbal está siendo arrinconado de modo creciente, puesto que, aunque la traducción es siempre y en primer lugar una operación lingüística<sup>63</sup>, lo cierto es que cuando un lector compra las *Obras Completas* de William Shakespeare en español no espera que su lectura sea equivalente a la de la hoja de instrucciones de una cámara digital japonesa, traducida con otros fines. Tendremos que convenir, con Henri Meschonnic, en que: “il y a une poétique du traduire. Et c’est la poétique.” Y a continuación:

C’est donc bien à partir de la littérature que la théorie de la traduction peut avoir un rôle critique, contre les résistances tendant à maintenir le savoir traditionnel, par exemple, la séparation entre philologie et poétique.

---

<sup>62</sup> Guglielmi, M.: “La Traducción literaria”, en Gnisci, A. (ed), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 307.

<sup>63</sup> García Yebra, V.: *En torno a la Traducción. Teoría, crítica e historia*. Madrid: Gredos, 1983, p.36.

El autor denuncia que ante las obras literarias, sujetas a imprecisiones, desviaciones, ambigüedades, se sigan servilmente los criterios de la lengua cuando se valoran las distintas traducciones, y sea el lenguaje el que, en última instancia, se convierte en juez de las *buenas* o *malas* traducciones:

La paradoxe est que, devant la littérature, ce n'est pas la littérature que vise alors la traduction, mais la langue. (...) La polyvalence du langage et sa rythmique sont redoutées comme un mal. On les traite par la réduction: réduction du discours à la langue, de la rythmique au sens, de la polysémie à la monosémie. (...) Les critères du bon ou du mauvais ne sont plus des critères simplement philologiques définis par la bonne connaissance de la langue: Amyot et Baudelaire ont fait des fautes, mais leur traduction est bonne. Une traduction sans faute peut être mauvaise<sup>64</sup>.

No se puede rebatir el hecho de que cualquier persona que emprenda la tarea de traducir literatura, aunque se trate de un pequeño fragmento o un poema corto, debe poseer unos sólidos conocimientos del léxico, la morfología y la sintaxis, sobre todo de la lengua a la que traduce, pero ciertamente, no es esto lo que Henri Meschonnic nos quiere dar a entender. Los lingüistas no son forzosamente buenos traductores y viceversa. Según Francisco Ayala, la persona que aspire a tener éxito en esta empresa ha de poseer las aptitudes y formación del escritor<sup>65</sup>. Escritores y traductores buscan fórmulas de transmitir lo que con mucha frecuencia no puede hacerse a través de correspondencias o estructuras lingüísticas. En este sentido, es curioso cómo algunos de ellos se acercan en sus apreciaciones:

Todo intento de apoderarse de la unicidad de la criatura literaria, es decir, del poema, ha de empezar por la intuición y ha de rematar en la intuición también<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, pp. 73, 74, 84, 85.

<sup>65</sup> Ayala, F.: *Problemas de la Traducción*. Madrid: Taurus, 1965, p.12.

<sup>66</sup> Alonso, D.: *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971, p. 594.

Lo más traducible es la imaginación. [...] Sobresale la traducibilidad de todo cuanto tiende en un poema a la metáfora o a la imagen visionaria<sup>67</sup>.

Una cuestión primordial para el traductor literario es el modo en que éste halla el equivalente de los abundantes términos polisémicos y expresiones cargadas de connotación que constituyen la literatura. Las ambigüedades se pueden dar no sólo en el plano léxico, aunque éstas son las que causan el mayor número de errores en la traducción, según Stephen Ullmann<sup>68</sup>, y en las dos lenguas, la lengua original y la lengua término. La formación del traductor en el léxico de la lengua original ha de ser exhaustiva. Las lagunas en el conocimiento de las diversas acepciones de las palabras pueden causar traducciones desastrosas. También las interpretaciones equivocadas pueden derivar de las construcciones sintácticas y, en menor medida, de la morfología de las palabras. La duda que se plantea el traductor ante una ambigüedad del tipo que fuese en el texto de origen es si trasladarla al texto de llegada, si es posible mantenerla con los instrumentos lingüísticos de la lengua término, si puede eliminarla decantándose por una posible solución pero corre el riesgo de forzar una interpretación que jamás estuviese en mente del escritor, etc. Muchas de las ambigüedades léxicas son intencionadas por parte del escritor y el traductor lo sabe de forma instintiva, por lo que hay que esmerarse en que la riqueza que encierran no se pierda en el camino. Desde el momento en que no podemos comprender la intencionalidad primera del autor, el traductor ha de poseer el suficiente grado de intuición y de penetración del mensaje literario como para dar con la clave que permita al lector no perder los matices artísticos o significativos de la obra original. Es muy conocido el ejemplo que el oráculo de Delfos predice a Pirro, rey de Épiro, recogido por Herodoto y que diversos manuales de traducción presentan como modelo de ambigüedad

---

<sup>67</sup> Guillén, C.: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona; Tusquets, 2005, pp.330-331

<sup>68</sup> Ullmann, S.: *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Blackwell, 1962. (Traducción española: *Semántica*. Madrid: Aguilar, 1976, p. 17).



sintáctica: *Aio te, Aecida, Romanos vincere posse*. La doble funcionalidad del acusativo griego y latino como complemento directo o como sujeto de una oración subordinada completiva permite jugar con la posibilidad de dos significados opuestos entre sí, lo que resulta muy oportuno cuando lo que se pretende es no decantarse por ninguna de las dos vías interpretativas. Valentín García Yebra propone transmitir la ambigüedad de esta construcción mediante el genitivo en castellano, heredero del genitivo latino, que también conseguía la misma ambigüedad: ‘Puede conseguir, Eácida, el triunfo de los romanos’ (tu victoria sobre los romanos (la victoria de los romanos sobre ti))<sup>69</sup>.

Dejando aparte todo lo relacionado con la polisemia en todos los ámbitos en los que se puede constatar, la cuestión más peliaguda en lo que respecta a la Traducción Literaria es, con mucho, la traslación de la poesía y de la versificación de un código a otro. Un debate recurrente en torno a este asunto ha sido la necesidad y la conveniencia de traducir en verso lo que en su original está en verso y la licitud de hacerlo en prosa, aun cuando se tratase de prosa poética. Para García Yebra:

Lo mejor que puede hacer el traductor es estudiar las posibilidades de cada caso. (...) Para estructurar el verso, hay que seleccionar, entre varias posibilidades expresivas, la que se ajuste a la medida y al ritmo conveniente; esto supone gran riqueza de conocimientos sintácticos y, sobre todo, léxicos<sup>70</sup>.

Es evidente que en lograr transmitir el ritmo original de la composición poética escriba la mayor de las dificultades. Henri Meschonnic dedica gran parte de su trabajo *Poétique du traduire* a la traducción del verso y, en especial, al ritmo y a su funcionalidad:

---

<sup>69</sup> García Yebra, V.: *En torno a la traducción: Teoría, crítica e historia*. Madrid: Gredos, 1983, p. 86.

<sup>70</sup> *Op. cit.* pp. 130 y 170.

C'est dans la poésie et pour la poésie que je travaille la poétique de la traduction<sup>71</sup>.

Meschonnic piensa que es un error trasvasar el sentido de un poema a la prosa, donde la composición pierde todo lo que le es característico. Recoge la opinión del poeta francés Yves Bonnefoy:

S'il y a poésie, c'est parce qu'on a voulu que la part sonore des mots soit écoutée<sup>72</sup>.

Sin embargo, reconoce que no todos los poemas que otros poetas han traducido con apariencia de poesía logran su cometido:

Les traductions de poètes par des poètes ne sont pas toujours des poèmes de poèmes, on peut seulement que certaines le sont: et que celles des non-poètes en effet ne sont pas des poèmes, mais plutôt l'amour de la poésie.

Profundizan en el ritmo, elemento clave de significación, que no se limita a la poesía:

Le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. (...) Un texte philosophique a aussi sa poétique<sup>73</sup>.

El autor ya había expuesto en un trabajo anterior, *Critique du rythme*<sup>74</sup> (1982):

---

<sup>71</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 97.

<sup>72</sup> Bonnefoy, Y.: "Traduire en vers ou en prose", prefacio de *Poèmes*, en *Mercure de France*, 1993, p. 1.

<sup>73</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, pp. 263, 131 y 102.

<sup>74</sup> Meschonnic, H.: *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

Le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours<sup>75</sup>.

Meschonnic indica asimismo la importancia que tiene mantener la puntuación y acentuación originales, como guardianas del ritmo interno de una obra. Lo explica de forma sencilla mediante un versículo de la Biblia en hebreo, en el que tradicionalmente se ha retocado la acentuación, lo que ha originado un cambio de sentido: en la frase que conocemos por boca de Jesucristo: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?, el vocablo *lama* significa ¿por qué?, pero el acento aparecía originalmente sobre la segunda sílaba: la'ma (¿para qué, con qué fin?). Es fácil deducir cómo cambia la intencionalidad de la elocución si se transforma el ritmo: Dios mío, Dios mío, ¿para qué me has abandonado? Las traducciones que trasladan sólo el sentido cercenan la coherencia y la poeticidad interna del texto, lo que es aún más grave al tratarse de poesía:

L'intensité rythmique et l'intensité sémantique sont une seule et même intensité<sup>76</sup>.

Pone como ejemplo diversas traducciones al francés de los sonetos de William Shakespeare con el fin de denunciar los desastres que, en su opinión, cometen aquellos que utilizan el molde del alejandrino para traducir los versos ingleses, puesto que la cesura de este verso les confiere pesadez y monotonía.

Podríamos concluir este breve repaso a los principales problemas de la Traducción Literaria con la cuestión que quizá es la causa de muchos de estos problemas: ¿Cuándo se canoniza una traducción? ¿Envejecen las traducciones? ¿No deben envejecer las *buenas* traducciones? Las respuestas a estas preguntas están relacionadas desde su formulación con la función del traductor, con su personalidad, con el protagonismo si lo adquiere o su falta de él. Consideremos esta afirmación:

---

<sup>75</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 116.

<sup>76</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 262.

Un buen traductor, no debe, no puede, como traductor, tener estilo personal característico. (...) El estilo del traductor en cuanto tal sólo debe estar marcado por la fidelidad al estilo del autor<sup>77</sup>.

Este testimonio es la constatación de que:

L'histoire du traduire dans le monde occidental est l'illustration historique, et idéologique, de la traduction comme effacement.

La obsesión de los traductores ha sido aspirar a volver a hablar de la lengua adámica, primigenia, anterior a la existencia del poliglotismo. No obstante, el concepto tan arraigado de que el buen traductor no debe relatar su presencia mediadora entre el autor y el público lector ha propiciado en la mayor parte de los casos una pérdida de intensidad. El traductor, preocupado por no revelar su propio estilo al traducir una obra ajena, deja que la intensidad, la fuerza original, que se ha logrado gracias a la individualidad del escritor se diluya en el lenguaje porque no se halla otra individualidad, otro estilo, en los que plasmar esa potencialidad literaria:

Le poème s'efface quand le traducteur est en effacé. (...) Pour rencontrer l'individualité du poème il faut celle du poète<sup>78</sup>.

Lo que no significa que el traductor deba desfigurar la obra que le ha sido conferida. He aquí la opinión experimentada de alguien que podría representar a la otra parte involucrada en el negocio editorial:

Cuanto peor es el traductor, más se afana en corregir al escritor; entonces, todos los escritores suenan igual<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> García Yebra, V.: *En torno a la traducción. Teoría, crítica e historia*. Madrid: Gredos, 1983, p. 252.

<sup>78</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, pp. 31; 310 y 311.

<sup>79</sup> Entrevista realizada a la editora Esther Tusquets en Radio Nacional de España en el programa *No es un día cualquiera*, el día 15 de mayo de 2005.

En este sentido, es pertinente retomar una noción clave que ha sido mencionada, la *historicidad* y vincularla con la de *alteridad*. Si hasta hace poco existía la tendencia a eliminar todo aquello que implicaba un salto cultural, político, temporal, lingüístico, entre el contexto de la obra original y la realidad del público lector, las estrategias de la traducción en el momento actual nos señalan la dirección opuesta cómo el camino que rinde mejores frutos. Meschonnic distingue de modo agudo entre *historicidad* e *historicismo*. Afirma que si una traducción caduca es porque está llena de *historicismo*, no de *historicidad*. La *historicidad* en literatura es la verdadera modernidad, de modo que la labor principal de la traducción debiera ser el ejercicio de la *historicidad*:

Quand on confond vieillir et être caduc, la confusion tient à l'identification entre historicisme et historicité. Mauvaises traductions et mauvais textes ont l'historicisme. Les autres sont l'historicité<sup>80</sup>.

¿Por qué hay traducciones que siguen gozando del mismo prestigio a lo largo del tiempo? Porque los traductores han asimilado tanto las obras ajenas que las han reescrito a través de su propio yo. Es el caso de la obra de Edgar Allan Poe traducida por Charles Baudelaire. Éste último afirmó que sufrió un fuerte impacto al conocerla porque se vio reconocido en mucho de lo que leía. La definición que nos ofrece, de lo que debe ser la modernidad en literatura, se aplica sin mayor problema a la traducción desde el mismo instante en que la consideramos una escritura:

L'art pur selon la conception moderne, c'était créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet<sup>81</sup>.

Está claro que la traducción así entendida no consiste en otra tarea que no sea rescribir:

---

<sup>80</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 186.

<sup>81</sup> Baudelaire, Ch.: "L'art philosophique" (1859), en *L'art romantique* (1868). Paris: Club du Meilleur Livre, 1955, t. 2, p. 193.

Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire<sup>82</sup>.

En opinión de Henri Meschonnic, si el traductor no escribe inmiscuyéndose en el texto, éste no logra perpetuarse y lo que se logra a cambio es una impostura. Es lógico que vinculemos la complejidad de la traducción con la reflexión que daba comienzo a este capítulo: la traducción es necesaria desde que los hombres existen, pero a la vez es utópica e irrealizable porque no responde al ideal de correspondencia absoluta que deseáramos para aprehender la totalidad del universo y del conjunto de abstracciones creadas por el hombre.

#### 1. 2. 4. 5. 2 *La Traducción Poética*

La denominación “traducción poética” se aplica a la traducción de textos en los que predomina la función expresiva o estética, cuyo objeto es literario, su destinatario plural y que requiere especiales condicionamientos subjetivos, en cuanto al traductor -al que se le supone dotado de una especial sensibilidad, intuición, autocrítica y profundo conocimiento de los procedimientos poéticos-, así como objetivos, relativos a su estética, poblada de convenciones rítmicas y métricas, que hacen difícil conciliar la prosodia con la reproducción del contenido semántico., considerando la peculiaridad fonémica de las lenguas, en un todo único. E. Etkind se hace eco de esta dificultad:

On sait depuis toujours que la difficulté majeure de la traduction poétique, c'est la diversité des exigences que vous présente simultanément tout poème...<sup>83</sup>.

La teorización en el terreno de la traducción poética presenta bastantes dificultades, ya que no todos los traductores son igualmente aptos. Según

---

<sup>82</sup> Meschonnic, H.: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999, p. 459.

<sup>83</sup> Efim Etkind: *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, trad. fr. de W. Troubezky. Lausanne: L'Âge d'homme, 1982.

Octavio Paz, la traducción poética es una operación análoga a la creación poética, pero a la inversa<sup>84</sup>.

Existen juicios encontrados en torno a este tipo de traducción, desde el conocido de Jakobson en el extremo de la afirmación de su imposibilidad, sustentada en la existencia de significación propia en cada constituyente del código verbal, al contrario de Meschonnic, que objeta el error de planteamiento que supone traducir la rima y anulando la distinción prosa/poesía, afirmando la existencia de un ritmo, portador en sí mismo del o los 'sentidos', inseparable del texto y homogeneizador del lenguaje y pensamiento.

Son innegables los condicionamientos de la traducción poética, debidos a sus constituyentes, y los traductores de textos poéticos son testigos de la reunión entre léxico, sintaxis, cultura... y oralidad. Asimismo, han asistido impotentes a la inseparabilidad entre sonido, y sentido, semántica y estética, sintaxis y metro, sentido y ritmo. En definitiva, no se trata de otra cosa más que del problema o indisociabilidad entre forma y fondo, tradicional dicotomía actualmente cuestionada, aunque aún presente en numerosas teorías.

En múltiples ocasiones subyace el eterno problema entre los que teorizan y los que traducen. A este respecto, hay que decir que las afinidades no suelen confluír, ya que la práctica (con lo que implica de dificultad en cada caso), no suele ir acorde con la teoría, pues quien traduce tiene que optar por la versión menos mala, lo que supone a veces un fracaso<sup>85</sup>. Dado que no existe un método ideal que permita traducir poesía, creemos que lo más apropiado es recabar opiniones de aquellos que habitualmente lo hacen, bien como traductores propiamente dichos o bien como profesores de universidad que se dedican a ello, al tiempo que desarrollan su labor docente.

---

<sup>84</sup> Octavio Paz: *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981 (1ª ed. 1971).

<sup>85</sup> De ahí las palabras de Fray Luis de León sobre la labor de traducir: "De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya".

Podemos encontrar numerosas y valiosas observaciones en el libro de Sáez Hermosilla: *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica* (León, Secretariado de Publicaciones, 1998), de las que extractamos algunas:

[...] lo que importa en la traducción poética es encontrar la réplica funcional en la lengua término más que intentar la imposible copia de algunos componentes de esa función en el original. En la traducción del texto poético será posible y obligado imitar los tropos y las figuras cuyo objetivo es las más de las veces trascender la norma lingüística. [...] El texto poético implica un impacto estético emocional sobre un contenido conceptual que lo transfigura y lo trasciende, sobre todo cualitativamente, y constituye una especificidad discursiva. Es un lenguaje dentro del lenguaje<sup>86</sup>.

Otra opinión, contrastada con la traducción de numerosos poetas francófonos y anglófonos al castellano (Du Bellay, La Fontaine, Théophile de Viau, Verlaine, Vigny, Nelligan, Swinburne, Cooper, etc.), que creemos interesante es la del profesor García Peinado, y expresada en un artículo sobre las traducciones al castellano de Louise Labé:

Pero antes de entrar a enjuiciarlas, proceden algunas observaciones sobre la tarea del traductor y el tipo de traducciones posibles. Por lo que respecta a la primera, los traductores han dudado siempre entre respetar la forma métrica, incluida la rima, mantener sólo la métrica u optar por las versiones libres; lo más frecuente ha sido la versión en verso blanco, es decir la fidelidad al metro no a la rima, aunque no es menos cierto que los ‘poetas-traductores’ suelen utilizar la traducción rimada. En cuanto a la segunda, creo que es acertada la clasificación en cuatro grandes categorías que propone E. Etkind: traducción en prosa de información, traducción en prosa artística, traducción versificada de información y traducción artística ajustada en verso. Sucede que, como la traducción perfecta es algo inexistente, al menos en apariencia, al tiempo que un hecho de civilización particularmente subjetivo, no está

---

<sup>86</sup> En el capítulo: “Palabra y recreación: sentido y alcance de la traducción poética”.



de más avanzar algunas ideas, a la vez que opto finalmente por defender aquellas con las que me identifico más, teniendo en cuenta lo que la experiencia como traductor de poesía me indica. Conjugando opiniones, para una buena traducción poética, se requieren: facultades poéticas y afinidades de espíritu con el poeta traducido, además del buen conocimiento de ambas lenguas y de cierta habilidad sutil y aun astucia para llegar a la verdadera fidelidad. Esto, que creo es absolutamente exacto, quizás esté carente de algo que casi nadie menciona jamás: hallarse en posesión de un 'buen oído' por parte del que traduce, mucho más importante aún en verso que en prosa; esta cualidad es la que nos indicará la impulsión rítmica apropiada ('ample ou nerveuse', 'fluide ou heurtée') que constituye el palpito de cada traducción o, en otras palabras, su poética interna. Cuando esta melodía falta, la traducción se convierte en una serie de palabras muertas, posiblemente exactas pero sin vida alguna; el texto, en su conjunto, no 'respira', no nos conmueve, por lo tanto el traductor -primer intérprete de la obra-, debe serlo incluso más en el sentido musical que en el hermético (¡qué lejos queda aquella época en la cual, como defendía Manuel Machado, traducir a Verlaine en verso era traicionarlo!, precisamente a Verlaine para quien la poesía era 'de la musique avant toute chose'). Si buena parte de los poetas piensan que la poesía es intraducible, puede que ello se deba a la dificultad que supone someterse a un texto ajeno, para alguien tan libre de mente; de ahí que, en la mayor parte de las ocasiones, construyan su propio texto, tan diferente y separado del original. Como bien dice un crítico y poeta él mismo: "Claro que hay traducciones y traducciones. Desde las antiguas 'lecciones magistrales' o sus sucesoras las versiones estrictamente filológicas, en que la fidelidad al pie de la letra hace a menudo que se pierda su cabeza, hasta esas otras en que un gran poeta -Pound, Guillén, Paz-, dialogando de tú a tú con los grandes del pasado, los hace suyos y nos los transmite en versos propios, más fieles a la letra porque lo son al espíritu... Entre los dos extremos posibles, la libertad y la libre recreación, se encuentran a menudo las soluciones mejores (...). Traducir poesía, hacerlo bien, es escribir con partitura. Interpretar un código extranjero en el idioma propio, hacer revivir un poema en otra

lengua con el máximo de recursos que ésta nos permita para que la emoción que despierte en el lector de la traducción esté lo más cercana posible de lo que el autor pueda lograr en los hablantes de la suya”. Añadiré sólo dos observaciones a todo lo anterior: a) como bien ha defendido García Yebra en múltiples foros universitarios la regla de oro de la traducción es: no omitir, no añadir, no adulterar; b) todo traductor de poesía, si es que valora realmente su tarea, debería optar –siempre que las editoriales se lo permitan, claro está- por presentar al lado de la traducción el texto original; ello permitiría al lector comparar y apreciar la calidad o no del texto resultante, así como poner al descubierto todas esas traducciones que no merecen llevar ese nombre, de tanto como desvirtúan el poema original<sup>87</sup>.

Reveladora es la opinión del crítico literario Miguel García-Posada, al comentar una traducción de la obra de un poeta francés:

...la versión se inserta en una corriente neo-conservadora muy palpitante, que defiende las exhaustivas equivalencias entre las lenguas de llegada y de partida. Tarea ciertamente dificultosa, pues la clave de la poesía, lo que trasciende en las traducciones, reside en sus universales semánticos. Cuanto más grande es el poeta mayor es la posibilidad de plasmarlos y a la inversa. Cabe jugarse el todo por el todo, como hizo, por ejemplo, Gerardo Diego con su versión de *El cementerio marino*, ajustada en metro y rima al original, que algunos prefieren a la de Jorge Guillén, vertida en limpios endecasílabos blancos. Pero era sólo un poema, no un libro entero.

Y es que, en un terreno tan subjetivo y resbaladizo como éste, tendremos que convenir que una traducción perfecta es imposible, del mismo modo que una traducción completamente literal también lo es. Si una traducción libre es posible, no parece posible una teoría global de la traducción: cuando tratamos de fundar esta teoría declarando que cada proceso verbal es

---

<sup>87</sup> “Louise Labé y las traducciones al castellano de sus *Sonnets*”, en: M. A. García Peinado/E. Ortega Arjonilla (drs.): *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Volumen II. Granada: Editorial Atrio, 203, pp.5-21.

un proceso de traducción y cada acto de comunicación es un acto de traducción, terminamos por enunciar conceptos plausibles pero demasiado amplios, que destruyen la posibilidad de una teoría autónoma de la traducción. No obstante, tiene que haber alguna base 'científica' y objetivable en la traducción poética. El conocimiento del autor, de su lengua y de su poética puede orientarnos hacia una traducción en la que al menos haya una garantía de objetivación en buena parte de la reexpresión del lenguaje. Si el traductor sabe lo que el autor quiso decir y conoce sus modos de expresión, ha realizado la mitad de su tarea, la otra mitad dependerá de su capacidad intuitivo-poética y de su habilidad redactora en su propia lengua.

## Referencias bibliográficas:

### LITERATURA COMPARADA

- ABUÍN GONZÁLEZ, A.: "Dimensiones teórico-críticas do novo comparatismo", en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais, 2004, pp. 103-127.
- AGUIAR E SILVA, V. M.: *Teoría de la literatura*. (Traducción de Vicente García Yebra). Madrid: Gredos, 1984 (1ª ed. 1972).
- ALDRIDGE, A. O.: *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press, 1969.
- BASSNETT, S.: *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- BERNHEIMER, C. (ed.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- BIBLIOGRAPHIE DE LITTERATURE COMPAREE. Paris: Didier, (desde 1949).
- BIBLIOGRAPHY OF COMPARATIVE LITERATURE. University of North Caroline (desde 1950).
- BRANDT CORSTIUS, J.: *Introduction to the Comparative Study of Literature*. New York: Random House, 1970.
- BRUNEL, P., PICHOS, CL., et ROUSSEAU, A.-M: *Qu'est-ce que la Littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1983.
- CARVALHAL, T. F. y COUTINHO, E (eds.): *Literatura Comparada: textos fundadores*. Río de Janeiro: Rocco, 1994.
- CHEVREL, Y.: *La Littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.
- CIORANESCU, A.: *Principios de Literatura comparada*. Madrid: Ediciones Idea, 2006 (1ª ed. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 1964).
- CLAYTON, K. y NOAKES, S.: *The Comparative Perspective in Literature*. 1988.
- CLEMENTS, R. J.: *Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis, Standards*. New York: Modern Language Association, 1978.
- COMPARATIVE LITERATURE. University of Oregon (Revista trimestral, desde 1949).
- DURISIN, D.: *Theory of Literary Comparatistics*. Bratislava: Veda, 1984.
- ÉTIEMBLE, R.: *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard, 1963.
- ETKIND, E.: "La Stylistique comparée, base de l'art de traduire", en *Babel*, V. XIII, nº 1, 1967.

- *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* (traducido por W. Troubetzkoy con la colaboración del autor). Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.
- EVEN-ZOHAR, I.: *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.
- “Polysystem Theory”, en *Poetics Today*, 1-2, pp. 287-310, 1990.
- EVEN-ZOHAR, I. y TOURY, G.: “Translation theory and intercultural relations”, en *Poetics Today*, 2-4 Porter institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel Aviv, 1981.
- GAYLEY, CH. M. y SCOUT, F. N.: *An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism*. Boston: 1899.
- GIL-ALBARELLOS, S.: *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006.
- GNISCI, A. (comp.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002.
- GUILLÉN, C.: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2005 (1ª ed. 1985).
- *Teoría de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- GUILLORY, J.: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University Press, 1993.
- GUYARD, M.-Fr.: *La Littérature compare*. Paris: PUF, 1951.
- JEFFERSON, A. y ROBEY, D.: *Modern Literary Theory: a Comparative Introduction*. London: Batsford, 1985.
- JOST, F.: *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis-New York: Pegasus, 1974.
- LENTRICCHIA, F. y MCLAUGHLIN, TH.: *Critical Terms for Literary Study*, 2ª ed. Chicago: University Press, 1995.
- LEVIN, H.: *Grounds for Comparison*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- MAESTRO, J. G.: *Idea, concepto y método de la literatura comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- MARINO, A.: *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PUF, 1988.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A.: “Literatura General y ‘Literatura Comparada’: la comparación como método de la Crítica Literaria”, en *Castilla*: 23, 1998, pp. 129-150.
- MINER, E.: *Comparative Poetics, an Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: University Press, 1990.
- NICHOLS, S. and VOWLES, R. (comps.): *Comparatists at Work: Studies in Comparative Literature*. Waltham: Mass. Blaisdell: 1968.

- NITRINI, S.: *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. Sao Paulo: Edusp, 1997.
- PAGEAUX, D.-H.: *La littérature générale et compare*. Paris: Armand Colin, 1994.
- POSNETT, H. M.: *Comparative Literature*. London: K. Paul, 1886.
- POZUELO YVANCOS, J. M.: *Teoría del Lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- PRAWER, S.S.: *Comparative Literary Studies. An Introduction*. London: Duckworkth, 1973.
- ROMERO LÓPEZ, D. (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- SCHMELING, M. (coord.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Laia, 1984. (Trad. *De Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981).
- SCHULTZ, H. J. Y RHEIN, P. H. (comps.): *Comparative Literature: The Early Years*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.
- STALLKNECHT, N. P. y FRENZ, H. (coords.): *Comparative Literature. Method and Perspective*. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1971, (1ª ed. 1961).
- SULLA, E. (comp.): *El canon literario*. Madrid : Arco Libros, 1998.
- TROUSSONS, R.: *Un problème de littérature comparée. Les études des thèmes*. Paris: Lettres Modernes, 1965.
- VAN TIEGHEM, P.: *La Littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1951, (1ª ed. 1931).
- VEGA, M. J.: y CARBONELL, N.: *La literatura comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1988.
- VILLANUEVA, D.: "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura", en *Curso de Teoría de la Literatura*, coord. D. Villanueva. Madrid: Taurus, 1994 (pp. 99-127).
- *El polen de las ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*. Barcelona: PPU, 1991.
- WEISSTEIN, U.: *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975. (Trad. *De Einführung in die Vergleichende Literaturweissenschaft*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1968).
- WELLEK, R. y WARREN, A.: *Theory of Literature*. Harmondsworth: Middelsex, Penguin, 1963 (1ª ed. 1949).
- 'The Crisis of Comparative Literature' en *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- WRENN, C. L.: *The Idea of Comparative Literature*. London: Modern Humanities Research Association, 1968.

## TRADUCCIÓN

- AGUIAR E SILVA, V. M.: *Competencia lingüística y competencia literaria*. Madrid: Gredos, 1980.
- ALARCOS LLORACH, E.: *Gramática de la lengua española*. Real Academia Española, Colección Nebrija y Bello. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- ALONSO, A.: *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.
- ARGENTÓN, E. y KELLET, C. J.: *The translator of culture bound terms*. Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori: Universidad de Trieste, 1983.
- AUSTIN, J. L.: *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- BALLARD, M.: *La traduction: de la théorie à la pratique*. Presses Universitaires de Lille, 1986.
- BASSNETT-MCGUIRE, S.: *Translation Studies*. London–New York: Methuen & Co. 1980.
- BATTS, M. S. (ed.): *Translation and Interpretation. The Multilingual Context*. Vancouver: A Symposium, 1963.
- BEAUGRANDE, R. De: *Factors in a theory of poetic translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- BEAUGRANDE, R. De y DRESLER, W.: *Introduction to Textlinguistics*. London-New York: Longman, 1981.
- BENARD, J. P.: *Pratique de la traduction: version générale*. Montréal: Linguatex, 1978.
- BENJAMIN, W.: “La tarea del traductor”, en *Angelus Novas*. Madrid: Edhasa, 1971.
- BERMAN, A.: “Traduction spécialisée et traduction littéraire”, *La traduction littéraire, scientifique et technique*. Paris: La Tilo, 1991 (pp. 9-15).
- BONNEROT, L. et alii: *Chemins de la traduction*. Paris: Didier, 1968.
- BOUSOÑO, C.: *Teoría de la Expresión Poética*, 2 t. Madrid: Gredos, 1970.
- BRIOLET, D.: *Le Langage poétique. De la linguistique à la Logique du Poème*. Paris: Nathan, 1984.
- BROWER, R. (Ed.): *On translation*. Harvard University Press, Cambridge University Press, 1959.
- CARRIÓN, A.: “La traducción, delicia y suplicio”, en *Babel*, nº 1, 1978. (Vol. XXIV, pp. 19-24).
- CARY, E.: *La traduction dans le monde moderne*. Genève: Georg, 1956.
- “Comment faut-il traduire?”, en *Cours polycopié*. Paris: Université radiophonique Internationale, 1958.

- CATFORD, J. C.: *A Linguistic theory on translation*. London: Oxford University Press, 1965.
- CHUQUET, H y PAILLARD, M.: *Approche linguistique des problèmes de traduction: anglais, français*. Paris: Ophrys, 1987.
- COHEN, J.: *Structures du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.  
— *El lenguaje de la poesía. Teoría de la Poeticidad*. Madrid: Gredos, 1982.
- COLLECTIVE: *The nature of translation: essays on the theory and practice of literary translation*. Paris: Slovak Academy of Sciences, 1979.
- COSERIU, E.: *El hombre y su Lenguaje*. Madrid: Gredos, 1977.  
— *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*. Madrid: Gredos, 1978.  
— *Gramática, Semántica, Universales*. Madrid: Gredos, 1981.
- DELISLE, J.: *L'Analyse du discours comme méthode de traduction* (Thèse), *Cahiers de Traductologie*, nº 2, édit. de l'Université d'Ottawa, 1980.
- DELISLE, J.: *La traduction raisonnée: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Les Presses de l'Université, 1993.
- DIAZ-DIOCARETZ, M.: *Translating Poetic Discourse*. Amsterdam: John Benjamin, 1985.
- DUCROT, O. et TODOROV, T.: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Le Seuil, 1972.
- ELENA GARCÍA, P.: *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción (Alemán-Español)*, (Tesis). Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990.
- ELMALEH, E.: *Eléments d'Analyse du Texte Poétique*. Paris: Nizet, 1976.
- GALLEGO ROCA, M.: *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducida.*, Madrid: Júcar, 1994.
- GARCÍA YEBRA, V.: *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1982.  
— *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983.  
— *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- GARCÍA-LANDA, M.: "Análisis del concepto de traducción", en *Tradução e Comunicação*, Revista de la Sociedad Iberoamericana de Estudios sobre la Traducción (SIET). Editora Alamo, Universidad de Sao Paulo, nº 4, 1984.
- GARY, E.: *Comment faut-il traduire?* Presses Universitaires de Lille. 1986.
- HATIM, B. y MASON, I.: *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (versión española de Salvador Peña). Barcelona: Ariel, 1995 (1ª ed. 1990).
- HERNÁNDEZ ALONSO, C.: *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 1986.
- ISRAEL, F.: "Traduction littéraire: l'appropriation du texte", en *La liberté en traduction*. Paris: Didier érudition, 1991 (pp. 17-41).



- LADMIRAL, J.-R.: *Traduire: Théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.
- LAFARGA, F. (ed.): *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, 1996.
- LAPLACE, C.: *Théorie du langage et théorie de la traduction*, (Thèse). Paris: Didier érudition, 1994.
- LARBAUD, V.: *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris: Gallimard, 1946.
- LAROSE, R.: "La Théorie de la traduction: à quoi ça sert?", en *Meta*, 30, 4, 1985.  
— *Théories contemporaines de la traduction*. Presses de l'Université de Québec, 1989.
- LÁZARO CARRETER, F.: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1953.
- LE BIDOIS, R.: "La Traduction, art ou technique?", Montréal, Le Devoir, 1958.
- LEDERER, M.: *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris: Hachette, 1994.
- LEFEVERE, A.: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, 1992.  
(Trad. de M<sup>a</sup>. Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997).
- LÓPEZ GUIX, J.G. y MINETTE WILKINSON, J.: *Manual de traducción. Inglés/Castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- LLACER, E.: *Introducción a los estudios sobre traducción. Historia, teoría y análisis descriptivos*. Universitat de Valencia, Anexo nº XX de la Revista *Cuadernos de Filología*, 1997.
- MAILLOT, J.: *La traducción científica y técnica* (Versión española de Julia Sevilla). Madrid: Gredos, 1997 (1<sup>a</sup> ed. 1969).
- MEDINA, M., CABALLERO, L., MARTÍNEZ, F. (eds.): *Aspectos fundamentales de la Teoría de la Traducción*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1981.
- MESCHONNIC, H.: *Pour la Poétique, I-V*. Paris: Gallimard, 1970-1978.  
— *Pour la poétique II: Épistémologique de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- MOUNIN, G.: *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963.  
— *Los problemas teóricos de la traducción* (trad. de Julio Lago Alonso). Madrid: Gredos, 1977.  
— *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.  
— *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi, 1965.  
— *La Communication poétique*. Paris: Gallimard, 1969.
- MOYA, V.: *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- NEWMARK, P.: *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press, 1982.

- NEWMARK, P.: *Manual de traducción* (Versión española de Virgilio Moya). Madrid: Cátedra, 1992 (1ª ed. 1987).
- NIDA, E. A.: "Linguistics and ethnology in translation problems" en *Word*, nº 2, 1945.  
— *Towards a Science of Translation*. Leyde: Brill, 1964.
- NIDA AND TABER, C. R.: *The theory and practice on translation*, Leyde, Brill, 1969 (trad. esp.: *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986).
- ORTEGA y GASSET, J.: "Misericordia y esplendor de la traducción", en *Ideas y Creencias*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1942 (pp. 113-115). (Publicado en 1937 en el periódico *La Nación* de Buenos Aires).
- PAZ, O.: *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990 (1ª ed. 1971).
- PEÑA, S. y HERNÁNDEZ, M. J.: *Traductología*. Universidad de Málaga, 1994.
- REISS, K. y VERMEER, H. J.: *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal Universidad, 1996.
- SÁEZ HERMOSILLA, T.: "Pratique et théorie de la traduction", en *Anuario de Estudios Filológicos III*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1980 (pp. 203-213).  
— "Pour Traduire la poésie: Notes et notations", en *Meta*, vol. 35, nº 3, 1990.  
— *El sentido de la Traducción: Reflexión y crítica*. León-Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad-Gráficas Varona, 1994.
- SANTOYO, J. C.: *El delito de traducir*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1985.  
— "Los límites de la traducción" (Comunicación presentada en las *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Granada: Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, mayo 1986).  
— *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, EUTI, 1987.
- SELESKOVITCH, D. et LEDERER, M.: *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier, 1984.
- STEINER, G.: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: 1975.
- TATILON, C.: *Traduire: Pour une pédagogie de la traduction*. Toronto: Éd. du GREF, 1986.
- TOURY, G.: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.
- TORRE, E.: *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994.
- VALERO, C.: *Apuntes sobre la traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Universidad de Alcalá, 1995.

- VALERO, C.: “El aprovechamiento del análisis contrastivo en la formación del traductor”, en C. Valero Garcés (ed.): *Encuentros en torno a la traducción II. Una realidad interdisciplinar*. Universidad de Alcalá de Henares, 1996 (pp. 102-105).
- VÁZQUEZ AYORA, G.: *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press, 1977.
- VEGA, M. Á. (ed.): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994 (edición ampliada en 2004).
- VENUTI, L.: *The translator's invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge, 1995.
- *The Scandal of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London-New York: Routledge, 1998.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. A.: *Traducción, manipulación, deconstrucción* Salamanca: Ediciones del Colegio de España. 1995.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. A.: *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1998.
- VINAY, J. P. y DARBELNET, J.: *Stylistique comparée de l'anglais et du français. Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1977 (1ª ed. 1958).
- VOLDENG, E.: “La traduction poétique comme duplication ou dérivation textuelle d'une langue à une autre”, en *Meta*, 29, 2, 1984.

## **2. François Villon**



## 2. François Villon

---

### 2.1 Biografía

No debemos emprender la lectura de la obra de François Villon, ni la de los trabajos críticos dedicados al poeta, sin vernos obligados a recorrer su biografía; esto es, lo poco que conocemos o creemos conocer de él. Los especialistas en Villon, atraídos por sus versos y, al mismo tiempo, sorprendidos por la realidad indiscutible y con frecuencia sombría de la vida del proscrito, han llevado a cabo una clasificación un tanto antagónica de éste: unos lo han considerado como un inocente que se vio arrastrado por los entornos más escabrosos de la capital francesa del siglo XV; otros lo han considerado como el ejemplo ilustrativo medieval de una existencia malsana.



(Retrato de François Villon)

Creemos que hay algo de cierto en estas dos perspectivas tan diferentes como opuestas: Villon, probablemente, fue tan inocente en algunos momentos de su vida, como culpable en otros muchos.

Cualquiera que se proponga llevar a cabo un estudio detallado del poeta François Villon, podrá percatarse de que le resultará prácticamente inviable aseverar la completa autenticidad de los datos existentes acerca de la biografía del poeta, puesto que la totalidad de la documentación al respecto, así como la interpretación de su obra sobre las que se asienta nuestra aportación, sólo pueden ser consideradas probables, verosímiles o hipotéticas.

Tal y como menciona en *Le Testament*, Villon nació en París en el año 1431 –algunos investigadores señalan el día 8 de abril de 1431 como fecha exacta de su nacimiento-. Su familia era, probablemente, de origen modesto; su padre murió prematuramente, sin embargo, sabemos que su madre continuaba viva en 1461 tal y como el poeta señala en dicha obra (v.v. 273-300). Las apariencias apuntan a que a una edad temprana François Villon es acogido, sin saber el porqué, ni el cómo, por el eclesiástico acaudalado y profesor de Derecho canónico Guillaume de Villon<sup>88</sup>, al que hace alusión con la expresión “plus que père” en la misma obra (v. 849). Guillame fue quien le procuró la posibilidad de obtener una buena formación; por esta razón, su agradecimiento hacia él fue tal que empleó el apellido de aquél desde 1456 hasta largo tiempo después.

Cabe añadir que, igualmente, es incierto el patronímico auténtico de Villon; ‘Montcorbier’, tal y como aparece en libros y manuales, no es más que una suposición basada en la existencia de diversos documentos extraídos de la Universidad de París, donde obtuvo el título de “Maître des Arts” en 1452, registro en el que aparece inscrito de forma desconcertante bajo tres apelativos distintos: “Maître François des Loges, autrement dit, de Villon”, “François de Monterbier” y “Franciscus de Montcorbier”.

Aparentemente, tras obtener dicho título, Villon inicia los estudios de Teología, estudios que decide abandonar poco después y cuyos motivos

---

<sup>88</sup> Padre adoptivo de François Villon. Oriundo de Villon, cerca de Tonnerre. Obtuvo el título de “Maître es arts” y fue bachiller en derecho, lo que le permitió convertirse posteriormente en profesor de Derecho Canónico. Asimismo, ocupó el cargo de capellán en la iglesia Saint-Benoît-le-Bétourné, de París. Su influencia explica ciertas ideologías arraigadas profundamente en el poeta Villon, especialmente, la hostilidad contra Notre-Dame de Paris y contra las órdenes mendicantes. Murió en 1468.

desconocemos; no obstante, sí tenemos constancia de que lamentó este hecho, tal y como evidencia, sin mencionar las causas, en *Le Testament* (vv. 201-208). Deducimos que una de estas causas podría ser la prolongada disputa entablada entre la Universidad y el soberano, disputa que vino acompañada entre 1451 y 1453 de numerosas revueltas estudiantiles que culminaron en una huelga interminable del profesorado, reivindicación que se prolongó durante dos largos años (1453-1454). Probablemente, Villon no sólo tomó partido en estas revueltas (en las que los estudiantes y la policía se enfrentaron en el incidente de gran trascendencia conocido popularmente como 'Pet-au-diable'<sup>89</sup>) sino que se unió a la congregación conformada por los estudiantes que habían suspendido alguna materia y por aquellos eclesiásticos que habían quedado sin prebenda, ambos grupos asiduos a las atmósferas parisinas de mayor delincuencia. Posiblemente, entabla relaciones o incluso se une a la temida mafia de los *Coquillards*<sup>90</sup>, que operaba por aquel entonces en varias regiones de una Francia infestada por las bandas de los desarraigados, resultado de la fatídica Guerra de los Cien Años.

No es seguro si por esa época Villon ya había comenzado a escribir, aunque es bastante probable que varias de las baladas que incorporó posteriormente a *Le Testament*, por ejemplo la "Ballade des femmes de Paris", se remonten a dicho período de su vida. Es preciso mencionar al respecto que la obra *Roman du Pet-au-diable*, legado que en *Le Testament* concede a su padre adoptivo Guillaume, no es más que una befa al lector, al igual que la biblioteca, inexistente, en la que se supone que se encuentra la citada obra.

---

<sup>89</sup> Nombre de una gran piedra que se encontraba frente al palacete de Mademoiselle de Bruyères. Entre 1451 y 1453, algunos estudiantes de la capital francesa protagonizarán varios altercados con la policía al intentar transportar la piedra a la Montaña Saint-Geneviève.

<sup>90</sup> Banda de delincuentes también conocida como "les compagnons de la Coquille", que devastó la antigua Borgoña de 1450 a 1455. Estaba constituida por estafadores, clérigos corrompidos y marginados de todo tipo. Se calcula que ésta albergaba en su seno del orden de 500 a 1000 temerarios adiestrados en el robo, el asesinato, el fraude y el tráfico de joyas o reliquias falsificadas. La pertenencia de François Villon se deduce principalmente por el hecho de que sus *Ballades en jargon* están redactadas en la jerga secreta de esta organización, denominada "jobelin".



Retomando las peripecias del poeta, el día 5 de junio de 1455, durante una trifulca, hiere mortalmente a un sacerdote, probablemente sin prebenda y delincuente como él, y abandona París después de que un barbero le sane los cortes producidos en su rostro por la daga de su adversario. A pesar de haber sido condenado en rebeldía, Villon regresa a París a principios del año 1456 gracias, por una parte, a la ayuda de su padrino, Guillaume de Villon y, por otra, al abogado y amigo de Guillaume, Pierre Fournier<sup>91</sup> (cf. *Lais*, v. 165; *Le Testament*, v. 1030) quienes le consiguieron dos ‘cartas de remisión’ que se conservan en la actualidad y que presentan el asesinato de nuestro autor como un acto cometido en legítima defensa. Con estas cartas obtendría la libertad provisional a cambio de la promesa de no delinquir nuevamente.

Probablemente en el año 1456, un año después de su regreso a París, Villon redacta la primera de sus creaciones a la que se le puede asignar una fecha exacta: la “Ballade des contre-vérités”. Este texto de características burlescas parodia una balada del gran poeta Alain Chartier<sup>92</sup> y va dirigida a jóvenes delincuentes cultos, esto es, al entorno que Villon solía frecuentar. Esta balada corrompe los dictados morales de Chartier, empleando para ello una serie de ‘contra-dictados’ más apropiados, a su parecer, para los delincuentes. Se deduce de dicha creación que por esta época mantiene una relación amorosa, pues el estribillo de dicha balada repite: *il n’y a bien conseillé que l’amoureux* (ni más sensato que el enamorado)<sup>93</sup>.

A pesar del indulto recibido, François vuelve a delinquir durante la Navidad del año 1456. Éste, junto a cuatro cómplices (dos universitarios, un monje que había colgado sus hábitos y un ladrón profesional, todos ellos

---

<sup>91</sup> Abogado y procurador en el Châtelet. Encargado de los intereses de la comunidad eclesiástica de Saint-Benoît-le-Bétourné ante el prebostazgo de París.

<sup>92</sup> Poeta y prosista de gran relevancia que ejercerá una gran influencia en los escritores franceses del siglo XV y comienzos del XVI. Su obra más popular es *La Belle Dame sans merci*, debate poético que opone a un enamorado angustiado que emplea todas las tácticas de la cortesía y a una dama hermosa y realista que rechaza el amor que aquél le propone.

<sup>93</sup> Traducción del catedrático de Filología Románica de las universidades de Alcalá y de Ginebra, Carlos Alvar Ezquerro, que mantenemos en nuestra propuesta translativa final.

miembros de la banda *Coquillards*), protagonizan un saqueo nocturno en la sacristía de la capilla del Colegio de Navarra<sup>94</sup>.

Al parecer Villon, actuando de forma prudente y con la intención de librarse de la consecuente acusación, abandona París poco después. Antes de marcharse, redacta su primera obra extensa: *Le Lais*. Este texto compuesto por 320 versos y que, obviamente, va dirigido al mismo público de jóvenes maleantes que la “Ballade des contre-vérités”, es la suma de tres parodias: Villon inicia la obra con la parodia de un ‘congé’<sup>95</sup>, género del lirismo cortés, en la que el caballero decepcionado y enfurecido se despide de su dama y la abandona, reprochándole su frialdad. Advertimos aquí que el enamorado optimista del año 1456 se ha transformado en un amante desalentado.

El texto continúa con la parodia de un testamento literario, en la que un caballero, que nuevamente se marcha para realizar un largo viaje, distribuye su legado, un legado ficticio y satírico, a personajes imaginarios de las altas esferas parisinas, quienes descubren, a través de los regalos corrompidos que han recibido, sus propios defectos reales y, en ocasiones, presuntos (por ejemplo, una homosexualidad oculta). La intención primordial no es otra que mostrar a dichos personajes como el hazmerreír de sus camaradas.

Pone término a esta obra con la parodia de un ‘songe’, género medieval muy frecuente en el que el narrador relata lo que le ha acontecido en un sueño, en el que Villon, por su parte, se burla de las enseñanzas escolásticas impartidas por la universidad de su ciudad, haciendo alusión a su propio saqueo. Sin duda alguna, a través de esta obra, Villon pretendía mantener vivo su recuerdo y el de sus compañeros y cómplices durante su ausencia.

Si nos atenemos a lo que afirma en *Le Lais* (v. 43), tras abandonar París, Villon regresa a Angers. Esta información pudo ser corroborada gracias a la existencia un documento que presenta la declaración de un informador

---

<sup>94</sup> Colegio fundado en París en el año 1304 gracias a la generosidad de la reina y condesa Juana de Navarra, quien legó uno de sus palacetes con el fin de fundar en éste un colegio destinado a acoger a estudiantes de dicha ciudad. Sus pupilos más prestigiosos fueron, entre otros, François Villon, Pierre d’Ailly, Pierre de Ronsard, Cardinal-Duc de Richelieu, etc.

<sup>95</sup> Género de despedida o del adiós.

que, no solamente puso a la policía parisina sobre la pista de los ladrones, sino que también informó acerca del paradero de Villon y de su posible intención de planear un nuevo golpe en la abadía angevina, suceso que desconocemos si finalmente tuvo lugar o no. Igualmente, ignoramos si Villon, tal y como algunos han considerado, había emprendido en realidad el viaje con la intención de ganarse la protección del duque René d'Anjou<sup>96</sup> en Angers<sup>97</sup>.

El poeta no volverá a aparecer hasta finales del año 1457, en Blois, cuando la amnistía concedida por Charles d'Orléans<sup>98</sup>, tras el nacimiento de su hija Marie (19 de diciembre del mismo año) le concede la libertad, incluso lo exime de la horca. Al menos, eso es lo que el mismo Villon sugiere en "Dit de la naissance de Marie d'Orléans", poema ceremonioso dirigido a la princesa recién nacida. Efectivamente, el duque parece haberle acogido en su corte y haberle permitido el acceso libre a la misma, información que confirma, rebosante de orgullo, en una "Double Ballade" consagrada nuevamente a la pequeña Marie. Tras recibir la autorización del duque, Villon añade los dos textos que conforman esta balada al manuscrito en el que Charles d'Orléans y algunos de sus cortesanos más íntimos solían recoger sus poemas.

Por aquel entonces Villon fue admitido como miembro de un concurso, junto a otros nueve participantes, en el que se concedería el premio vencedor a quien tratase con mayor belleza y exhaustividad la temática paradójica de la sed ante la fuente. Con motivo de este concurso nuestro autor concibe la exquisita balada denominada "Ballade des contradictions"; en ésta, Villon intenta explicar a su huésped la situación de cortesano plebeyo tan complicada en la que se encuentra, pues, pese al recibimiento y a la aceptación por parte del príncipe, sufre el menosprecio de la corte.

---

<sup>96</sup> René d'Anjou (1409-1480), hijo del matrimonio entre Luis II de Anjou y Yolanda de Aragón, fue proclamado duque de Anjou y monarca de Sicilia y de Nápoles. Se le recordará por su carácter benévolo y pacífico, lo que le concedió el sobrenombre de Renato I el Bueno ("le bon roi René").

<sup>97</sup> Antigua capital de Anjou.

<sup>98</sup> Charles d'Orléans (1394-1465), hijo de Luis de Orléans y de Valentina Visconti. Poeta lírico francés, considerado, junto a François Villon, de los más notables de su época. Su corte de la ciudad de Blois se convirtió en el centro de las tertulias literarias de la época.

Sin embargo, las buenas relaciones entre el duque y Villon llegarán pronto a su fin. Posiblemente, el poeta hallase de casualidad algunas cartas que se intercambiaban el duque y uno de sus cortesanos predilectos. Tal correspondencia se trataba de un intercambio de baladas mitad francesas, mitad latinas. Sobrecogido por una envidia y un recelo repentino, Villon decide aprovechar la ocasión que le posibilita la participación en un nuevo concurso y recita una balada franco-latina, perceptiblemente improvisada, a través de la cual se burla del predilecto del duque que, en ese momento, se encontraba entre los presentes. El resultado de tal atrevimiento fue la creación de dos baladas incisivas por parte del duque y de otro joven cortesano, quienes, sin mencionar el nombre de nuestro autor, lo califican de mentiroso y aguafiestas inoportuno. De este modo, Villon fue expulsado de la corte, sin más remedio que retomar de nuevo sus pasadas costumbres de vagabundo y delincuente.

Tras ello, se ha aceptado ampliamente que Villon abandona Blois y se dirige a Molins con la intención de ganarse la protección del joven duque de Bourbon<sup>99</sup>, al que, posiblemente, debió haber conocido en la corte de Charles; sin embargo, no hemos hallado ninguna información al respecto que nos confirme tal aseveración. Con la llegada del invierno, Villon parece sentirse arrepentido de su disputa con Charles, con quien vuelve a toparse en Vendôme a finales de septiembre durante la celebración de un juicio en el que éste se enfrentaba a su yerno, el duque d'Alençon<sup>100</sup>, por alta traición. Se conoce que Villon intenta en esta ocasión, aprovechando que ambos se hallaban en territorio neutro, recuperar su antigua amistad con el duque, consagrándole dos peculiares poemas: la "Ballade des proverbes" y la "Ballade des menus-propos"; a primera vista son textos de carácter lúdico que adquieren un sentido específico si son interpretados como ruegos de reconciliación destinados a su ex protector. Sin embargo, el duque no readmitió a Villon en su corte, incluso rechazó la "Ballade des proverbes", inclinándose por otra balada análoga

---

<sup>99</sup> Duque de Bourbon (1401-1456) Hijo de Juan I de Bourbon y de María de Auvernia. Al morir su padre fue proclamado conde de Forez, duque de Auvergne y duque de Bourbon. Progenitor del duque Juan II, a quien quizás Villon dedicó su "Requête au Prince".

<sup>100</sup> Duque de Alençon (1385-1415) Hijo de Pedro II d'Alençon y de María de Chamillard. Murió a los 30 años en la batalla de Azincourt.

compuesta por un miembro de su comitiva. A modo de agradecimiento, el duque entregará a Villon, como recompensa por la segunda de dichas baladas, un donativo de seis escudos, retribución que nuestro autor menciona en una balada compuesta en el año 1461 en honor a aquel.

Tras su estancia en Vendôme, Villon vuelve a sumirse en la sombra uniéndose de nuevo a la banda de los *Coquillards*. La suposición que sostiene que fue condenado, encarcelado y amnistiado en Orléans en el año 1460 se basa en una interpretación obsoleta y, probablemente, errónea de sus creaciones “Dit de la naissance de Marie d’Orléans” y “Double Ballade”.

Volvemos a perderlo de vista hasta el verano de 1461. Según relata en *Le Testament* (v.v. 4-48), en esta época fue encarcelado en una prisión del palacio episcopal en Meung-sur-Loire. Se desconocen las causas de este encarcelamiento, puesto que Villon evita mencionarlas a lo largo de su obra, sin embargo, sí se apresura a mencionar la severidad excesiva de la decisión adoptada por el juez asignado, el obispo Thibault d’Ausigny<sup>101</sup>. Es probable que durante tan reclusión, quizás durante las breves visitas de Charles d’Orléans al obispo, Villon redactase dos baladas tituladas “Épître à ses amis” y “Dispute du cœur et du corps de Villon”. En la primera de ellas, advertimos paradójicamente a un Villon desesperado y, al mismo tiempo, sarcástico, que finge clamar a personas competentes la salvación de los maleantes y delincuentes encarcelados, refiriéndose con “personas competentes” al obispo Thibault y al duque Charles. Les implora que sean benévolo y consientan su liberación y la de sus compañeros reos.

La segunda balada, con forma de diálogo entre Villon y su propio corazón, parece ir destinada nuevamente al obispo y al duque. En ésta, el escritor se muestra invadido por una crisis de consciencia, durante la que consigue darse cuenta, no sin reticencia, de que convendría que dejara a un lado su soberbia de delincuente en aras de la modestia de un hombre de bien.

---

<sup>101</sup> Obispo de Orleáns desde 1452 hasta 1473. Señor de Meung-sur-Loire, en donde Villon fue encarcelado, al parecer en condiciones especialmente lamentables durante el verano de 1461, circunstancia que evocará en varios *post scriptum* a lo largo de su obra poética.

No obstante, no será puesto en libertad hasta más tarde, gracias a una amnistía pronunciada por el nuevo rey Louis XI<sup>102</sup> durante su paso por Meung los días 2 y 3 de octubre, en compañía del duque Charles, quien quizás pudo haber intercedido por el poeta.

Lo más probable es que Villon compusiera la balada patriótico-monárquica de carácter culto denominada “Ballade contre les ennemis de la France” con el propósito de agradecer al rey su bondadosa acción y de ganarse su favor. Sin embargo, Louis, que seguramente habría sido advertido sobre las costumbres del escritor en este sentido, ni se inmutó. Al no lograr conquistar al rey, Villon fijó sus intenciones una vez más en el duque Charles. Su pretensión era conseguir nuevamente su apoyo a través de una nueva balada que combina, retomando sus viejas costumbres, un tono humorístico y desesperado (balada que, en un principio, se creyó que iba destinada al duque de Bourbon). Según parece, el poeta no pudo hacer llegar esta balada a su destinatario durante su visita a Meung, por lo que debió de llegar a sus manos tras el regreso de Charles a Blois. Esta balada incluye un postdata un tanto peculiar; en éste se afirma que la carta ha sido enviada por un vecino muy cercano y que su destinatario no espera su recepción en absoluto. Este texto pudo procurarles ciertos beneficios a su favor por parte del duque, puesto que en *Le Testament* (v.v. 97-104) Villon declara que fue socorrido en una “buena ciudad” (que podría tratarse de Blois).

Posteriormente, nuestro poeta regresa a París, donde se mantuvo oculto (quizás en algún pueblo de los alrededores de dicha capital) debido a que aún no se había resuelto el asunto del saqueo. Tal vez regresa, al igual que cualquier delincuente que tras padecer gran sufrimiento ha obtenido su libertad, con el propósito de comenzar una nueva vida. Al menos, esto es lo que sugiere en la balada titulada “Ballade de bon conseil”, creación destinada a ‘los hombres piadosos y cultos’, en este caso, a Guillaume de Villon. En ella, se presenta a sí mismo como un ex delincuente enmendado que merece ser

---

<sup>102</sup> Louis XI (1423-1483) Hijo de Carlos VII, apodado *le Prudent*. Ocupó el trono en Francia desde 1461 hasta su muerte.

readmitido en la sociedad de la gente de bien. No obstante, como era de esperar, sus esperanzas de reinserción quedaron decepcionadas. La evolución de su inicial buena voluntad, transformada progresivamente en frustración, incluso en desesperación, queda reflejada en la “Ballade de Fortune”, poema en el que percibimos a un Villon desengañado a quien Fortuna le transmite una lección de fatalismo, evolución que quedará igualmente reflejada en algunos versos de *Le Testament*. Esta creación, probablemente iniciada en noviembre o diciembre de 1461, será, sin lugar a dudas, la más relevante y emblemática del escritor, puesto que refleja nítidamente la esencia de la existencia del ‘pobre Villon’.

¿Quiénes podrían ser los lectores en los que pensaba el poeta al redactar *Le Testament*? La respuesta no es ni mucho menos obvia. En el caso del amplio exordio denominado “Les Regrets”, parece dirigirse, o, al menos, no excluir, a auditores como Guillaume de Villon, ante los cuales se describe como un hombre castigado por la suerte, decepcionado, frustrado, arrepentido e indignado, pero que apela a la bondad de su público para ser aceptado una vez más en la sociedad. Por el contrario, la parte central, en la que critica y ridiculiza a personajes reales, especialmente, a nobles parisinos, a través de la adjudicación de un legado satírico e irreverente (siguiendo la línea de *Le Lais*), no puede ir dirigida a otro público más que al entorno delictivo de París, el único colectivo que finalmente estuvo dispuesto a acogerle y al que divierte, en esta ocasión, presentando a dichos individuos de las altas esferas como peles que esconden defectos de todo tipo.

En el transcurso del año 1462, Villon compone casi la totalidad de las once “Ballades en jargon” que se conservan a su nombre, aunque numerosos estudiosos afirman que no es posible ratificar su autoría. Se trata de advertencias irónicas en mayor o menor medida, dirigidas a maleantes y escritas empleando el argot de éstos, que dejan entrever que el poeta pretende identificarse definitivamente con este mundo de delincuencia.

Gracias a un documento que data de principios del mes de noviembre de 1462, se ha constatado que Villon volvió a adentrarse en el mundo delictivo.

Dicho documento demuestra que nuestro autor fue encarcelado en el Châtelet<sup>103</sup>. El delito cometido, un robo aparentemente sin importancia, lo retuvo en la cárcel más tiempo del que pensaba. Villon debía haber quedado en libertad poco tiempo después de su arresto; sin embargo, cuando llegó a los oídos de las víctimas del saqueo del Colegio de Navarra que nuestro autor había sido encarcelado, no pudieron dejar pasar esta oportunidad. Tras el interrogatorio, Villon se vio forzado a confesarlo todo y obligado a restituir, a lo largo de los tres años siguientes, su parte del botín, esto es, 120 escudos.

Guillaume de Villon tuvo que responder ante dicha situación, encargándose de la deuda y de acoger nuevamente a su protegido. No obstante, el escritor no disfrutará por mucho tiempo de esta libertad recuperada. Una noche del mes de noviembre o diciembre de aquel mismo año, cuando volvía de cenar con tres amigos, uno de ellos provocó a los empleados de un reputado notario de la ciudad, empleados que seguían trabajando a pesar de la avanzada hora. Se produjo una pelea y, al llegar el citado notario para unirse a sus trabajadores, recibió por equivocación una puñalada. Todo apunta a que Villon, con el fin de evitar verse inmiscuido en el conflicto, continúa su camino hasta el claustro cercano de Saint-Benoît para así pasar desapercibido. Pese a su prudencia, fue arrestado, encarcelado y condenado a muerte al día siguiente. Quizás los jueces tenían conocimiento de *Le Testament* y habían aprovechado esta oportunidad para vengarse de la irreverente sátira de Villon.

Parece ser que a la espera de su ahorcamiento, Villon compone dos obras que figuran entre sus textos más célebres: la “Ballade des pendus” y el “Quatrain”. En la primera (probablemente estemos ante uno de los mejores textos de la Edad Media tardía), Villon pone voz a un grupo de ahorcados que desde la horca se dirigen a los transeúntes rogándoles su compasión. Quizás de este modo Villon pretendía expulsar el miedo que le consumía durante esos

---

<sup>103</sup> Fortaleza situada en la orilla norte del río Sena, que se convirtió en sede de la Justicia Real bajo la autoridad del preboste de París. En su interior, existían quince prisiones y varias salas de tortura.



angustiosos momentos. En el “Quatrain” nuestro autor anticipa, con una gran carga de humor negro, el momento crucial en el que “pendiendo de la cuerda de una toesa sabrá mi cuello lo que mi culo pesa”<sup>104</sup>. En esta composición, Villon parece querer capturar el miedo por un instante, burlándose de su propia situación e imaginándose la risa del lector potencial.

A pesar del mal pronóstico, el poeta vuelve a salir airoso de tal desalentadora situación; habiendo recurrido ante la Corte del Parlamento el 5 de enero de 1463, Villon pudo ver anulada su pena de muerte. Sin embargo, “debido a su mala vida” fue condenado a diez años de destierro de la ciudad y del condado de París. Durante el tiempo en el que estuvo preparando su ida, escribió los dos últimos textos que le son atribuidos: “Ballade de l’appel” y “Louenge et requête à la Cour”. En el primer poema, Villon se burla de un tal Garnier<sup>105</sup>, secretario de la prisión de Châtelet, quien debió considerar, por aquel entonces, inútil su recurso, y, seguramente, habría preferido verle en la horca. El segundo texto está redactado de un modo tan ceremonioso y patético que roza la parodia; está dirigido a los jueces del Parlamento, a los que agradece la nueva sentencia y les solicita tres días de prórroga para despedirse y conseguir algo de dinero para poder subsistir fuera de la ciudad. Una vez desterrado, se pierde en la sombra la pista de Villon. Popularmente, se cree que no pudo sobrevivir mucho tiempo en pleno invierno después de abandonar París.

La obra conservada de François Villon se compone de unos 3.300 versos. En lo que concierne a los esquemas métricos y a los medios estilísticos empleados cabe señalar que son bastante simples y convencionales, ya que el arte excepcional de Villon reside en la precisión, la viveza y la expresividad poco comunes de su lengua y sus imágenes evocadas. Sus textos muestran características muy personales, susceptibles de emocionar incluso al lector moderno, pues reflejan casi la totalidad de los momentos más precarios de su tumultuosa existencia. Le es bien merecido el título atribuido de uno de los poetas más ilustres de la Edad Media europea.

---

<sup>104</sup> Traducción de Rubén Abel Reches.

<sup>105</sup> Étienne Garnier, clérigo y secretario de la prisión del Châtelet desde 1459.

Digamos, para finalizar esta introducción que Villon en sus poemas recorre toda una gama de matices distintos: refinamiento propio de una formación humanística, gracia popular de grueso trazo, sincera religiosidad y un sentido de la muerte muy de su tiempo y muy moderno a la vez; por esta razón es, para los críticos modernos, uno de los más interesantes líricos franceses, y sin duda el más importante del siglo XV.

## 2.2 Contexto histórico-social

El concepto y la expresión de “Edad Media” no surgieron hasta finales de la era medieval. Esta noción artificial historiográfica ideada por la crítica no vio la luz hasta mediados del siglo XV; su artífice, el distinguido historiador y humanista Flavio Biondo (1392-1463), sostuvo la concepción de que la etapa comprendida entre los siglos V y XV debía entenderse como un período indisoluble de la historia de la humanidad (*tu unum habeant historiae corpus*). Sin embargo, la denominación más antigua que se conoce relativa a esta etapa histórica data de 1469. Giovanni Andrea dei Bussi (1417-1475), prelado italiano del obispado de Alesia, fue quien, por primera vez, empleó la expresión *media tempestas* para referirse al Medievo en una misiva. La mención exacta recogida en esta epístola fue *sed mediae tempestatis tum veteris, tum recentioris usque ad nostra tempora* (pero en los tiempos medios, ya sean antiguos o recientes hasta nuestra época).

A pesar de las iniciativas mencionadas, este concepto de época medieval como un bloque indivisible no se impondrá hasta dos siglos más tarde, a finales del XVII, gracias a su difusión por medio de las obras de Georg Horn<sup>106</sup>, de Charles du Fresne<sup>107</sup> y de Cellarius<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Georg Horn (1620-1670) En 1665, Georg Horn, "Georgius Hornius", en una obra titulada *Arca Noae sive Historia Imperiorum et Regnorum a Condito orbe ad nostra Tempora*, llamaba "medium aevum" al período comprendido entre los años 300 y 1500.

<sup>107</sup> Charles du Fresne (1610-1688) Sieur du Cange, en su célebre *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, publicado en 1678, habló de la "mediae et infimae latinitatis".

<sup>108</sup> Christophorus Cellarius (1638-1707) En su obra publicada en 1688 titulada *Historia Medii Aevi a temporibus Constanini Magni ad Constaninopolim a Turcis captam deducta*, llevó a

El término Edad Media resulta poco significativo en el sentido de que parece limitarse a describir exclusivamente un intervalo de tiempo neutro que separa el esplendor de la Antigüedad y la magnificencia del Renacimiento. Esta expresión no hace justicia a unos siglos literarios prolíficos y heterogéneos; no nos hallamos ante una simple transición, ante la antesala de la investigación; no se trata ni mucho menos de una época de creaciones literarias modestas y populares. Estos siglos albergan en su seno a un gran número de ilustres literatos, artífices de obras intelectuales ricas, variadas, originales, que evidencian una excelente habilidad creadora y rebosan conocimientos reveladores.

Desde un punto de vista histórico, nos centraremos en los dos últimos siglos de la era medieval; realizaremos un breve recorrido de los principales acontecimientos históricos que tuvieron lugar a lo largo de dichos siglos y que marcaron un antes y un después en la historia del país francés. La razón de que nos limitemos a estos últimos dos siglos del Medievo se halla en el hecho de que nuestro autor, como ya detallamos en su biografía, vivirá desde 1431 hasta 1463, razón por la que no consideramos que sean relevantes para el desarrollo de nuestro estudio los acontecimientos históricos que se alejen demasiado de la época en la que vivió Villon.

Nuestra labor parte desde el origen de la rivalidad entre Francia y uno de sus países vecinos. Nos referimos a la denominada tradicionalmente Guerra de los Cien Años, cuya diversidad de causas ocasionó un vasto conflicto producido entre Francia e Inglaterra desde 1337 a 1453, esto es 116 años. Con todo, las batallas emprendidas por Felipe VI<sup>109</sup> y Juan II de Francia<sup>110</sup> contra

---

cabo la clasificación divisoria clásica de las Edades de la Historia (Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna), señalando la Edad Media como una edad intermedia.

<sup>109</sup> Felipe VI (1293-1350). Fue proclamado rey de Francia a los 35 años de edad, convirtiéndose en el primer monarca de la dinastía de los Valois. Inició la Guerra de los Cien Años, en el transcurso de la cual fue derrotado, lo que ocasionó la toma de Calais en 1347 por el ejército británico.

<sup>110</sup> Juan II de Francia (1319-1464) Descendiente de Felipe VI y Juana de Borgoña. Segundo soberano perteneciente a la dinastía de los Valois. Fue testigo de la continuación de la Guerra de los Cien Años, durante el transcurso de la cual fue apresado por los ejércitos británicos al mando de Eduardo de Woodstock, Príncipe de Gales, más conocido por el

Eduardo III de Inglaterra<sup>111</sup> en Crécy (1346) y Poitiers (1356) dieron lugar en el país francés a una crisis interna de gran gravedad, que se prolongará durante tres interminables años (1355-1358).

Los Estados Generales de Francia, liderados por el representante del tercer estado, Étienne Marcel<sup>112</sup>, fueron los protagonistas de una revolución que tuvo lugar en la capital del país, suceso que se vio agravado por la sublevación rural que recibió el nombre de *Jacquerie*. Por si esto fuera poco, numerosas bandas de mercenarios se agruparon bajo el nombre de *les Grandes Compagnies*, quienes devastaron casi la totalidad de Francia entre los años 1357 y 1369.

La paz pudo ser recuperada gracias al Tratado de Brétigny, que puso fin definitivamente al primer período de la Guerra de los Cien Años. Por medio de este acuerdo, Eduardo III de Inglaterra renunció al trono de Francia a cambio del dominio de un tercio del territorio francés.

Dicho tratado brindó la posibilidad al sucesor francés en el trono, Carlos V de Francia (1364-1380), de restablecer el orden en el país y restaurar la justicia y la economía. Gran parte de sus logros fueron alcanzados gracias al militar y condestable Bertrand Du Guesclin (1320-1380), quien atacó nuevamente a los ingleses, y consiguió acabar con *les Grandes Compagnies* que hasta aquel momento seguían perturbando la tranquilidad de la nación.

Una nueva crisis interna asoló el país entre los años 1380 y 1429; la causa principal de esta nueva época de decadencia fue la rivalidad entre los duques de Orléans y de Borgoña, que sumergieron al país en la guerra civil disputada entre los Armagnacs y los Bourguignons. París fue el escenario de numerosas revueltas sangrientas, entre ellas la conocida “revuelta de los

---

sobrenombre del Príncipe Negro. El rescate demandado no fue entregado, por lo que murió prisionero en manos del enemigo.

<sup>111</sup> Eduardo III de Inglaterra (1327-1377) Hijo primogénito de Eduardo II e Isabel de Francia. A partir del año 1337 comenzó a reclamar su derecho al trono francés, lo que generó el inicio de la Guerra de los Cien Años.

<sup>112</sup> Étienne Marcel (1320-1358) Preboste de los comerciantes de París; fue elegido representante del Tercer Estado y dirigió la insurrección del movimiento reformista de los Estados Generales de Francia durante la Guerra de los Cien Años en oposición a Carlos V el Sabio, movimiento orientado principalmente a la renovación del Consejo Real, al control de los impuestos y a la recaudación de fondos para pagar la liberación de Juan II de Francia.

Cabochiens”, tras la cual el dominio de la capital transitoriamente pasó a manos de los Bourguignons.

Inglaterra volvió a entrar en guerra con una Francia debilitada por los conflictos internos, lo que desembocará en la pérdida de aproximadamente la mitad de los territorios franceses, que pasarán a formar parte del dominio británico. Este hecho aconteció tras la derrota de Carlos VI en la denominada batalla de Azincourt (1415) frente a Enrique V de Inglaterra, que derivó en el tratado de Troyes (1420), por medio del cual Enrique V heredaría el trono de Francia a la muerte de Carlos VI.

La recuperación definitiva del país llegará de la mano de Carlos VII y Juana de Arco<sup>113</sup> (1412-1431). La nación francesa pudo por fin ver unificados sus territorios tras la firma del Tratado de Arras (1435), en virtud del cual se ponía término a la disputa entre la poderosa familia borgoñona y la monarquía francesa.

La finalización de la Guerra de los Cien Años, en 1453, supone para Gran Bretaña la pérdida de la Guyana, de Normandía y de la preciada Aquitania; únicamente se les permitió conservar la ciudad costera de Calais. Concluido el conflicto bélico, el restablecimiento de la paz dio paso a la restauración del orden y de la prosperidad económica. En este sentido, es preciso señalar la encomiable labor de Jacques Cœur (1395-1456), adinerado financiero y tesorero de Carlos VII, quien logró el florecimiento de las relaciones comerciales entre Francia, España e Italia.

Por aquel entonces, Europa era escenario de numerosos acontecimientos que sembraban a su paso la confusión y la incertidumbre en el continente. El Gran Cisma de Occidente (1378-1429), fue uno de los sucesos más lamentables para la historia del cristianismo; esta crisis religiosa en la que se disputaba la autoridad pontificia, culminó con la celebración de los concilios de Pisa y Constanza. Por otro lado, el imperio turco otomano avanzaba por el

---

<sup>113</sup> A los trece años de edad oyó las primeras voces que la llamaban a liberar la ciudad de Orléans, ocupada por los ingleses. En 1429 se entrevistó con Carlos VII y le anunció que su misión consistía en hacerle coronar rey de Francia, y así sucedió. Poco después, cayó prisionera de los ingleses y fue condenada por la Inquisición a morir en la hoguera el 30 de mayo de 1431.

continente europeo sin encontrar adversarios que lograsen frenar su expansión. En 1453, tendrá lugar la caída de Constantinopla, capital del Imperio romano de Occidente. Numerosos historiadores asocian tal acontecimiento con la finalización de la Era medieval.

Al contrario que en el resto de Europa, Francia consolidaba su reino gracias al talento evidente del poder real para conservar la estabilidad alcanzada. Luis XI (1461-1483) triunfaba en sus coaliciones feudales conspiradas junto a Normandía y Campaña en contra de Carlos el Temerario, duque de Borgoña<sup>114</sup> (1433-1477), convirtiéndose en su sucesor, así como de Renato de Anjou<sup>115</sup> (1409-1480) y de Carlos du Maine<sup>116</sup> (1414-1472); de este modo, Luis XI, logrará extender las fronteras francesas sin necesidad de emprender expediciones bélicas.

En el trascurso del reinado del heredero al trono de Luis, esto es, del soberano Carlos VIII (1483-1498), tiene lugar el triunfo de la oposición de los Estados Generales<sup>117</sup> (1484) y de la *Guerre folle*<sup>118</sup> (1485-1488). A la muerte de Carlos VIII, el matrimonio contraído en segundas nupcias entre Luis XII y Ana

---

<sup>114</sup> Cuarto y último duque de Borgoña. Se atribuye su carácter temerario e impávido al hecho de ser al mismo tiempo descendiente de Juan II el Bueno de Francia y de Eduardo III de Inglaterra. Su finalidad política de mayor prioridad fue convertir Borgoña en un extenso reino situado entre la unión de Francia y Alemania, compuesto por los Países Bajos, Campaña, Alsacia y Lorena, lo que le valió la enemistad con Luis XI y motivó su asesinato en la batalla de Nancy (1477).

<sup>115</sup> Hijo del matrimonio contraído entre Luis II de Anjou y Yolanda de Aragón. Su carácter benévolo y sosegado dieron origen a su apodo de "El Bueno". Fue proclamado duque de Anjou, rey de Sicilia y de Nápoles, reinos italianos que posteriormente le fueron arrebatados por Alfonso V de Aragón.

<sup>116</sup> Sexto y último hijo del matrimonio entre Luis II de Anjou y Yolanda de Aragón. Hermano del mencionado Renato de Anjou, quien le cedió el Condado de Maine.

<sup>117</sup> Asamblea excepcional convocada por el rey, en la que se reunían representantes de los tres estamentos (clero, nobleza y tercer estado compuesto por el campesinado y burguesía). En 1484, lograron poner fin al sistema de venalidad de los cargos, sistema que contemplaba que los cargos públicos podían adquirirse por compra-venta.

<sup>118</sup> Conflicto bélico disputado durante 1485 y 1488 que enfrentó a una coalición de señores feudales del reino francés (Luis II de Orléans, Francisco II de Bretaña, Renato II, duque de Lorena y Alain I de Albret, etc.) y a Anne de Beaujeu, regente de Francia tras el fallecimiento de Luis XI y durante la minoría de edad de Carlos VIII.

de Bretaña<sup>119</sup> (1477-1514) tendrá como resultado la anexión de Bretaña al reino francés. Luis XII será el futuro heredero de Carlos VIII, reinado que tendrá lugar durante los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI, y que dejará atrás, por tanto, la época medieval dando paso al siglo humanista francés por excelencia.

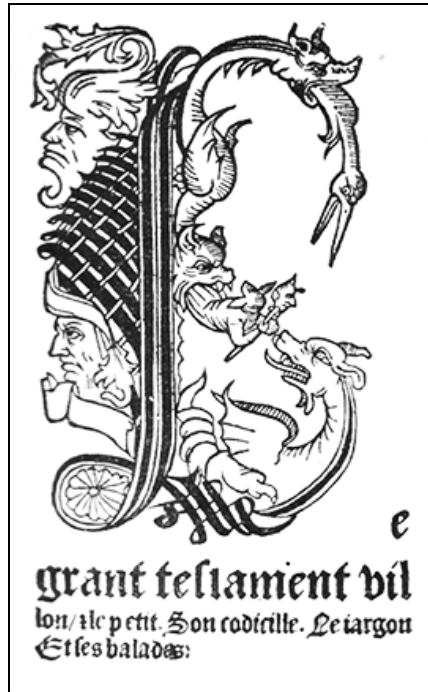
Retomando el campo literario cabe señalar que, pese a lo que se pueda lógicamente deducir, la última etapa de la gran Era medieval no es, de ningún modo, una época de decadencia; ésta debe ser concebida como un período de adaptación literaria a nuevo gusto intelectual, el clasicismo.

### 2.3 Obras

La clasificación que se ha establecido de manera tradicional sobre la obra poética de François Villon distingue primeramente dos extensos poemas: *Le Lais* (también conocido como *Le Petit Testament*), que consta de 320 versos octosílabos dispuestos en cuarenta octavillas (*huitains*) con rima abab bcbc; y *Le Testament* (denominado igualmente *Le Grand Testament*), compuesto por 2023 versos, en su mayoría octosílabos, distribuidos igualmente en octavillas y con similar rima que en la obra anterior, entre los cuales se intercalan una serie de *baladas* que presentan, de modo general, una métrica similar al resto de versos aunque, en ocasiones, podemos encontrar versos de otras medidas.

---

<sup>119</sup> Única descendiente y, por tanto, única heredera del matrimonio entre el duque Francisco II de Bretaña y la infanta Margarita de Foix. Contrajo matrimonio en primer lugar con Carlos VIII y, a la muerte de éste, con Luis XII.



(Ilustración de *Le Testament*)

Igualmente, forma parte integrante de esta clasificación el heterogéneo conjunto conformado por dieciséis breves poemas, que han recibido popularmente la designación de “Poesías Diversas”. Asimismo, cabe mencionar que nuestro autor compuso, igualmente, otras 11 baladas, redactadas en la jerga de los *Coquillards*, cuya comprensión entraña una notable complejidad para cualquier investigador que se proponga abordar su estudio y, consecuentemente, su traducción. Numerosos investigadores dudan de su autoría, de ahí que hayamos determinado excluirla de nuestro corpus de estudio.

*Le Lais* es la primera gran obra que compone François Villon. Pese a que en los versos iniciales el propio autor señala que fue escrita en la Navidad de 1456, durante su encarcelamiento en la lóbrega prisión de Saint-Benoît-le-Bétourné, muchos estudiosos ponen en tela de juicio la veracidad de esta afirmación. La justificación inicial que antecede la obra puede resumirse en pocas palabras: Villon se describe a sí mismo como un *amant martyr* (v. 47), que se ve forzado a abandonar París y a marcharse a Angers con el fin de alejarse del carácter impasible e implacable de una “dame sans merci”.



Le regard de Celle m'a prins,  
Qui m'a esté félonne et dure;  
Sans ce qu'en riens ayc mesprins,  
Veult et ordonne que j'endure  
La mort, et que plus je ne dure.  
Si n'y voy secours que fourir.  
Rompre veult la vive souldure,  
Sans mes piteux regrets ouir  
Pour obvier à ses daugiers,  
Mon mieulx est, ce croy, de partir.  
Adieu! je m'en voys à Angiers,  
Puisqu'el ne me veult impartir  
Sa grâce, ne me départir.  
Par elle meurs, les membres sains;  
Au fort, je meurs amant martir,  
Du nombre des amoureux saints!<sup>120</sup>

Sin embargo, numerosos estudiosos sospechan que bajo esta declaración preliminar se ocultan otros contenidos temáticos relacionados con pasajes infaustos de su vida, probablemente, con su encarcelamiento motivado

---

<sup>120</sup> Todas las traducciones que citaremos desde ahora, en este apartado de nuestro estudio como en otros sucesivos, son nuestras:

Me enamoró esa mirada  
que tan dura e infiel fue luego;  
sin que yo la desdeñara,  
quiere y exige que sufra  
muriéndome, que no dure.  
¿Qué puedo hacer sino huir?  
Rompe ella la soldadura  
sin atender mis lamentos.  
Para obviar esos peligros  
lo mejor, creo, es huir.  
¡Adiós! Me marcho a Angers.  
Ya no quiere ni otorgarme  
su favor, ni compartirlo,  
muero, aun con los miembros sanos.  
Muero como amante, mártir  
cual un santo enamorado.

por el saqueo perpetrado junto a otros delincuentes miembros de los *Coquillards* en el Colegio de Navarra.

El contenido principal que vertebra la obra se fundamenta en una serie de legados que el poeta distribuye a supuestos personajes conocidos. La peculiar herencia que Villon concede a dichos personajes no se redacta de acuerdo al modelo del arraigado lenguaje jurídico en que se redactaría un testamento ordinario, por la salvedad de utilizar ciertos términos propios del ámbito testamentario; el reparto de bienes se realiza, pues, empleando un tono significativamente sarcástico y burlesco, rozando, en ocasiones, incluso la obscenidad y la crueldad, tono que alcanzará su climax desde la estrofa XI.

Pese a que puede contemplarse como un signo de debilidad y de transigencia en el poeta, si tenemos en consideración la trayectoria mordaz que siguen la mayoría de sus versos, la estrofa XXV, en la que parece compadecerse de tres huérfanos (*A troyz petitz enfans tous nudz*), no es más que una astuta y cínica crítica a tres ancianos avaros Colin Laurens, Girard Gossoyn y Jehan Marceau (estrofa XXVI), puesto que, a su parecer, los pobres “de verdad” no obtendrán mejor pitanza (v.v. 229-240).

Aunque es prácticamente imposible dilucidar en qué medida es autobiográfico el contenido que François Villon describe en esta obra, ello no es óbice para que algunos investigadores realicen interpretaciones de la misma y asocien dicho contenido con ciertos pasajes de la vida de nuestro autor y con los sentimientos que éstos le evocan. Tal sería el caso de Pierre Le Gentil<sup>121</sup> quien concibe el fracaso amoroso reflejado en la obra en un sentido más amplio, esto es, el fracaso de una vida que ansía el aprecio ajeno y la prosperidad propia.

La obra más importante de François Villon es *Le Testament*, cuya composición fue concluida en el año 1461. En ésta, el autor conserva e intensifica el tono socarrón y sarcástico evidenciado a lo largo de su primera composición poética. No obstante, desde la primera estrofa podemos advertir

---

<sup>121</sup> Pierre Le Gentil: *Villon*. Paris: Connaissance des Lettres, 1967.

que no todos los elementos más representativos de *Le Lais* son constantes en *Le Testament*; en esta última, Villon ha dejado de presentarse ante el lector como un amante mártir para dar paso a la descripción de un hombre de treinta años que, tal y como indica en la estrofa I, ha bebido ya todas sus vergüenzas y ha sufrido numerosas penalidades.



(Retrato de Villon recogido en su obra *Le Testament*)

Asimismo, en estos versos iniciales, constatamos en el poeta una actitud cargada de ira y recelo hacia el juez y obispo Thibault d'Aussigny que, tal y como indicamos previamente, fue quien dictaminó su encarcelamiento en el palacio episcopal y prisión de Meung-sur-Loire. Dicha actitud iracunda manifestada al comienzo de la obra, nos permite interpretar que el autor es totalmente contrario a tal resolución judicial; a este respecto, nos sorprende que Villon no determine en ningún momento mencionar las causas que motivaron su apriamiento.

En l'an trentiesme de mon age,  
Que toutes mes hontes j'eu beues,  
Ne du tout fol, ne du tout sage.  
Nonobstant maintes peines eues,  
Lesquelles j'ay toutes receues

Soubz la main Thibault d'Aussigny  
S'evesque il est, seignant les rues,  
Qu'il soit le mien je le regny!

Mon seigneur n'est, ne mon evesque;  
Soubz luy ne tiens, s'il n'est en friche;  
Foy ne luy doy, ne hommage avecque;  
Je ne suis son cerf ne sa biche.  
Peu m'a d'une petite miche  
Et de froide eau, tout ung esté.  
Large ou estroit, moult me fut chiche  
Tel luy soit Dieu qu'il m'a esté.<sup>122</sup>

La estrofa VII supone un punto de inflexión en la obra: el bondadoso rey Louis XI le concede la amnistía. Las alabanzas, los elogios y los buenos deseos hacia el soberano prosiguen hasta la estrofa XI, versos de cuya estrofa culminan con una intensa manifestación de su agradecimiento, sentimiento que persistirá, según las propias palabras de Villon, hasta la hora de su muerte.

Si pry au benoist Filz de Dieu,  
Qu'à tous mes besoings je réclame,

---

<sup>122</sup> En el año en que cumpla los treinta,  
cuando todas mis vergüenzas he apurado,  
ni loco del todo ni del todo cuerdo  
a pesar de tanto sufrimiento  
que padecí por órdenes  
de Thibault d'Aussigny...  
Obispo es, bien bendice las calles.  
¡Pero de él reniego!

No es mi señor, ni mi obispo,  
no le debo sino eriales;  
ni fe ni mi homenaje;  
no soy su siervo... y menos su gacela.  
Sólo le debo unos mendrugos  
y agua fría todo un verano;  
liberal o tacaño, conmigo avaro ha sido:  
¡qué Dios le dé lo mismo!

Que ma pauvre prière ayt lieu  
Verz luy, de qui tiens corps et ame,  
Qui m'a préservé de maint blasme  
Et franchy de vile puissance.  
Loué soit-il, et Nostre-Dame,  
Et Loys, le bon roy de France!

[...]

Esript l'ay l'an soixante et ung,  
Que le bon roy me délivra  
De la dure prison de Mehun,  
Et que vie me recouvra,  
Dont suys, tant que mon cueur vivra,  
Tenu vers luy me humilier,  
Ce que feray jusqu'il mourra:  
Bienfaict ne se doit oublier.<sup>123</sup>

En la estrofa XVI, el poeta corrobora el buen hacer de Louis XI, puesto que sostiene que nunca hizo mal a nadie, “ni a jóvenes ni a ancianos”, razón por la cual “su muerte no habría ocasionado ningún beneficio al bien público”.

---

123

Ruego al bendito hijo de Dios  
a quien acudo en todas mis desdichas,  
que esta humilde oración  
acoja, ya que me dio mi cuerpo y alma  
y de muchos castigos me ha salvado  
librándome del vil dominio.  
Alabado sea, y Nuestra Señora,  
y el buen rey Luis de Francia.

[...]

Lo escribo el año sesenta y uno,  
cuando el buen rey me liberó  
de la dura cárcel de Meung,  
devolviéndome la vida;  
por lo que mientras lata mi corazón  
he de prosternarme ante él,  
y así lo haré hasta mi muerte:  
un favor tal no ha de olvidarse.

Se, pour ma mort, le bien publique  
D'aucune chose vaulsist myeulx,  
Amourir comme ung homme inique  
Je me jugeasse, ainsi m'aid Dieux!  
Grief ne faiz à jeune ne vieulx,  
Soye sur pied ou soye en bière:  
Les montz ne bougent de leurs lieux,  
Pour un paouvre, n'avant, n'arriére.<sup>124</sup>

En contraposición a este nuevo tono, más sosegado en las estrofas XVII a XXII, Villon nuevamente arremete contra Thibault d'Aussigny, recurriendo para ello al ejemplo de Diomedes y de Alejandro Magno. El poeta establece una comparación entre el ladrón Diomedes y él mismo; sin embargo, a diferencia de aquel que obtuvo el indulto, Villon no tuvo la fortuna de hallar “a otro piadoso Alejandro” que le hiciera dirigir su vida en una nueva y respetada dirección.

Se Dieu m'eust donné rencontrer  
Ung autre piteux Alexandre,  
Qui m'eust faict en bon heur entrer,  
Et lors qui m'eust veu condescendre  
A mal, estre ars et mys en cendre  
Jugé me fusse de ma voix.  
Nécessité faict gens mesprendre.  
Et faim saillir le loup des boys.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Si el bien público, con mi muerte  
en algo mejorara,  
a morir como un infame  
me avendría ¡Dios me valga!  
Pero qué daño ni a jóvenes ni a viejos yo les hago,  
siga en pie o ya en la caja:  
los montes no se mueven de su sitio  
por un pobre, no dan un paso atrás o alante (*sic*).

<sup>125</sup> Si Dios me hubiera concedido

Uno de los contenidos temáticos más representativos de la obra por antonomasia de François Villon es, sin lugar a dudas, la pobreza. El poeta alude de forma recurrente a los estragos que ha causado la precariedad económica en su vida. Descubrimos, en este sentido, a un Villon resignado a lo que el destino le ha reservado desde siempre; es más, la pobreza no ha sido exclusividad de su desgracia personal, sino también de la sus padres e incluso la de sus ancestros:

Pauvre je suys de ma jeunesse,  
De pauvre et de petite extrace.  
Mon père n'eut oncq grand richesse,  
Ne son ayeul, nommé Erace.  
Pauvreté tous nous suyt et trace.  
Sur les tumbeaulx de mes ancestres,  
Les âmes desquelz Dieu embrasse,  
On n'y voyt couronnes ne sceptres.<sup>126</sup>

Su único consuelo reside en considerar que es preferible continuar con vida y estar sumido en la pobreza, a poseer grandes riquezas y yacer bajo tierra. Advertimos aquí la relevancia que Villon concede a la existencia y al

---

a otro Alejandro misericordioso  
y a su amparo alcanzar dicha,  
por haber entonces tomado el mal camino,  
yo mismo me habría condenado  
a ser quemado y que aventaran mis cenizas.  
Pero necesidad hace a la gente desviarse  
como el hambre salir del bosque al lobo.  
<sup>126</sup> Pobre soy desde la infancia,  
de pobre y humilde cuna;  
jamás mi padre poseyó fortuna  
ni su abuelo, llamado Orace (*sic*);  
a todos la pobreza nos asedia y acosa;  
las tumbas de mis antepasados  
¡Dios acoja sus almas!  
No lucen cetros ni coronas.

hecho de estar vivo, como contrapunto a las penalidades que a lo largo de la vida padecemos.

Myeux vault vivre soubz gros bureaux  
Pauvre, qu'avoit esté seigneur  
Et pourrir soubz riches tumbeaux!<sup>127</sup>

Incurriendo en una antítesis, el poeta hace alusión a la temática de la muerte, concebida como aplacadora de los infortunados y desconsolados por una vida inmisericorde. La cruel existencia, que ahora queda relegada a un segundo plano para el autor, parece ser paliada con la llegada de la muerte; no obstante, según el parecer de Villon, ésta no del todo un consuelo, mas sí el destino último de todos los seres vivos, ricos y pobres... sin distinción alguna.

Je congnoys que pauvres et riches,  
Sages et folz, prebstres et laiz,  
Noble et vilain, larges et chiches,  
Petitz et grans, et beaulx et laidz,  
Dames à rebrassez colletz,  
De quelconque condicion,  
Portant attours et bourreletz,  
Mort saisit sans exception.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Más vale tu áspero sayal,  
pobre, que haber sido señor  
y estar podrido en rica tumba.

<sup>128</sup> Sé que pobres y ricos,  
sabios, locos, curas, laicos,  
nobles, villanos, generosos, avaros,  
pequeños, grandes, guapos, feos,  
damas con vestidos descotados,  
de cualquier condición,  
con altos y elegantísimos peinados,  
sin excepción son pasto de la muerte.



La muerte, igualadora por excelencia, no llega sin previo aviso; el envejecimiento físico y la consumación del estado de salud son símbolos más que evidentes de la aproximación temporal del fin último.

La mort le fait frémir, pallir,  
Le nez courber, les veines tendre,  
Le col enfler, la chair mollir,  
Joinctes et nerfs croistre et estendre.  
Corps féminin, qui tant est tendre,  
Polly, souef, si precieulx,  
Te faudra-il ces maulx attendre?  
Ouy, ou tout vif aller es cieulx.<sup>129</sup>

Villon retoma, nuevamente, la temática amorosa, materia que había dejado estancada desde que escribiera su primera obra. Al contrario que en aquella, en *Le Testament*, el poeta enfoca desde un nuevo prisma la percepción de este sentimiento. El amante mártir que sucumbía ante los atributos de su inmisericorde amada ha escarmentado con creces; ahora sostiene firmemente lo ridículo y lamentable que resulta dejarse llevar por el amor. Nos recuerda el percance sufrido a causa y, probablemente, por encargo de su amada Catherine de Vausselles, reminiscencia que le hace sentirse aún más humillado, y le impulsa a conservar esa justificada aversión hacia las relaciones amorosas.

Suyvez assemblées et festes,  
En la fin jà mieulx n'en vouldrez,  
Et sy n'y romprez que vos testes:

---

<sup>129</sup> La muerte le hace estremecerse, palidecer, afilarse la nariz, tensar sus venas, hincharse el cuello, aflojar sus carnes, juntas y nervios crecen y se estiran. Oh cuerpo femenino suma de delicadez, terso, suave y tan precioso, ¿también tú te verás en ese trance? Sí, salvo que vivo subas a los cielos.

Folles amours font les gens bestes:  
Salmon en idolatrya:  
Samson en perdit ses lunettes...  
Bien heureux est qui rien n'y a!  
[...]  
De moy, pauvre, je veuil parler;  
J'en fuz batu, comme à ru telles,  
Tout nud, jà ne le quiers celer.  
Qui me fait mascher ces groiselles,  
Fors Katherine de Vauselles?  
Noé le tiers ot, qui fut là.  
Mitaines à ces nopces telles...  
Bien heureux est qui rien n'y a!<sup>130</sup>

Este amante desdeñado ha renunciado a cualquier tipo de amor y ha cedido ante los designios de la veleidosa Fortuna. Ahora, sumido en la desesperanza se contempla a sí mismo como un ser decrepito al que la vejez ha invadido antes de tiempo. A pesar de no ser anciano aún, las fuerzas le han abandonado y presiente que su fin se acerca sin contemplación alguna.

Je cognoys approcher ma soif;

---

<sup>130</sup> Así que amad cuanto queráis,  
frecuentad fiestas y bailes;  
al final todo valdrá lo mismo  
y si algo os rompéis, será vuestra cabeza.  
Los amores locos atontan a la gente:  
Salomón cayó en idolatría  
y Sansón perdió sus antiparras.  
¡Feliz quien no los conoce!  
[...]  
De mí, tan miserable, hablar quisiera:  
golpeado fui como ropa en el río,  
hasta que me dejaron en pelotas.  
¿Quién me hizo tragar esas grosellas  
sino Catherine de Vauselles?  
Que Noël, que allí estuvo, tenga  
manoplas en iguales bodas.  
¡Feliz quien no los conoce!

Je crache, blanc comme colton,  
Jacobins gros comme ung estœuf:  
Qu'est-ce à dire ? que Jehannelon  
Plus ne me tient pour valeton,  
Mais pour un vieil usé regnart...  
De vieil porte voix et le ton,  
Et ne suys qu'ung jeune coquarl.<sup>131</sup>

Tras este extenso y melancólico exordio, Villon da continuidad a su primera obra y se dispone nuevamente a testar. A partir de la estrofa LXIX, una serie de legados se suceden, legados irónicos y burlescos, siguiendo la misma línea que en *Le Lais*, que distribuirá entre una gran diversidad de personajes a lo largo de la presente obra.

Je sens mon cueur qui s'affoiblist,  
Et plus je ne puys papier.  
Fremin, siez-toy près de mon lict  
Que l'on ne me viengne espier!  
Prens tost encre, plume et papier,  
Ce que nomme escryz vistement;  
Puys fais-le partout copier,  
Et vecy le commencement.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Siento la sed de mi agonía,  
como algodón blanco escupo  
gordos dominicos como pelotas.  
¿Qué más decir? Que Jehanneton  
no me tendrá por un mancebo,  
sino por penco viejo y agotado:  
de viejo tengo voz y tono  
y aún soy un joven engallado.

<sup>132</sup> Siento mi corazón debilitarse  
y casi no puedo ya piar.  
Fremin, siéntate junto a mi cama,  
que no me vengan a espier;  
dispón ya tinta, papel, pluma;  
escribe aprisa lo que te digo,  
y haz luego que lo copien.  
Veamos ya el comienzo.

Comienza con legados conmovedores; en primera instancia, evidencia una actitud sumisa, haciendo entrega de su alma a la bendita Trinidad y a Santa María, a quienes ruega piedad.

Premier, je donne ma pauvre ame  
A la benoïste Trinité,  
Et la commande à Nostre Dame,  
Chambre de la divinité ;  
Priant toute la charité  
Des dignes neuf Ordres des cieulx,  
Que par eulx soit ce don porté  
Devant le Trosne précieux.<sup>133</sup>

Asimismo, es de reseñar la preciosa balada cargada de sentimiento que ofrenda a su madre como parte de la herencia, con el fin de que ésta ore por la salvación de su alma.

Item, donne à ma bonne mère  
Pour saluer nostre Maïstresse,  
Qui pour moy eut douleur amère,  
Dieu le sçait, et mainte tristesse;  
Autre chastel on forteresse  
N'ay où retraire corps et ame,  
Quand sur moy court maïe destresse,  
Ne ma mère, la povre femme.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Primero, lego mi pobre alma  
a la bendita Trinidad,  
y la encomiendo a Nuestra Señora,  
Camarín de la divinidad,  
impetrando toda su piedad  
a las nueve dignas Órdenes del cielo,  
a fin de que me lleven este don  
ante el precioso Trono.

<sup>134</sup> Ítem, doy a mi pobre madre,  
Para que rece a Nuestra Señora  
(Cuántos dolores le he causado,  
Y tantas tristezas. Sólo Dios lo sabe),  
esto es el único castillo y fortaleza

Seguidamente, en firme contraposición a la dulzura materna, hace alusión a su cruel amiga, a quien describe como la responsable de la muerte de su corazón. Volvemos a contemplar a un Villon resignado y resentido ante la presencia del amor.

Fausse beaulté, qui tant me couste cher,  
Rude en effect, hypocrite doulceur;  
Amour dure, plus que fer, à mascher;  
Nommer que puis, de ma deffaçon seuri:  
Cherme félon, la mort d'ung povre cueur;  
Orgueil musse, qui gens met au mourir;  
Yeulx sans pitié! Ne veult droicte rigueur,  
Sans empirer, ung pauvre secourir?<sup>135</sup>

Y sigue una extensa lista de herederos de toda índole; hace alusión a personas, instituciones, Órdenes Mendicantes, comerciantes, gente poco honorable, etc. a quienes dedica comentarios malintencionados y entrega bienes poco halagadores, en los que no habremos de detenernos.

Percibimos el final de la obra por el tono melancólico que adopta el poeta, sin embargo, aún queda por concretar sus últimas especificaciones concernientes a los trámites de su sepultura. Sin distanciarse de ese acento nostálgico, mas sirviéndose de cierto matiz desenfadado, pide perdón a todos

---

que tengo para cobijarme cuerpo y alma,  
cuando se ensaña conmigo el amargo desamparo.  
Tampoco ella, pobre mujer, tiene otra cosa.

<sup>135</sup> Falsa belleza que tan cara me cuestas,  
ruda, hipócrita dulzura,  
amor más duro de roer que el hierro,  
nombrarte puedo así ya que eres causa,  
cruel encanto, de la muerte de un pobre corazón,  
orgullo oculto que asesina a los hombres,  
imposible mirada, ¿no quiere Ley de Rigor  
socorrer a un amante en vez de atormentarlo?

aquellos a quienes pudo ofender a lo largo de su infausta existencia, exceptuando, como era de esperar, al obispo Thibault d'Aussigny.

Y para concluir, lejos de sorprendernos, nuestro autor anuncia el final de *Le Testament*, conservando su estilo satírico y burlesco hasta el último momento; en la invitación a su funeral, demanda a los invitados que asistan vestidos de rojo bermellón, alegando que el difunto allí presente habrá fallecido a causa del amor.

Icy se clost le Testament  
Et finlst du pouvre Villon.  
Venez à son enterrement,  
Quant vous orrez le carillon,  
Vestuz rouges com vermillon,  
Car en amours mourut martir;  
Ce jura-il sur son coullon  
Quand de ce monde vould partir.<sup>136</sup>

En último término, conviene hacer mención a los 16 poemas que reciben la denominación de “Poésies Diverses”. Estos poemas, que no forman cuerpo entre sí, responden a fuentes de inspiración diversas y reflejan pasajes totalmente dispares de la vida del poeta. La mayoría de estos poemas son ‘baladas’, forma preferente del lirismo medieval, constituida por tres estrofas de diez versos decasílabos cada una, seguidas de un ‘envoi’, estrofa a través de la que el autor se dirige directamente a su destinatario cque se compone de cinco versos decasílabos. Los versos que concluyen cada una de dichas cuatro estrofas son similares en cuanto a contenido y forma, razón por la que estas

---

<sup>136</sup> Aquí se cierra el testamento del pobre Villon. Cuando oigáis el carillón, venid a su entierro. Venid con rojas vestiduras, pues del amor mártir murió: lo jura por sus cojones al filo ya de este mundo.

líneas son denominadas 'refrain', o 'estribillo', de ahí la denominación de composición musical que recibe el poema.

Las composiciones de la "Ballade des proverbes", "la Ballade des menus propos", la "Ballade des contre-vérités" y la "Ballade du concours de Blois" podrían buscar responder al gusto de la época dado que, por aquel entonces, los juegos retóricos en verso estaban en voga; no obstante, advertimos en ellas numerosas implicaciones personales basadas en la experiencia del autor, lo que las dota de una especial singularidad.

En consonancia con la "Ballade de bonne doctrine", contenida en *Le Testament*, se sitúa la "Ballade du bon conseil", composición que incluye una serie de dictados morales, con los que pretende probablemente encaminar al lector y dar muestras de su buena fe. En la "Ballade contre les ennemis de la France", el poeta hace gala de un patriotismo ferviente. Comprobamos, asimismo, a través de la "Épître à Marie d'Orléans", "Louange à la Cour ou requête à la Cour de Parlement" y de "Requête à Monsieur de Bourbon", la asombrosa facilidad que evidencia el poeta para alabar con franqueza y espontaneidad, expresar agradecimiento y solicitar con entereza.

"Le Debat du cœur et du corps de Villon" es una clara exhibición de la dualidad del carácter del poeta; el cuerpo sometido a los instintos más indecorosos es abordado por el corazón que le guía hacia un camino honrado y respetable. El poema "Problème ou Ballade de la Fortune" no es más que una oda al conformismo, a la resignación de los designios del destino, que, según la opinión del poeta, siempre podrían haber sido mucho peores.



(Ilustración alusiva a “Ballade des pendus”)

Las composiciones más estremecedoras y evocadoras son “La Ballade des pendus”, “le Quatrain” y la “Épître à ses amis”. Con gran ironía y sarcasmo, el poeta describe minuciosamente el balanceo de los cuerpos de aquellos compañeros de celda que fueron ahorcados, detallando asu vez el proceso de putrefacción de los mismos; Villon compone estos poemas durante su encarcelamiento y en vísperas de su ahorcamiento, haciendo gala de una entereza asombrosa y una jocosidad que disloca a cualquier lector.

Villon pone fin al conjunto de *Poésies Diverses* con la “Ballade de l’appel” manteniendo su estilo mordaz y pretencioso hasta el último momento; dedica este poema al funcionario de la prisión de Châtelet, Étienne Garnier, quien se mofaba de la iniciativa del poeta al no creer que su apelación ante la justicia fuese a ser fructífera.



### 2. 3. 1 Manuscritos

Se puede afirmar que, incluso hasta el momento presente, los manuscritos de François Villon han sido difíciles de analizar por medio de una clasificación rigurosa y seria. El poeta, por razones obvias, nunca reunió el conjunto de sus obras en un corpus ordenado de forma lógica. Éste se encuentra disperso en diferentes manuscritos que constituyen una recopilación de poesía lírica, que sigue el modelo habitual de la época, esto es, de finales del siglo XV y de principios del siglo XVI.

Pretendemos en este apartado del trabajo realizar una clasificación y descripción de los diferentes manuscritos y otros recursos impresos de la obra del poeta francés, ateniéndonos, para la denominación de los mismos, a la taxonomía esbozada por Auguste Lognon en su obra *Œuvres complètes de François Villon* (Paris: Lemerre, 1872, p. 80), que recogemos *ad litteram* a continuación:

A, désigne le ms. 3523 de la Bibliothèque de l’Arsenal.

B, le ms. 1661 du fonds français de la Bibliothèque nationale.

C, le ms. qui, de la bibliothèque de Coislin, est passé à la Bibliothèque du Roi, aujourd’hui Bibliothèque nationale.

D, le texte de la *ballade contre les mesdisans de la France*, imprimé a la fin de l’ancienne édition du *Débat des heraulx d’armes de France & d’Angleterre*.

F, le ms. qui, après avoir appartenu à Fauchet, est conservé aujourd’hui à la Bibliothèque royale de Stockholm.

I, le manuscrit, inconnu, qui a fourni le texte des éditions gothiques de Villon.

J, Le *Jardin de Plaisance*.

M, l’édition de Villon donné par Cl. Marot, &, exceptionnellement, pour la *ballade de bon conseil*, le ms. français 833 de la Bibliothèque nationale.

Mo, le texte de la *ballade contre les mesdisans de la France*, que M. de Montaignon a inséré au tome V du *Récueil des poésies françaises des XV<sup>e</sup> & XVI<sup>e</sup> siècles*.

O, le ms. des poésies de Charles d'Orléans qui porte aujourd'hui le n° 1104 du fonds français de la Bibliothèque nationale.

P, le ms. 1719 du fonds français de la Bibliothèque nationale.

R, le ms. exécuté pour Jacques Robertet, qui porte aujourd'hui le n° 12490 du fonds français de la Bibliothèque nationale &

V, l'ancien manuscrit La Vallière (auj. 25458 du fonds français de la Bibliothèque nationale) des poésies du duc d'Orléans.

### **A) Manuscrito nº 3523 de la Biblioteca del Arsenal:**

De acuerdo a la descripción de Auguste Longnon, el manuscrito 3523 de la Biblioteca del Arsenal es una gran recopilación constituida por 818 folios, en papel del siglo XV y con una encuadernación en piel veteada, cosida con hilo de oro (286x198mm). El presente manuscrito fue descrito por Henri Martin en el tomo III de *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l' Arsenal*, en las páginas 415-416, descripción cuyo contenido transcribimos a continuación:

1° — Page 1 "Le Bréviaire des nobles", par Alain Chartier.

2° — Page 17 "Le Psaultier des vilains".

3° — Page 33 "Le Songe de la pucelle".

4° — Page 51 "Le Plaidoié de la damoiselle à l'encontre de la bourgeoise".

5° — Page 71 "Reveille matin", par Alain Chartier.

6° — Page 83 "Le Nouvel marié".

7° — Page 99 "Le Passetemps de Michault".

8° — Page 123 "Le Contrepassetemps", ou le Temps perdu de Pierre Chastellain.

9° — Page 141 "La Belle dame sans mercy", par Alain Chartier.

10° — Page 105 "La Responce de la belle dame sans mercy".

11° — Page 187 "S'ensuit les Erreurs contraires a la belle dame en amours"

12° — Page 219 "La Déserte du desloyal".

13° — Page 247 "Cy commance le Mirouer des dames".

14° — Page 281 "L'Ospital d'amours", par Alain Chartier.

15° — Page 321 “Cy commence le Congé d'amours”, par Michault Taillevent.

16° — Page 339 “Dialogue entre l'amant et la dame”. Commencement:

“Belle, que bon regnon et loz  
Fait sage de tous appeller...”

17° — Page 359 “La Confession d'amours”.

18° — Page 378 “La grant Garde derrière”.

19° — Page 391 “La Complainte maistre Alain Chartier”.

20° — Page 399 “Prière à la Vierge”, par Pierre Nesson.

21° — Page 421 “Le Banquet du Boys”.

22° — Page 437 “Epitaphe ou lamentation du roy derrain trespasé [Charles VII]” Le dernier couplet donne, par acrostiche, ce nom: “Simon Greht”.

23° — Page 461 “Complainte pour la mort de madame Marguerite d'Escosse, daulphin (sic) de Vennoys”.

24° — Page 467 “La Responce et consolacion de la complainte cy dessus escripte”.

25° — Page 475 “Cy commence le Jugement du povre triste amant banny”.

26° — Page 519 “La Confession et testament de l'amant trespasé de deuil”.

27° — Page 589 “Le livre de l'Amant rendu cordellier de l'observance d'amours”, par Martial d'Auvergne.

28° — Page 647 Grand Testament de François Villon.

29° — Page 721 “Le lais François Villon”. C'est le Petit Testament.

30° — Page 735 “Le Débat du cuer et de l'eul”.

31° — Page 759 “L'Ambusche vaillant”.

32° — Page 793 “La Conclusion du débat sans rélation”.

Paul Lacroix (conocido por buena parte de la crítica como “le Bibliophile Jacob”) es el responsable de haberla dado a conocer publicamente en el año 1866 a través de su obra *Les deux testaments de Villon suivis du Bancquet du*

*Boys. Nouveaux textes, publiés d'après un manuscrit inconnu jusqu'à ce jour, et précédés d'une notice critique par Paul L. Jacob.*

El manuscrito incluye tres composiciones líricas de François Villon: *Le Grand Testament* (fol. 647), la balada de la Fortuna, *Fortune fuis par clerz aidiz nommée* (fol. 719), y *Lays François Villon*, esto es, *Le Petit Testament* (fol. 721-733). Esta última composición se encuentra inserta en una sección diferente a la de las otras dos; presumimos que el motivo de tal discontinuidad radica en que ésta fuera transcrita por un copista diferente al del resto.

Contiene más de treinta pequeños poemas, de los cuales gran parte forma parte del ciclo de la “Belle dame sans merci”. Al margen del contenido, la fecha en la que el manuscrito fue copiado es un dato difícil de dilucidar. Según declara Bijvanck en su obra *Spécimen d'un essai critique sur les œuvres de François Villon* (Kessinger Publishing, 2010, p. 71), este códice probablemente sea diez años posterior al de Estocolmo, sin embargo, esta información no ha sido corroborada consensuadamente por otros eruditos de la obra villoniana.

## **B) El manuscrito nº 1661 del fondo francés de la Biblioteca nacional**

El manuscrito 1661 de la Biblioteca nacional constituye una recopilación que consta de 244 folios en papel del siglo XV. Su descripción se halla en el tomo I de *Catalogue des manuscrits français* (p. 36), información que transcribimos:

1º “Le Débat de la damoiselle et de la bourgeoise”, commençant par:

“[U]ng jour de may trouble et pluvieux...”

2º “Le Martir d'amours”, commençant (fol. 12) par:

“Loing de joye et près de tristesse...”

3º “Le Sermon de la choppinerie”, commençant (fol. 27) par:

“Qui bibunt me, adhuc sicient:

Vaillans gens, ce tieume et séant...”

4º “Le Doctrinal aux paouvres et simples gens”, par “Guy De Roye”, commençant (fol. 32) par: “[C]e présent livret en françois, qui est de très grant prouffil et edifficacion...”

5º “Le Songe de la pucelle”, commençant (fol. 57) par:

“A l'eure du songe doré...”.

6° “La Bulle du pardon d'amours », commençant (fol. 66) par:

“Dangevins, vicaire apposollicque...”

7° “La Vie saint Alexis”, en vers, commençant (fol. 72) par:

“En l'onneur de Dieu, le Père tout puissant...”

8° “Moralilé à quatre personaiges: Excellence, Science, Paris et Peuple”, commençant (fol. 85) par:

“Quant Othea, mon jardin d'excellance...”

9° “Le Nouveau Marié”, commençant (fol. 100) par:

“Pour cuider courroux eschiver...”

10° “Le Débat du viel et du Jeune”, commençant (fol. 106) par:

“Le second jour de ce printemps...”

11° “Les Epitaphes du roy Charles VII”, commençant (fol. 112) par:

“Ou temps de dueil que le roy d'Illion...”

12° “Le “Fleuret” de théologie, traduction commençant (fol. 122) par:

“Ne peut faillir d'estre délivre...”

13° “Le Serviteur sans guerdon”, commençant (fol. 152) par:

“Souppirs tirez par desconfort

En l'abisme de mes pensées...”

14° “Le Bréviaire des nobles” [par Alain Chartier], commençant (fol. 158) par:

“Je Noblesse, dame de bon vouloir...”

15° “Le Jugement du paouvre triste amant banny” commençant (fol. 165) par:

“Entre chien et loup, sur le tard...”

16° “L'Amant rendu Cordelier en l'observance d'amours” [par Martial d'Alvergne], commençant (fol. 187) par:

“Au son d'un batouer cliquant...”

17° “L'Ospital d'amours”, commençant (fol. 217) par:

“Assez joieux et non pas trop...”

18° “Le Testament de maistre François Villon”, commençant (fol. 236) par:

“Mil quatre cens cinquante et six,

Je François Villon, escolier...”

et finissant par :

“Et n'a plus que ung peu de billon

Qui tantost sera affin nus”.

“Le Testament de maistre François Villon” no hace referencia como podríamos pensar al *Grand Testament*, sino a los *Lais*. La ausencia del término “Petit” para aludir a este Testamento, sugiere que esta transcripción pueda datar de una fecha próxima a 1461, pues parece bastante improbable que fuese transcrito sin haber incluido *el Grand Testament* en una época posterior en la que éste se encontraba en circulación, especialmente, si tenemos en consideración que se trata de la obra más importante del poeta francés. Hay quien señala, asimismo, que esta transcripción no puede ser anterior a 1464, dado que *Le Martir d'amours* (fol. 12) fue compuesto, como se indica en la misma composición, en dicho año.

### **C) Manuscrito de la Biblioteca de Coislin, actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia**

El manuscrito de la Biblioteca de Coislin, constituye el manuscrito nº 20041 -según la signatura que figura en el *Catalogue des manuscrits français. Saint-Germain-* que se localiza en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Francia. Se compone de 153 folios en papel del siglo XV (250x178mm). Perteneció, en primer lugar, al canciller Séguier, quien lo legó a su nieto Henri du Cambout, duque de Coislin y obispo de Metz. Éste último lo cedió en 1731 a la orden religiosa de Saint-Germain-des-Prés. Dicho códice está constituido por dos partes diferenciadas, ambas separadas por una hoja en blanco. La primera de ellas contiene la novela en versos octosílabos titulada *Roman de Mélusine* de Coudrette (fol. 1 al fol. 106). La segunda parte recoge las composiciones siguientes de la obra de François Villon:

1º "Freres humains qui apres nous vivez..." (fol. 107).

2º "Le Petit Testament Villon" (fols. 108-112). En esta transcripción se omiten los versos 25-72 y 281-312.

3º "Sensuit lappel dudit villon" (fol. 112).

4° "Le grant testament villon" (fols. 113-152). En ésta se omiten los versos 305 a 312.

5° "Epistre" (fol. 152). Comienza por "Aiez pictie ayez pictie de moy".

6° "Probleme" (fols. 152-153). Comienza por "Fortune fuz par clercs jadiz nommee".

El manuscrito 20041 muestra en su conjunto una transcripción significativamente cuidada. Fue transcrito por tres escribas diferentes; el primero de ellos, de grafía perceptiblemente de tamaño menor, trabajó en los versos 1-5 y 903-905 de "Le grant testament villon". El segundo, de escritura más gruesa y algo curvada, transcribió los folios 114 a 129 y del 131 hasta el final del códice. El último, se ocupó del folio 107, esto es, del "Épitaphe de Villon". El texto presenta numerosas erratas, que según se apunta en *Le Testament Villon* (Genève: Librairie Droz, S. A., 1974, pp. 17-18), puede deberse a varias razones:

Bon nombre de ses erreurs proviennnent d'une lecture rapide et peu perspicaces du modèle. Une erreur dans le nombre de jambages, ou la confusion de *n* et *u* sont à l'origine des fautes de C en T 41 (*souvent* pour *s'oir veut*), 95, 186, 188 (que *nulz* pour *qu'amis*), 192, 436, 686, 1016, 1128 (*lyvres* pour *hures*), 1176, 1341. Autres erreurs de lecture: 725, 180 (*n'escus* pour *ne sens*); 1189, 1888; 668, 799, 1311, 1974; 283; ou d'interprétation de graphie: *consigne* compris *que on signe* (1312). Certaines de ces fautes accusent un manque de culture total; ainsi *Etha* pour *Echo* en 333, en *bailla* pour *Esbailart* en 339. En somme, ce texte a passé par un copiste qui lisait mal et se souciait peu du sens: un professionnel, sans doute, qui copiait pour copier.

En face de ces fautes de lecture, certaines erreurs paraissent tenir, chose curieuse, à la dictée; dictée intérieure, peut-être, lorsque *mais* remplace *mes* (93), mais comment ne pas croire à une véritable dictée lorsque *donner ce nom* se présente pour *d'onneur et nom* (582), *son don* pour *ce dont* (1042), *le corps* pour *le col* et *lascher* pour *la chair*

(323), et surtout en droit honorer ce cas pour on doit honorer ce qu'à (1180)? Fautes de lecture et de dictée, il n'y aurait contradiction que si ces deux types de faute remontaient au même copiste.

**D) El texto de la “Ballade contre les mesdisans de la France”, incluido al final de la antigua edición de *Débat des heraulx d'armes de France & d'Angleterre***

La presente edición impresa -no manuscrito, pese a la consideración de Auguste Longnon- incorpora diversas variantes de la “Ballade contre les mesdisans de la France” de François Villon; éste se localiza al final de la edición gótica (21 páginas de 23 cm de alto) *Débat des heraulx d'armes de France & d'Angleterre*, impreso hacia 1500 en Rouen por Richard Auzoult. Existen pocas recopilaciones que incluyan este documento entre el repertorio de manuscritos reconocidos del poeta francés, de hecho, únicamente hemos hallado referencias a éste en la clasificación de Auguste Longnon. Es de extrañar que pese a que la mayor parte de los autores que catalogan los manuscritos de François Villon se hayan basado en la taxonomía de Longnon, la totalidad obvia aludir a éste en sus respectivas monografías.

**F) El Manuscrito de la Biblioteca real de Estocolmo**

El presente manuscrito, escrito hacia el año 1470, presenta 272 folios de un tamaño 210x140mm. Éste se encuentra archivado actualmente en la Biblioteca real de Estocolmo bajo la signatura "LIII". La inicial que le asignó en su taxonomía Auguste Longnon, “F”, se debe a que éste perteneció durante algún tiempo a Claude Fauchet, primer presidente de la *Cour des Monnaies* en Francia. Se atribuye, asimismo, la propiedad de dicho manuscrito al bibliófilo Paul Petau y a la reina Christine de Suecia, quien lo adquirió en el año 1650 durante un viaje a Francia. Tras el fallecimiento de la reina, la mayor parte de sus manuscritos fueron cedidos al Papa, manuscritos que conforman en la actualidad un fondo especial en el Vaticano. El manuscrito “F” fue enviado, sin embargo, a la Biblioteca real de Estocolmo.



El manuscrito evidencia una ejecución ostensiblemente descuidada, así como una actitud desorganizada del contenido del mismo por parte del escriba encargado de la labor de transcripción. Se presume que el amanuense de éste fue un tal Nicolas Coustellier, tal y como apunta en nota al pie Auguste Longnon en su ya citada obra:

On lit du moins, au folio 260 v<sup>o</sup>, à la suite du *Quadriloge*, d'Alain Chartier, l'avis suivant: "Se volés scavoit qui a fait les beaux ditieres, se a esté Collenet Coustellier, serviteur de noble homme Jehan de Jouengnes, controleur de Compiengne-sur-Oise". Le nom ou la signature de N. Coustellier, qui se qualifiait aussi maître es arts & remplissait sans doute les fonctions de clerc ou de secrétaire auprès du contrôleur de Compiègne, se retrouve également aux fol. 36 v<sup>o</sup> & 67 v<sup>o</sup>, & l'on voit également, en ce dernier endroit, une autre mention de Jean de Jouaignes. (p. 86)

El contenido del códice fue descrito por George Stephens en su monografía *Fôrtecking ôfver de fôrnavsta brittiska och fransyska Handskrislerna uti Kongl. Bibliotheket i Stockholm* (1847). En ésta, las composiciones de François Villon se localizan de forma aislada unas de otras, sin lógica de continuidad, tal y como pone de manifiesto el índice de contenidos que esbozamos a continuación:

Fol. 2 v<sup>o</sup>. *Ballade des dames de Paris.*

Fol. 3 v<sup>o</sup>. *Ballade des conte-vérités.*

Fol. 21 r<sup>o</sup>. *Ballade de la grosse Margot.*

Fol. 22 v<sup>o</sup>. *Ballade des langues envieuses.*

Fol. 24 r<sup>o</sup>. *Ballade des proverbes.*

Fol. 25 r<sup>o</sup> à 27 r<sup>o</sup>. *Cinq ballades en jargon.*

Fol. 25 r<sup>o</sup>. En Parouart, la grant masse gaudye...

Fol. 25 v<sup>o</sup>. Ung gier coys de la vergne Cygault...

Fol. 26 r<sup>o</sup>. Vous qui tenez vos terres et vos fiefs...

Fol. 26 vº. Brouez, Bernards, eschecquez à la saulve... signé du nom de Villon.

Fol. 27 rº. Se devers quay par ung temps d'ivernois...

Fol. 29 rº. *Le premier testament.*

Fol. 34 rº. *Complainte de Villon à son cuer.*

Fol. 35 rº. *L'epitaphe Villon.*

Fol. 35 rº. *La louange que feist Villon à la court.*

Fol. 36 rº. *La question qui feist Villon au clerc du guichet.*

Fol. 37 rº. *Le testament second.*

Fol. 67 rº. *Quatrain.*

Fol. 70 rº. *Ballade des menus propos.*

#### **I) Manuscrito desconocido, transcrito por primera vez en la edición de Pierre Levet**

El manuscrito "I" (de "inconnu") se trata del documento ignoto hoy día que salió a la luz por primera vez en el incunable *Le grant testament villon et le petit. Son codicile. Le iargon et ses ballades* de Pierre Levet de 1489, considerada la primera edición en volumen de las obras de François Villon. Dicha obra recoge casi la totalidad de las composiciones del poeta francés, dispuestas del siguiente modo:

1º Cy commence le grant testament et codicile maistre François Villon.

2º Cause d'appel dadit Villon: *Que vous semble de mon appel...*

3º Le rondeau que feist Villon quant il fut jugié: *Je suis François dont ce me poise...*

4º Epitaphe dudit Villon: *Frères humains qui après nous vivez...*

5º Le débat du cuer et du corps de Villon: *Oui est ce que foy. Ce suis je. Qui. Ton cuer...*

6º La requeste que bailla ledit Villon a messeigneurs de Parlement: *Tous mes cinq sens, yeux, oreilles et bouche...*

- 7° La requeste que ledit Villon bailla a monseigneur de Bourbon:  
*Le fnien seigneur et Prince redoubté...*
- 8° Autre balade: *Tant grate chievre que mal gist...*
- 9° Autre balade: *Je congnois bien mouches en lait...*
- 10° Le jargon et jobelin dudit Villon: *A Parouart la Grant mathe gaudie...*
- 11° Balade: *Coquillars enarvans a Ruel...*
- 12° Autre balade: *Spelicans...*
- 13° Autre balade: *Saupicquez frouans des gours arque...*
- 14° Autre balade: *Joncheurs jonchans en joncherie...*
- 15° Autre balade: *Contres de la gaudisserie...*

Dicha obra fue reeditada en numerosas ocasiones, logrando, de este modo, dar difusión al códice “I” y a su contenido. Las reimpressiones más relevantes fueron las de Jean Trepperel de 1497 y 1500, tituladas ambas *Le Grant Testament Villon et le Petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades*, tal y como se apunta en el tomo I del *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque du Roy*, publicado en París por la Imprimerie Royale en el año 1750.

### **J) Le Jardin de Plaisance**

A pesar de que Auguste Longnon incluya el *Jardin de Plaisance* en su clasificación de manuscritos de François Villon, sería más riguroso hablar no tanto de un manuscrito como de una antología poética impresa. Ésta fue publicada por primera vez hacia 1501 por Antoine Vérard en París, incluyendo diversas baladas auténticas del poeta francés, así como numerosas composiciones de poetas coetáneos a Carlos VII y a Luis XI.

Las baladas de François Villon recogidas en la citada antología se hallan distribuidas del modo siguiente, todas precedidas por el título “Ballade” o “Autre balade”, a excepción de la sexta:

- 1° Autre balade: *Que dictes vous de mon appel...* (fol. 107r°)

- 2° Autre balade: *Frères humains, qui après nous vivez...* (fol. 108r°)
- 3° Autre balade: *Qu'est ce que i'oy. Ce fuis ie. Qui. Ton cuer...* (fol. 108v°)
- 4° Autre balade: *Tous mes cinq sens, yeulx, oreilles & bouche...* (fol. 108v°)
- 5° Autre balade: *Tant grate chieure que mal gist...* (fol. 109r°)
- 6° Rondel: *Jenin l'anemy...* (fol. 109r°)
- 7° Balade: *En reagal, en arcenic rocher...* (fol. 109r°)
- 8° Autre balade: *Se i'ayme & fers la belle de bon hait...* (fol. 109r°)
- 9° Autre balade: *le congnois bien mousches en let...* (fol. 109v°)
- 10° Autre balade: *On parle de champs labourer...* (fol. 109v°)
- 11° Balade: *Rencontre soit des bestes feu gectans...* (fol. 120v°)

Este índice de contenidos alusivo a la antología *Jardin de Plaisance* no ha sido aceptado de forma unánime por algunos estudiosos del poeta; a este respecto, es preciso hacer mención a la distribución de contenidos que figura en la obra *Deux manuscrits de François Villon: Bibliothèque nationale, fonds français 1661 et 20041* (Genève: Slatkine Reprints, 1977, p. 14), en el que se señala la existencia de nueve baladas, de las cuales ocho se encuentran agrupadas. Transcribimos la disposición de las composiciones del poeta parisino en la citada antología:

- Fol. CVII v° *Ballade de l'appel.*
- Fol. CVIII r° *Epitaphe de Villon.*
- Fol. CVIII r° *Débat du cœur et du corps.*
- Fol. CVIII r° *Requête à la cour.*
- Fol. CVIII v° *Ballade des proverbes.*
- Fol. CIX r° *Ballade des langues envieuses.*
- Fol. CIX r° *Ballade de la grosse Margot.*
- Fol. CIX v° *Ballade des menus propos.*
- Fol. CC v° *Ballade contre les ennemis de la France.*

Emile Picot publicó una reproducción facsímil en dos volúmenes de la obra de Antoine Vérard en el año 1910 y 1925 para la *Société des anciens Textes français*, titulada *Le Jardin de Plaisance et fleur de réthorique*, que se encuentra a disposición del interesado en el catálogo digitalizado de la BnF.

### **M) Edición impresa de Clément Marot y el Manuscrito 833 de la Biblioteca Nacional de Francia**

Del mismo modo que en el caso precedente, la edición impresa de Clément Marot no puede ser considerada, dada su naturaleza, un manuscrito. Esto no es óbice para que Auguste Longnon decida incluirla en su taxonomía, designándola con la letra "M", y exponiendo al respecto lo que sigue. En el año 1532, Clément Marot decide componer, para complacer al monarca Francisco I de Francia, una edición crítica que compilase la extensa nómina de composiciones de François Villon, con el propósito de resarcir los errores de las impresiones precedentes de la obra. En aras del bienhacer de esta edición, su autor se propone apelar a la tradición oral de los poemas del francés para completar algunos fragmentos faltos de reconstrucción; así es cómo Marot logra restituir por completo la estrofa 87 de *Le Testament*. Asimismo, opta por asignar un título a cada una de las baladas recogidas con el fin de otorgarles su propia identidad.

En esta edición, el autor niega la autoría de *Les Repues Franches* y de otras composiciones que se habían atribuido erróneamente al poeta francés. Ésta fue reeditada en numerosas ocasiones, que se analizarán de forma pormenorizada en el apartado de las ediciones de François Villon.

Con respecto al manuscrito 833 de la Biblioteca nacional de Francia, también designado con la inicial "M", precisamos que éste data de finales del siglo XV o principios del siglo XVI y se titula, según figura en el catálogo digitalizado de la BnF, *Œuvres de Maistre Alain Charretier*. Éste exclusivamente incluye en el folio 199 la "Ballade du bon conseil", que aparece titulado en el manuscrito como "Autre balade".

**Mo) *Ballade contre les mesdisans de la France*, recogida por M. Anatole de Montaignon en el tomo V de *Récueil des poésies françaises des XV<sup>e</sup> & XVI<sup>e</sup> siècles***

En el tomo V de la antología *Récueil des poésies françaises des XV<sup>e</sup> & XVI<sup>e</sup> siècles*<sup>137</sup> (pp. 319-322) de M. Anatole de Montaignon, se alude a la existencia de una edición impresa, -en ningún caso a un manuscrito-, en octavo (16 cm) de cuatro folios, de 26 líneas la página; dicha edición alberga la *Ballade contre les mesdisans de la France* de François Villon, designada “Une ballade Francisque”, transcrita entre dos composiciones líricas tituladas “Les Mevailles du monde selon le temps qui court” y “Une autre ballade de l’esperance des Henouyers”.

Únicamente se conoce de la existencia de este impreso por la nota al pie que incorpora Anatole de Montaignon en su antología, nota que transcribimos a continuación:

In-8 goth. de 4 ff. de 26 lignes à la page. Le titre est encadré; un bois d’une foule qui paroît supplier le ciel. Au verso du titre le bois d’un religieux assis à un pupitre. Au dernier verso un bois plus grand d’un homme tête nue parlant à un roi debout; derrière chacun d’eux on aperçoit deux personajes. (p. 319)

**O) El manuscrito de poesías de Charles d’Orléans, catalogado en la actualidad en el fondo francés de la Biblioteca Nacional de Francia, nº 1104**

El manuscrito nº 1104 recoge las obras del duque Charles d’Orléans y de algunos de sus coetáneos, entre los que se halla François Villon. Se trata de un códice *in-8º* de 112 folios, con dos columnas por página, realizado sobre papel de vitela blanco. El contenido de éste se encuentra descrito en el tomo I

---

<sup>137</sup> Montaignon, Anatole: *Récueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Morales, facétieuses, historiques, réunies et annotées par M. Anatole de Montaignon*. Tomo V. Paris: Chez P. Jannet, Libraire, 1856.

del *Catalogue général des manuscrits français de la Bibliothèque nationale*. En el índice de contenidos del mismo, se alude exclusivamente a una composición villoniana que figura en el folio 30 del manuscrito, tal y como pone de manifiesto el siguiente fragmento extraído del citado índice:

- Villon (fol. 30),  
commençant par :  
«Ou temps passé, quant nature me fist  
En ce monde venir, elle me mist...»  
et finissant par :  
«Il prie Dieu qu'il vous octroie  
Autant de bien qu'il vous voudroit»

Al cotejar el manuscrito con el mencionado *Catalogue général des manuscrits français de la Bibliothèque nationale*, constatamos que la descripción de éste último presenta un error sustancial tanto en la disposición de contenidos alusivos a François Villon, como en el contenido propiamente dicho. La composición a la que se hace mención en el índice “Ou temps passé, quant nature me fist... Autant de bien qu'il vous voudroit”, no sólo no se halla en el folio 30, sino que tampoco pertenece al poeta francés.

Tras analizar exhaustivamente el manuscrito 1104, observamos que las composiciones de François Villon en el mismo obedecen a la siguiente distribución:

- 1º “Épître à Marie d’Orléans” (fols. 28vº-29rº-29vº)
- 2º “Ballade du concours de Blois” (fol. 30rº)<sup>138</sup>
- 3º “Ballade Franco-latine” (fols. 30rº-30vº)

---

<sup>138</sup> Esta balada de François Villon se localiza entre un conjunto de composiciones que tiene como propósito aludir a la temática de las contradicciones humanas; dichas composiciones se concibieron en el marco de un concurso, tal y como señalamos en el apartado bibliográfico de este trabajo, organizado en la ciudad francesa de Blois por el duque Charles d’Orléans; esta competición literaria tenía como emblema el enunciado “Je meurs de soif auprès de la fontaine”, de ahí que en el manuscrito 1104, todo este repertorio de baladas venga precedido por tal verso inicial.

El manuscrito 1104 ha sido considerado por los eruditos villonianos como una mera transcripción del manuscrito 25456, localizado en la actualidad en los fondos antiguos de la Biblioteca nacional francesa, motivo por el que se estima que aquel no ofrece interés alguno desde un punto de vista textual.

## **P) El manuscrito 1719 del fondo francés de la Biblioteca Nacional de Francia**

El manuscrito 1719, archivado en el fondo francés de la Biblioteca nacional francesa bajo el título de “Recueil de ballades et rondeaux du XVI<sup>e</sup> siècle (tous anonymes)”, data de finales del siglo XV, o principios del XVI, y se compone de 182 folios distribuidos en dos partes diferenciadas. La primera parte ocupa los folios 1 al 144 y contiene exclusivamente *rondeaux*; la segunda abarca del folio 145 hasta el final de la obra y alberga únicamente baladas, de las cuales quince se atribuyen a François Villon. El contenido completo de este códice se halla descrito detalladamente en la obra *Le Parnasse Satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres* de Marcel Schwob<sup>139</sup>; sin embargo extraemos exclusivamente, dado que constituye el núcleo de nuestro interés, la distribución de las baladas del poeta francés:

- 1° *En reagal, en archenic rochier...* (fol. 151v<sup>o</sup>)
- 2° *Père Noi, qui plantastes la vigne...* (fol. 151v<sup>o</sup>)
- 3° *Dictes moy où, ne en quel pays...* (fol. 153 r<sup>o</sup>)
- 4° *Qui plus est, le tiers Calixte...* (fol. 153 v<sup>o</sup>)
- 5° *Le myen seigneur et prince redoubté...* (fol. 154 r<sup>o</sup>)
- 6° *Se j'ayme et sers la Belle de bon bait...* (fol. 155 r<sup>o</sup>)
- 7° *Tant grate chievre que mal gist...* (fol. 155 v<sup>o</sup>)
- 8° *Je congnois bien mouches en lait...* (fol. 156 r<sup>o</sup>)
- 9° *Chartreux, aussi Celestins...* (fol. 157 r<sup>o</sup>)
- 10° *Que vous semble de mon appel...* (fol. 157 v<sup>o</sup>).
- 11° *Frères humains qui après nous vivez...* (fol. 158 r<sup>o</sup>)

---

<sup>139</sup> Marcel Schwob: *Le Parnasse Satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres*. Paris: H. Welter, Éditeur, 1905, pp. 23-50.



- 12° *Qui est-ce que j'oy. Ce fuis-je. Qui? ton cœur...* (fol. 159 r°)
- 13° *Sur mol duvet assys un gros chanoine...* (fol. 159 v°)
- 14° *Je vy le temps que aymé j'estoy...* (fol. 160 v°)<sup>140</sup>
- 15° *Fortune fus par clers jadis nommée...* (fol. 161 r°)
- 16° *Tous mes cinq sens, yeulx, oreilles et bouche...* (fol. 161 v°)

## R) Manuscrito 12490 del fondo francés de la Biblioteca Nacional de Francia

El manuscrito 12490 del fondo francés de la Biblioteca nacional francesa fue concebido por Jacques Robertet (la inicial de su apellido da nombre al presente manuscrito) hacia el año 1515. Posteriormente, fue adquirido por Lenglet du Fresnoy, quien lo cedió el 25 de abril de 1744 a la Bibliothèqu du Roy<sup>141</sup>. Consta de 170 folios, con encuadernación en piel, de tamaño 285x205mm; quince de dichos folios han sido consagrados a la transcripción de las composiciones del poeta francés, extraídas, según se indica en el mismo, de *Le Testament et Codicille de M. François Villon*. La disposición en la que figuran dichas composiciones obedece a la siguiente relación:

- 1° Première ballade: *Dictes moy ne en quel país...* (fol. 84)
- 2° Autre ballade: *Qui plus ou est le tiers Calixte...* (fol. 84 v°)
- 3° Autre ballade: *Car ou soit ly saints apostolles...* (fol. 84 v°)
- 4° Autre ballade: *Pour ce aymez tant que vous vouldrez...* (fol. 86)
- 5° Ballade: *Dame des cieulx...* (fol. 87)
- 6° Contre ballade: *Père Nohé qui plantastes la vigne...* (fol. 87 v°)
- 7° Autre ballade: *En reagal, en arsenic rochier...* (fol. 88 r°)
- 8° Autre ballade: *Sur mol duvet assiz un gros chanoisne...* (fol. 89)
- 9° Autre ballade: *Quoy que tiennent belles langagières...* (fol. 89v°)
- 10° Autre ballade: *Se j'ayme et sers la belle de bon hait...* (fol. 90 v°)

---

<sup>140</sup> La crítica ha considerado, no obstante, que ésta balada no pertenece a François Villon, pese a estar intercalada con las otras quince, que sí se atribuyen acertadamente al poeta francés.

<sup>141</sup> Información extraída del folio 3 v° del manuscrito, que indica lo siguiente: "Recueil donné par M. l'abbé Lenglet, le 25 avril 1744".

- 11° Ballade: *Car ou soies porteur de bulles...* (fol. 91)
- 12° Epitaphe de Villon: *Cy gist et dort en ce sollier...* (fol. 91 v°)
- 13° Ballade: *A Chartreux aussi Celestins...* (fol. 91 v°)
- 14° Autre ballade de son apel: *Que vous semble de mon appel...* (fol. 93)
- 15° Tetrastique quand il fut jugé: *Je suis François dont ce me poise...* (fol. 93 v°)
- 16° Epitaphe du dit Villon: *Frères humains qui apres nous vivez...* (fol. 93 v°)
- 17° Le débat du cuer et du corps dudit Villon: *Qu'est ce que j'oy...* (fol. 94)
- 18° La requeste que bailla le dit Villon a messeigneurs de Parlement: *Tous mes cinq sens...* (fol. 95)
- 19° La requeste que bailla le dit Villon a monseigneur de Bourbon: *Le mien seigneur et prince redoubté...* (fol. 96)
- 20° Ballade: *Tant grate chievre que mal gist...* (fol. 96 v°)
- 21° Autre ballade: *Je congnois bien mouches en lait...* (fol. 97 v°)
- 22° Ballade: *Rencontré soit de beste feu gectant...* (fol. 98)

#### **V) Antiguo manuscrito de la Biblioteca del duque de la Vallière de las poesías del duque de Orléans:**

El presente manuscrito constituye una recopilación de poesías de Charles de Orléans, que se ubicó tras su creación en la Biblioteca del duque de la Vallière, y que pasó en el año 1784 a la Bibliothèque du Roy. En la actualidad, se encuentra archivado en el fondo francés de la Biblioteca nacional bajo la signatura 25458. Se trata de un pergamino de 537 folios, con encuadernación en tafilete verde, de 165x110mm. Incluye, igualmente, numerosas composiciones de coetáneos del duque de Orléans, entre las que localizamos tres de François Villon: *Dit de la naissance Marie* (fols. 154 r°-158), *Ballade dit du concours de Blois* (fol. 163 r°) y *Ballade Franco-latine* (fol. 164).

Marcel Schwob señala, en su ya mencionada obra, que las baladas de François Villon que figuran en el manuscrito 25458, pudieron haber sido

escritas de puño y letra por el mismísimo poeta francés, dado que evidencian una grafología significativamente parecida a la utilizada en otros documentos que se han confirmado ser del parisino; no obstante, esta hipótesis ha generado numerosos detractores que la consideran sin fundamentación alguna de acuerdo a los criterios de la documentoscopia.

En última instancia, cabe hacer alusión a una serie de manuscritos de François Villon que, pese a no hallarse en la taxonomía descrita por Auguste Longnon, precisan ser incluidos en este apartado de nuestro estudio. Los enumeraremos de forma consecutiva, atendiendo a la signatura del manuscrito para su ordenación:

### **1) Manuscrito M2.1 L25 Case de Washington D. C.**

También conocido como “Laborde Chansonnier”, este manuscrito se localiza en la actualidad en la Library of Congress de Washington D. C. Data aproximadamente del año 1470 y contiene 151 folios en pergamino de tamaño 126x92mm. entre los que se intercalan 103 piezas musicales. Según se indica en la obra *Historia de la música en seis bloques. Bloque 3. Difusión y notación* de Roberto L. Pajares Alonso el códice “fue copiado en varias etapas (1465-1480). El primer copista está emparentado con Wonfelbüttel y el repertorio es el mismo. La segunda etapa es de la misma mano que copia el de Copenhague y parte de Dijon. Uno de los copistas de la tercera etapa también aparece en el Chansonnier Ricardiana” (p. 120). Es preciso añadir que en relación a la obra de François Villon, el presente manuscrito contiene los versos 978-989 de *Le Testament* de François Villon, esto es, el *rondeau* titulado “Mort, j’appelle de ta rigueur” (fols. 88v<sup>o</sup>-89r<sup>o</sup>).

### **2) Manuscrito 57 de la Biblioteca Nacional de Francia**

El manuscrito 57 de la Biblioteca Nacional de Francia consta de 77 folios en pergamino (180x125mm). Más conocido como “Chansonnier Nivelles de la Chaussée”, este códice contiene 63 piezas musicales, que figuran junto a sus respectivas partituras y transcripción lírica. Fue reproducido hacia el año 1460

en la Sainte-Chapelle de Bourges posiblemente por el Conde de Burgundy, del mismo modo que el manuscrito “Dijon Chansonnier” analizado con anterioridad. Los folios 67vº y 68rº contienen los versos 978-989 de *Le Testament* de François Villon, esto es, el *rondeau* titulado “Mort, j’appelle de ta rigueur”.

### **3) Manuscrito 59, 2º de la Biblioteca Real de Copenhage**

El manuscrito 59, 2º de los fondos de la Colección Thott de la Biblioteca Real de Copenhague data del siglo XVI. Consta de 82 folios de 24 líneas cada uno. Dicho manuscrito incluye exclusivamente una composición de François Villon, localizada en el folio 59rº; en éste se transcriben los versos 872-902 de *Le Testament*, que se corresponden con la “Ballade pour prier Nostre Dame”.

### **4) Manuscrito 78B17 del *Cabinet des Estampes et Dessins* de la Biblioteca nacional de Berlín<sup>142</sup>**

El manuscrito 78B17 de la Biblioteca nacional de Berlín -más conocido como “Rohan Chansonnier” debido a su propietario durante el siglo XVIII, el cardenal Rohan- data de 1475; está constituido por 215 folios en pergamino que fueron transcritos por el almirante Louis Malet de Gravelle. Los contenidos de este manuscrito alusivos a François Villon obedecen a la siguiente distribución:

1º *Le mien seigneur et prince redobté...* (fols. 30rº-30vº)

2º *Rancontre soit des bestes feu gectans...* (fols. 39rº-39vº)

3º *En riagal, en arcenic rocher...* (fols. 41º-42rº)

4º *Se jame et sers la Belle de bon het...* (fols. 45vº-46rº)

---

<sup>142</sup> La descripción completa del manuscrito se halla en la Tesis Doctoral de Kathleen Frances Sewright titulada *Poetic anthologies of fifteenth-century france and their relationship to collections of the french secular polyphonic Chanson*. University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

### **5) Manuscrito 124 G 20 de la Biblioteca Nacional de La Haya:**

Únicamente hemos logrado dilucidar que el presente manuscrito de la Biblioteca nacional de La Haya con signatura 124 G 20 incluye en el folio 131v<sup>o</sup> los versos 978-989 de *Le Testament* de François Villon.

### **6) Manuscrito IV.451 de la Biblioteca Real de Bélgica<sup>143</sup>:**

El manuscrito IV.451 de la Biblioteca Real de Bélgica data de 1568 y abarca 328 folios, de los que 36 se consagran a la trascripción de composiciones fragmentadas de *Le Testament*, *Le Lais* y de numerosas baladas de François Villon, todas extraídas de la edición de Pierre Levet.

### **7) Manuscrito 517 de la Biblioteca Municipal de Dijon<sup>144</sup>:**

El presente manuscrito constituye una edición musical facsímil, conocida como "Dijon Chansonnier", que pudo ser concebida en la Corte del conde de Burgundy alrededor de 1470-1475. Consta de 400 folios entre los que se incluye una introducción de Dragan Plamenac y un extenso repertorio de 160 partituras de canciones populares francesas de finales del siglo XV, que preceden a sus respectivas composiciones líricas. En los folios 44v<sup>o</sup> y 45 se ubica el *rondeau* villoniano "Mort, j'appelle de ta rigueur", cuya composición musical concebida para acompañar al citado poema, tal y como se indica en el manuscrito, fue creada por Delahaye.

### **8) Manuscrito 723 de la Biblioteca del castillo de Chantilly:**

El manuscrito 723 data del siglo XV y consta de 118 folios en papel de 310x210mm con una encuadernación en piel de color rojiza. Figura en el catálogo digital de la citada biblioteca bajo el título *Le Miroir historial, de Vincent*

---

<sup>143</sup> Véase al respecto la obra de Jacques Lemaire *Meschinot, Molinet, Villon: témoignages inédits; étude du Bruxellensis IV.541, suivie de l'édition de quelques ballades*. Bruxelles, 1979.

<sup>144</sup> Véase al respecto la obra siguiente: Plamenac, Dragan, ed. *Dijon, Bibliothèque publique, manuscrit 517*. Publications of Mediæval Musical Manuscripts, 12. Brooklyn: The Institute of Mediæval Music, 1971.

de *Beauvais*, traduction anonyme abrégée e incluye exclusivamente del poeta francés la *Ballade contre les ennemis de la France* en el folio 118.

**9) Manuscrito 2206 del fondo francés de la Biblioteca Nacional de Francia:**

Se trata de un códice del siglo XV con encuadernación en papel de vitela. Según el catálogo de la Biblioteca nacional de Francia, el manuscrito se titula *Ung Livre de medicine d'oiseaux, par Jehan de Francieres, chevalier de l'ordre de Saint Jehan de Jherusalem*. En el folio 181 de dicha obra se halla transcrita la "Ballade contre les ennemis de la France" del poeta francés.

**10) Manuscrito 2375 de la Biblioteca Nacional de Francia:**

El manuscrito 2375 de la Biblioteca Nacional de Francia se remonta a finales del siglo XV o principios del siglo XVI. Se trata de una recopilación de 64 obras, tanto en prosa como en verso, que datan del siglo XV, entre las que se incluye la "Ballade contre les ennemis de la France" de François Villon (fol. 42v<sup>o</sup>/r<sup>o</sup>).

**11) Manuscrito 24315 de la Biblioteca Nacional de Francia:**

El manuscrito 24315 consta de 89 folios en los que figura una extensa recopilación de composiciones líricas de los siglos XV y XVI. El *Catalogue général de manuscrits français: Anciens petits fonds français* (pp. 314-316) evidencia la distribución de los contenidos del mismo, entre los que observamos la existencia de dos composiciones de François Villon, que transcribimos a continuación:

1º Ballade de "Maistre François Villon", quatrain, rondeau et ballades anonymes (fol. 67v<sup>o</sup>)

2º Ballade contre les médisans de France, attribué a F. Villon (éd. Longnon, p. 170) (fol. 111)

## Referencias bibliográficas

### EDICIONES Y MONOGRAFÍAS

- BIJVANCK, Willem Gertrud Cornelis: *Spécimen d'un essai critique sur les œuvres de François Villon*. Kessinger Publishing, 2010.
- BOSSUAT, Robert: *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951.
- CAMPAUX, Antoine: *François Villon. Sa vie et ses œuvres*. Paris: A. Durand, 1859.
- D'ORLÉANS, Charles: *Débat des héralx d'armes de France et d'Angleterre*. Rouen: 1520.
- GUILLON, René F.: *François Villon: Les ballades en jargon du manuscrit de Stockholm. Essai de restitution et d'interprétation précédé d'une introduction, suivi de notes et de commentaires, d'un index des noms propres et d'un glossaire étymologique*, Wolters: Groningen, 1920.
- JANNET, Pierre: *Œuvres complètes de François Villon suivies d'un choix de poésies de ses disciples*, Edition préparée par La Monnoye, mise au jour avec notes et glossaire par P.J. Paris: 1867.
- JEANROY, Alfred et DROZ, Eugénie: *Deux manuscrits de François Villon: (Bibliothèque nationale, fonds français 1661 et 20041) reproduits en phototypie avec une notice sur les manuscrits du poète*. Paris: E. Droz, 1932.
- LACROIX, Paul: *Les deux testaments de Villon suivis du Bancquet du Boys. Nouveaux textes, publiés d'après un manuscrit inconnu jusqu'à ce jour, et précédés d'une notice critique par Paul L. Jacob*. Paris: Académie des bibliophiles, 1866.
- LEMAIRE, Jacques: *Meschinot, Molinet, Villon: témoignages inédits; étude du Bruxellensis IV.541, suivie de l'édition de quelques ballades*. Bruxelles, 1979.
- LEVET, Pierre: *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses ballades*. Paris: 1489.
- LOGNON, Auguste: *Œuvres complètes de François Villon*. Paris: Lemerre, 1872.
- MAROT, Clément: *Les œuvres de François Villon, de Paris, revues et remises en leur entier, par Clément Marot*. Paris: G. Du Pré, 1832.
- MOLAND, Louis: *Oeuvres complètes de François Villon: publiées avec une étude sur Villon, des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1929.

- MONTAIGLON, Anatole: *Récueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Morales, facétieuses, historiques, réunies et annotées par M. Anatole de Montaiglon.* Tomo V. Paris: Chez P. Jannet, Libraire, 1856.
- PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en seis bloques. Bloque 3. Difusión y notación.* Madrid: Editorial Visión Libros, 2011.
- PIAGET, Arthur et EUGÉNIE Droz, "Recherches sur la tradition manuscrite de François Villon. I. Le manuscrit de Stockholm", *Romania*, 58, 1932, p. 238-254.
- PICOT, Émile: *Le Jardin de Plaisance et Fleur de rhétorique.* Paris: Firmin-Didot, 1910.
- PLAMENAC, Dragan: *Dijon, Bibliothèque publique, manuscrit 517.* Publications of Mediæval Musical Manuscripts, 12. Brooklyn: The Institute of Mediæval Music, 1971.
- PROMPSAULT, Jean-Henri-Romain: *Œuvres de maistre François Villon, corrigées et complétées d'après plusieurs manuscrits qui n'étaient pas connus, précédées d'un mémoire, accompagnées de leçons diverses et de commentaires.* Paris: 1832.
- RYCHNER, Jean et HENRY, Albert: *Le Testament Villon.* Genève: Librairie Droz, S. A., 1974.
- SCHWOB, Marcel: *Le Parnasse Satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres.* Paris: H. Welter, Éditeur, 1905.
- SEWRIGHT, Kathleen Frances: *Poetic anthologies of fifteenth-century France and their relationship to collections of the French secular polyphonic Chanson.* University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.
- STEPHENS, George: *Fôrtecking ôfver de fôrnewsta brittiska och fransyska Handskrifternas uti Kongl. Bibliotheket i Stockholm.* Stockholm: 1847.
- THOMAS, Louis: *Les dernières leçons de Marcel Schwob sur François Villon: avec un fac-similé d'une page d'un manuscrit de Stockholm.* Paris: Éditions de Psyché, 1906.
- THUASNE, Louis: *Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire.* Tome I, II et III. Paris: Auguste Picard, Éditeur, 1923.

## CATÁLOGOS

- Bibliothèque impériale. Département des manuscrits. Catalogue des manuscrits français.* Tome I. Ancien fonds. Paris: Firmin Didot, 1868.
- Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque du Roy.* Tome I. Paris: Imprimerie Royale, 1750.



*Catalogue des manuscrits notes des bibliothèques publiques de France.* Collections de Bourgogne. Dijon, 2011.

*Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. [Départements] — Tome LXIII. Suppléments.* Dijon. Pau. Troyes, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1984.

MARTIN, Henry: *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal.* Tome III. Paris, Plon: 1887.

OMONT, Henri: *Bibliothèque nationale. Catalogue général des manuscrits français. Anciens petits fonds français,* Tome I, II et III. Paris: Leroux, 1895-1896.

## **MANUSCRITOS**

Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3523. *Recueil de poésies du XV<sup>e</sup> siècle.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ancien fonds. Ms. 1661.

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Saint-Germain. Ms. 20041. *Roman de Mélusine, et Poésies de François Villon.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ancien fonds. Ms. 833. *Œuvres de Maître Alain Charretier.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ancien fonds. Ms. 1104.

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ancien fonds. Ms. 1719. *Recueil de ballades et rondeaux du XVI<sup>e</sup> siècle (tous anonymes).*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Supplément français. Ms. 12490. *Recueil de poésies de divers poètes français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Petits fonds. Ms. 25458. *Recueil de poésies de Charles d'Orléans.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ancien fonds. Ms. 2206. *Ung Livre de médecine d'oiseaux, par Jehan de Francieres, chevalier de l'ordre de Saint Jehan de Jherusalem.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ancien fonds. Ms. 2375. *Recueil de pièces en prose et en vers du XVI<sup>e</sup> siècle, savoir.*

Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Petits fonds. Ms. 24315. *Recueil de poésies des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.*

### 2. 3. 2 Ediciones de la obra de François Villon

En este apartado de nuestro estudio, hemos llevado a cabo una recopilación de las ediciones francesas, antiguas y modernas, de la obra de François Villon, que vendrá acompañada de un breve comentario en el que se explicitarán los datos bibliográficos hallados sobre cada una de ellas. Dicha recopilación no pretenden ser, en ningún caso, lo que la crítica especializada denomina bibliografía crítica o comentada. Asimismo, es preciso puntualizar que obviamos de este repertorio aquellas ediciones que recogen exclusivamente *Les Revues Franches*, composiciones atribuidas no sin reticencia al poeta francés, debido a la polémica generada por la falta de consenso respecto de su autoría.

Una primera aproximación en este estudio, revela la divergencia entre el número de ediciones contabilizadas por los autores de las diferentes obras que reproducen la lírica villoniana, tal y como se desprende del fragmento que transcribimos a continuación, extraído de la obra de Antoine Campaux, *François Villon. Sa vie et ses œuvres* (p. 376):

Prompsault compte seulement douze éditions avant la sienne; l'éditeur de 1742 n'en indique pas davantage, y compris celle qu'il donne, mais avec plusieurs différences dans la désignation des éditeurs.

Brunet, dans le *Manuel de la Librairie*, en signale dix-neuf depuis celle de P. Levet, petit *in-4<sup>o</sup>* goth. imprimé à Paris, en 1489, jusqu'à celle de Prompsault inclusivement. Il pense que l'édition de P. Levet est celle que les éditeurs de 1723 et de 1742 attribuent à Antoine Vérard et donnent comme la plus ancienne.

Le bibliophile Jacob, qui a dressé le catalogue le plus complet des éditions de Villon, en énumère trente et une depuis celle qu'il donne comme la première d'après Prompsault, d'ailleurs sans lieu ni date, mais au jugement de ce dernier qui seul l'a rencontrée, la plus belle et la plus correcte des éditions gothiques, jusqu'à celle de Prompsault, *in-8<sup>o</sup>*, donnée à Paris, chez Téchener, en 1832. Celle qu'il a publiée lui-même en 1854 fait la trente-deuxième.

Asimismo, es preciso mencionar que la información contenida en diversas fuentes bibliográficas manejadas es contradictoria en cuanto a la fecha de publicación, al editor –denominado *libraire* o *imprimeur*, dado la fecha de publicación- e, incluso, en cuanto al contenido de las mismas, razón por la que, en ocasiones, supone una ardua tarea esclarecer cuál de los datos localizados es correcto.

Así pues, teniendo en consideración lo anteriormente mencionado, procedemos a enumerar las distintas ediciones halladas, empleando para ello un orden cronológico, esto es, de las ediciones más antiguas a las más actuales, con el fin de contribuir a una mejor localización por parte del interesado.

### **1) *Cy commence le Grand Codicille et Testament maistre François Villon.***

#### **Sans lieu et sans date**

Edición gótica *in-8* (16 cm) sobre la que se desconoce la fecha y el lugar de publicación. Según apunta Prompsault en su obra *Œuvres de maistre François Villon, corrigées et complétées d'après plusieurs manuscrits qui n'étaient pas connus, précédées d'un mémoire, accompagnées de leçons diverses et de commentaires*, se trata de la edición “la première et la plus ancienne” y “la plus belle et la plus correcte des éditions gothiques” (p. 54). Su origen supone una incógnita para los estudiosos del poeta francés, pues sólo se ha localizado una edición, la ya citada de Prompsault, en la que se aluda a su existencia y se describa brevemente su contenido:

Je l'ai trouvée dans un volume ayant la forme d'un *in-8*, avec le *Recueil des hystoires -des Repues franches*, la *Farce de Pathelin* et les Poésies d'Alexis de Lyre. Les *Repues franches* ont été imprimées par Jean Trepperel, sans date; la *Farce de Pathelin* a été imprimée par la veuve de Jean Trepperel, et les Poésies d'Alexis de Lyre, par le P. le Caron. (p. 54)

**2) *Le Grand Testament Villon et le Petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades. Paris, 1489***

Edición gótica *in-4* (23 cm) que consta de 58 folios no numerados, decorados con múltiples ilustraciones y grabados en madera. Data del año 1489, tal y como se indica en el folio del título del ejemplar: “Cy finist le Grand Testament maistre François Villon. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades, imprimé à Paris, l'an mil CCCC quatre-vings neuf”. Junto al título de la edición, figura un grabado con las iniciales “P” y “L”, que aluden al nombre y apellido de su auténtico editor, Pierre Levet, no a Antoine Vérard, a quien muchos adjudican erróneamente el mérito de editar esta obra. Numerosos intelectuales consideran ésta como la *editio princeps* de la obra impresa de François Villon, dado que ignoran la existencia de la edición mencionada con anterioridad.

**3) *Le Grand Testament Villon et le Petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades (II). Paris, 1489***

Esta edición es exactamente idéntica a la precedente, con la salvedad de que en ésta no figuran los grabados en madera de aquella; en la actualidad, no se conserva el folio en el que debía figurar el título de la obra, así como algunos folios internos y el folio final. Se encuentra archivada en la Biblioteca nacional de Francia, bajo la signatura Rés. Ye 244.

**4) *Les Œuvres de François Villon, sçavoir son Grant Testament, son Codicille, ses Ballades et Jargon, et le Petit Testament. Paris, ¿1489?***

La presente edición difiere claramente de las anteriores, pese a estar ostensiblemente basada en aquellas. Consta de 58 folios, de los cuales el primero y el último han sido extraídos –ignoramos si de forma natural o deliberadamente–, copiados a la pluma y añadidos, estos últimos, a la obra. Sus ilustraciones y grabados, así como los caracteres, son diferentes a los que figuran en la edición de Pierre Levet.

**5) *Le Grant Testament Villon et le Petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades (III). Paris, 1490***

Edición gótica *in-4* (23 cm) que contiene 58 folios no numerados de aproximadamente 25-26 líneas el folio. La obra queda inaugurada con la inscripción “Cy finist le Grant Testament maistre François Villon, etc., imprimé à Paris par Germain Bineaut, imprimeur, demourant au Saumont devant le Pallois (sic) l'an mil IIIIC (sic) quatre vings et dix”, de la que se ha podido esclarecer el lugar, la fecha de publicación y el responsable de su impresión. El contenido es similar al de las ediciones precedentes.

**6) *Le Grant Testament Villon et le Petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades (IV). Paris, 1497*<sup>145</sup>**

Se trata, nuevamente, de una edición gótica *in-4* (23 cm) que consta, en esta ocasión, de 51 folios no numerados, de 28-29 líneas la página. El responsable de su impresión es Jean Trepperel, tal y como indica la inscripción que inicia la edición: “Cy finist le Grant Testament, etc., imprimé à Paris par Jehan Treperel, demourant sur le pont Nostre Dame, à l'enseigne Saint Laurens. Achevés l'an mil quatre cens quatre vingtz et XVII, le VIIIe jour de juillet”.

---

<sup>145</sup> Según figura en la obra de Louis Thuasne, *Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire* Tome I (pp. 132-134), la edición de Jehan Treperel fue reimpressa en tres ocasiones adicionales, todas con formato análogo, gótico *in-4*. La primera, de 52 folios, lleva inscrito el emblema de M. Lenoir “C'est mon desir de dieu servir pour acquerir son doux plaisir” y concluye con “Cy finist le grant testament maestre francoys villon. Son codicille ses ballades et iargon et le petit testament. Imprimé a Paris Par Jehan Treperel demourant sur le pont notre dame”. La segunda, de 60 folios no enumerados, lleva por título *Le grant Testament Villon et le petit. Son codicille. Le iargon et ses balades. Aussi le rondeau que le d. Villon fist quant il fust iugie a mort: et la requeste qu'il bailla a messeignrs de parlement et a monseigneur de Bourbon*. Finaliza con la nota “Cy finist le grant Testament maistre francois Villon: son Codicille: ses balades: et Largô et le petit Testament. Imprimé a Paris par Jehan Treperel demourant sur le pont Nostre Dame a l'enseigne Saint Laures: achevees l'an mil quatre ces quatre vingtz et xvii, le viii jour de Jullet”. La tercera de dichas reimpresiones es similar a la original, a excepción de que ésta presenta 46 folios de 32 líneas por página, en lugar de 51 folios de 28-29 líneas por página, como aquella.

**7) *Le Grant Testament Villon et le Petit, son Codicille, le Jargon et ses Balades. Aussi le rondeau que ledit Villon fist quant il fut jugié à mort, et la requeste qu'il bailla à Messeigneurs de Parlement et à monseigneur de Bourbon. Paris, avant 1500***

Edición gótica *in-4* de 44 folios de 32 líneas la página, entre las que se intercalan ilustraciones y grabados en madera. Impresa en París por el editor Pierre Le Caron, tal y como revela la inscripción que figura bajo el título de la obra: “Imprimé a Paris par Pierre Caron: demourant en la rue de la juyfrie, ou a la première porte du palais (avant 1500)”.

**8) *Le Grant Testament Villon et le Petit. Codicille. Le Jargon et ses Ballades (V). Paris, vers 1500*<sup>146</sup>**

No se conoce la fecha exacta de la impresión de la siguiente edición, no obstante, hemos podido constatar por diferentes referencias y características de la obra que data aproximadamente del año 1500. En consonancia con las ediciones anteriores, ésta presenta nuevamente el mismo formato, *in-4*, compuesto, en esta ocasión, por 18 folios no numerados de dos columnas cada uno. Al término de ésta, figura el siguiente enunciado, del que no pocos intelectuales coligen, por el lugar de residencia de su editor, que no fue impresa en París, sino en Lyon: “Cy finist Le grant testament maistre francoys villon. Son codicille, ses balades et iargon Et le petit testament. Imprime a Paris par Michel le Noir demourant a limage nostre dame devant saint Denys de la chartre”. En el tomo I del *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*<sup>147</sup> (p. 257), podemos hallar una reproducción del título de la obra, junto a la descripción de la misma.

---

<sup>146</sup> Esta obra fue reimpressa en una ocasión posterior -se ignora la fecha exacta de reimpresión-, conservando las características de la edición original en cuanto al formato y al contenido. Nuevamente, es reeditada por Michel Le Noir, tal y como pone de manifiesto la inscripción con la que culmina la obra: “Cy-finist le Grant Testament, etc., imprimé à Paris par Michel Le Noir, demourant en la grant rue Saint Jacques, à l'enseigne de la rose blanche couronnée”.

<sup>147</sup> *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*. Tome I. Paris: Damascène Morgand, 1883.

**9) *Le Grant Testament maistre François Villon et le Petit. Son Codicille, avec le Jargon et les Ballades (VI). Paris, vers 1500***

Edición gótica *in-8* que consta de 42 folios. Únicamente hemos hallado alusiones a esta edición en la susodicha obra de Louis Thuasne, Tomo I (p. 134) y en el *Catalogue des livres de la Bibliothèque de Feu M. Jérôme Bignon*<sup>148</sup> (p. 81). El responsable de su edición fue Jehan Heruf y, tal y como se indica al final de la edición, fue impresa en París: “Cy finist le testament, Codicille, Jargon: et les Ballades de Maistre Francoys Villon. Imprimé a Paris. Et se vend a la rue neusve nostre Dame a l’enseigne Saint Nicolas”.

**10) *Le Grant Testament maistre François Villon et le Petit. Son Codicille, avec le Jargon et ses Ballades (VII). Paris, 1520***<sup>149</sup>

Se trata de una edición gótica *in-8* constituida por 48 folios no numerados. Ésta concluye con el siguiente enunciado, del que se desprende el nombre del responsable de su edición, esto es, Guillaume Nyverd: “Cy finist le testament codicille iargon et les ballades de maistre Francoys Villon. Imprime a Paris par Guillaume Nyverd, demorant en la rue de la Juysvrie a l’enseigne saint pierre ou a la premiere porte du palays”. En la actualidad, se halla archivada en el departamento denominada “Réserve des livres rares” de la Biblioteca Nacional de Francia, con la signatura “Rés. Ye 2718” y bajo el título de *La fleur de poesie francoyse: recueil joyeux contenant plusieurs huictains*,

---

<sup>148</sup> *Catalogue des livres de la Bibliothèque de Feu M. Jérôme Bignon, composée d’in choix considérable de livres rares, curieux et singuliers, manuscrits et imprimés dont une partie sur Peau Vélin de grands ouvrages à figures et d’une collection d’autographes de personnages célèbres*. Paris: Chimot Libraire, 1848.

<sup>149</sup> Ésta fue reimpressa en una ocasión más por el mismo editor, Guillaume Nyverd; la reimpresión, próxima al año 1520, incluye la inscripción *Imprimé à Paris par Guillaume Nyverd, demourant en la rue de la Juyfrie, à l’image Saint Pierre*. Existe otra edición análoga a las dos precedentes en lo concerniente al formato y al contenido, publicada posteriormente por la viuda de Guillaume Nyverd y uno de sus descendientes, Jacques Nyverd, como se desprende del siguiente enunciado que pone término a la obra: “Cy finist Le testament, codicille, iargon, et les balades de maistre Francoys Villon. Imprime a Paris par la veusve de feu Guillaume Nyverd et Jacques Nyverd demourant en la rue de la Juyfrie a l’ymage saint Pierre et a la premiere porte du Pallays.

*dixains, quatrains, chansons et aultres dictez de diverses matieres/ mis en nottes musicalles par plusieurs autheurs et reduictz en ce petit livre*<sup>150</sup>.

### **11) *Les Œuvres de Maistre François Villon. Paris, 1530***

El responsable de la edición de esta obra fue Denys Janot, nieto del ya mencionado Jean Treperel. Fue impresa hacia el año 1530 con un formato bastante reducido, *in-16* (12 cm), exhibiendo caracteres particularmente redondeados y múltiples grabados en madera. Prompsault señala en su susodicha obra (p. 57) “Nous n’avons pu découvrir l’édition sans date, avec figures et lettres rondes, faite à Paris par ou pour Denys Janot”, de lo que se colige que conoce la edición por medio de referencias ajenas. Numerosas obras hacen alusión a esta edición, sin embargo, constatamos que figura en todas ellas una información similar, de lo que podemos deducir que probablemente ninguno de los autores que la describe ha tenido contacto directo con ella, sino que se limitan a reproducir las palabras de algún predecesor.

### **12) *Les Œuvres de François Villon, de Paris, reveues en leur entier par Clément Marot, Valet de chambre du Roy. Paris, 1530***

Esta edición, cuya dimensión es de 16 cm (*in-8*) consta de 121 folios, de los cuales los seis primeros constituyen el apartado preliminar de la obra. Es considerada la primera edición de Clément Marot, impresa por Jean Bignon, que obvia las *Repues Franches* y otras composiciones que habían sido atribuidas erróneamente a François Villon. Según se apunta en la ya citada *Œuvres de maistre François Villon, corrigées et complétées d’après plusieurs manuscrits qui n’étaient pas connus, précédées d’un mémoire, accompagnées de leçons diverses et de commentaires* (p. 56), se trata de la más incorrecta de

---

<sup>150</sup> *La fleur de poesie francoyse: recueil joyeux contenant plusieurs huictains, dixains, quatrains, chansons et aultres dictez de diverses matieres/ mis en nottes musicalles par plusieurs autheurs et reduictz en ce petit livre.* Paris: Alain Lotrian, 1543. 64 ff. non chiffrés, fig.: car. rom., fig.; in-8.



todas sus reimpresiones, debido a las rectificaciones de un revisor poco avezado:

Cette édition est la première de celles de Marot; c'est aussi la moins correcte, ou, pour parler plus exactement, la seule qui soit incorrecte; car les autres ont été faites avec beaucoup de soin [...] Les corrections de Marot se réduisent à fort peu de chose. Il a rétabli le texte, qu'une main maladroite avait altéré en voulant le corriger.

**13) *Les Œuvres de maître François Villon. Le Monologue du Franc Archier de Baignollet. Le Dialogue des seigneurs de Mallepaye et Baillevent. Paris, 1532***

La presente edición, que consta de 146 folios no numerados y presenta un tamaño *in-8* (16 cm), fue impresa por el editor Galliot du Pré en 1532, tal como apuntan las siguientes palabras extraídas del recto del último folio de la misma: "On les vend au premier pillier de la grande salle du Palais pour Galliot du Pré. Le présent livre a esté achevé de imprimer à Paris le XX<sup>e</sup> jour de juillet MCXXXII par Galliot du Pré libraire". Citamos a Prompsault para aludir a la descripción de su contenido, el que ostensiblemente compara con la edición de Niverd para perjuicio de aquella:

Le texte est horriblement défiguré dans cette édition, qui a été évidemment faite sur celle de Niverd<sup>151</sup>, mais qui vaut beaucoup moins. Les fautes dont elle fourmille, ses vers allongés ou raccourcis, nous donnent une idée des ravages que doit avoir exercés sur la littérature du moyen âge, la manie de corriger le style des écrivains à mesure qu'il vieillissoit (*Op. Cit.*, p. 56).

---

<sup>151</sup> Alude a la edición de Guillaume Nyverd, *Le Grant Testament maistre François Villon et le Petit. Son Codicille, avec le Jargon et ses Ballades* (Paris, 1520), marcada con el número 10 en nuestro recopilatorio.

**14) *Les Œuvres de François Villon, sçavoir le Testament, le Codicille, le Jargon, les Ballades, le Petit Testament, les Repues, le Monologue du Franc Archer de Baignollet, et le Dialogue des seigneurs de Mallepaye et Baillevent. Paris, 1532***

Se trata de una reproducción idéntica de la edición precedente en lo referente al contenido; presenta un formato *in-16* constituido por 136 folios numerados, de 21 líneas la página. El responsable de su edición no es Galliot du Pré, como podría presumirse por la simetría de los contenidos de ambas obras, sino Antoine Bonnemere, tal y como pone de manifiesto el siguiente enunciado, que figura en la página del título de la presente edición: “Fin les (sic) œuvres et Repues de feu Maistre Francoys Villon nouvellement imprimées a Paris par Antoine Bonnemere”.

**15) *Les Œuvres de François Villon, de Paris, reveues en leur entier par Clément Marot, Valet de chambre du Roy (II) Paris, 1532***

Según la clasificación de Prompsault, esta obra constituye la segunda edición de Clément Marot. A diferencia de la precedente, ésta sí fue revisada por dicho autor, quedando las incorrecciones de aquella subsanadas en ésta, de ahí que Prompsault estime que se trata de la edición “la plus belle et la plus correcte” (p. 56). La presente obra *in-8* fue tomada como referencia para la edición de Antoine-Urbain Coustelier, *Les Œuvres de François Villon* (París, 1723) y para la de Johann Heinrich Samuel Formey, *Œuvres de François Villon: avec les remarques de diverses personnes* (La Haye, 1742).

**16) *Les Œuvres de maistre François Villon. Le Monologue; du Franc Archer de Baignollet; Le Dyalogue des seigneurs de Mallepaye et Baillevent (II). Paris, 1533***

Esta edición de la obra poética de François Villon presenta un formato *in-16*, constituido por 36 folios no numerados de 21 líneas la página. En lo concerniente al contenido de la obra, en el citado *Manuel du Libraire* (pp. 1248-

1249) se alude a la similitud entre ésta y la editada por Galliot Du Pré, tanto es así que Jacques-Charles Brunet la califica como una copia de ésta. Los responsables de su edición fueron Alain Lotrian, editor parisino de prestigio, y el ya citado Denys Janot. Concluye la edición la siguiente anotación: "On les vent à Paris, en la rue neufve Nostre Dame, à l'enseigne de l'Escu de France (chez Alain Lotrian et Denys Janot). Fin des œuvres et Repues de feu maistre François Villon, nouvellement imprimé à Paris. M. D. XXXIII".

**17) *Les Œuvres de François Villon, de Paris, reveues en leur entier par Clément Marot, Valet de chambre du Roy (III). Paris, 1533*<sup>152</sup>**

La tercera edición de *Œuvres de François Villon, de Paris, revues en leur entier par Clément Marot, valet de chambre du Roy*, presenta un tamaño de 16 cm (*in-octavo*) de 120 folios, de los cuales los cinco primeros se corresponden con el apartado preliminar de la obra. Al inicio de la edición, se localiza el célebre dístico concebido por Clément Marot en honor a François Villon: "Peu de Villons en bon savoir. Trop de Villons pour décevoir", que será incluido en numerosas ediciones posteriores de la obra del poeta francés. Al término de la misma, figura la siguiente inscripción, que alude al lugar y a la fecha de impresión de ésta: "On les vend à Paris, en la grant salle du Palais, en la boutique de Galiot du Pré. Parachevées de imprimer le dernier jour de septembre, l'an mil cinq cens trente et troys".

---

<sup>152</sup> Según se apunta en *Manuel du Libraire* (p. 1248), la presente obra y la anterior, publicada en 1532, a pesar de ser reediciones de la primera recopilación de la obra de Villon elaborada por Clément Marot, muestran evidentes divergencias en lo concerniente a su contenido: "Nous avons décrit ci-dessus une édition de Villon (par Galliot du Pré), sous la date de 1532, et en voici une autre de 1533. Quoiqu'elles soient toutes les deux également bien imprimées, et de même valeur dans le commerce, ces éditions sont fort différentes quant à leur contenu. La première renferme un grand nombre de pièces que la seconde, et, dans ce nombre, *Les Repues franches*; mais elle est fautive et mal ordonnée. La seconde a été revue par Clément Marot, qui a rétabli les vers défigurés, rempli les lacunes, et écarté du recueil les pièces étrangères à Villon; toutefois elle ne dispense pas d'avoir recours aux premières éditions de ce poète, lesquelles présentent le texte original.

**18) *Les Œuvres de François Villon, de Paris, reveues et remises en leur entier par Clément Marot (IV). Lyon, 1537***

Se trata de una reproducción exacta de la edición de Galliot du Pré del año 1533. Está constituida por 96 folios, de tamaño *in-octavo* (16 cm), entre los que figura la obra completa de François Villon, según la edición original de Clément Marot. El editor de ésta es François Juste, tal y como apunta el enunciado que se halla al comienzo de la edición, “On les vend à Lyon, chez François Juste, devant Notre Dame de Confort”; éste será reconocido posteriormente por la crítica literaria como el encargado de publicar la obra completa de François Rabelais.

**19) *Les Œuvres de François Villon, de Paris, reveues et remises en leur entier par Clément Marot (V). Paris, vers 1540***

La presente edición *in-16* consta de 55 folios numerados; según consta al inicio de la misma “On les vend à Paris, en la grande salle en la boutique de Jehan Andry devant la Chapelle de Messieurs”. Incluye, asimismo, el ya citado dístico que precede a la inscripción precedente.

**20) *Les Œuvres de François Villon, de Paris, reveues et remises en leur entier par Clément Marot (VI). Paris, vers 1540*<sup>153</sup>**

La información alusiva a la edición de Clément Marot editada por Nicolas Gilles es un tanto escasa. Hemos hallado similares remisiones a ésta en *Manuel du Libraire* (p. 1249), en la ya citada obra de Louis Thuasne (p. 139) y en la de Paul Lacroix (p. xxij). Según se afirma en ellas, se trata de un ejemplar *in-16* de 55 folios, que fue concebido para ser incluido en las ediciones de las obras de Clément Marot impresas en París en los años 1540, 1542 y 1544.

---

<sup>153</sup> Existe una edición análoga, en lo referente al formato y al contenido, a la impresa por Nicolas Gilles; de acuerdo a la obra de Paul Lacroix, *Œuvres complètes de François Villon*, la edición de Jean Bignon de 1540 “doit être la même que la précédente” (p. xij).

**21) *Les Œuvres de François Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Clément Marot, Valet de chambre du Roy (VII). Paris, 1541***

Edición *in-16* contituida por 63 folios de 27 líneas la página. De acuerdo a la inscripción que inicia la obra “On les vend à Paris, aux premier et deuxiesme pilliers, par Arnoult et Charles les Angeliers, frères. Fin des oeuvres de François Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Cleniêt (sic) Marot, valet de chambre du roy nostre sire”. Según apuntan ciertos indicios y opinan diversos estudios en la materia, esta edición formaba parte del tomo III de una de las ediciones de la obras de Clément Marot, aunque tal información no ha sido corroborada científicamente.

**22) *Les Œuvres de François Villon de Paris, reveues remises en leur entier par Clément Marot, Valet de chambre du Roy (VIII). Paris, vers 1541***

La edición de las obras de François Villon impresa en París por Jehan Longis hacia 1541, es descrita sucintamente por Louis Thuasne (Op. cita., p. 138) como un ejemplar *in-octavo* de 55 folios numerados con cifras árabes. Remitiéndonos a tal descripción, citamos, asimismo, que dicha edición “On les vent a Paris au Palais a la Gallerie en la boutique de Jehan Longis” y que, en la actualidad, puede ser consultada a través del catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia, signatura B.N. Rés. Ye 1474.

**23) *Les Œuvres de François Villon de Paris, reveues remises en leur entier par Clément Marot, Valet du chambre du Roy, avec des notes marginales (IX). Paris, 1542***

Prompsault numera erróneamente esta edición como la cuarta de Marot, no obstante, es evidente que entre la tercera y la presente salieron a la luz, de acuerdo a nuestro cómputo, cinco ediciones adicionales. Aquel indica, igualmente, que ésta probablemente sea similar a la realizada por Alain Lotrian, mencionada a continuación. Fue impresa en el año 1542 por el editor Ambroise Gyrault, quien se valió para la reproducción de la recopilación de Marot de un

formato *in-16* de 55 folios, que según Jacques-Charles Brunet es “fort inexacte” al original.

**24) *Les Œuvres de François Villon de Paris, reveues remises en leur entier par Clément Marot, Valet du chambre du Roy (X). Paris, 1542***

En el *Manuel du Libraire* (p. 1249) se apunta que la presente edición constituye una copia, “fort mal imprimée”, de la edición de Clément Marot, impresa por Galliot du Pré y publicada en París en el año 1533. Se trata de un ejemplar *in-16* de 44 folios, cuyo editor es Alain Lotrian, que incluye el prólogo “de Marot aux lecteurs”, *Le Petit Testament*, *Le Grand Testament* y numerosas baladas de François Villon. Es posible consultar su contenido a través del catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia, signatura B. N. Rés. Ye 1576.

**25) *Les Œuvres de François Villon. Paris, 1723*<sup>154</sup>**

En la sección “Avis sur cette nouvelle édition” (p. aijj) de esta edición *in-octavo* de 112 folios, impresa en París por Antoine-Urbain Coustelier<sup>155</sup> ‘imprimeur-libraire’ en el año 1723, se explicita, amén de otros datos, la estructura de los contenidos de la misma, que transcribimos a continuación:

Cette Édition est divisée en deux parties; la première renferme les Œuvres de Villon suivant l’Édition de Clément Marot, avec cette différence que l’on a mis dans les marges les diverses leçons tirées des Éditions antérieurs à celle de Marot.

La seconde partie contient, *les Repües Franches*, *le Monologue du Franc Archier de Baignolet*, et *le Dialogue des Seigneurs de Malepaye et Baillevent*, tirez de l’Édition des Œuvres de Villon chez Galliot Dupré, 1532. On sait que ces pièces ne sont point de Villon, mais de quelqu’un

---

<sup>154</sup> Según afirma P. L. Jacob, Bibliophile –pseudónimo de Paul Lacroix- en *Œuvres complètes de François Villon* (p. 14) “Il y avoit dans la bibliothèque de M. Glue de Saint-Port, conseiller honoraire au grand-conseil, un exemplaire de cette édition annoté par La Monnoye.

<sup>155</sup> Imprimeur-libraire de S. A. R. de Monseigneur le Duc d’Orléans.

qui s'est diverti à mettre par écrit les subtilitez attribuées à nostre Poète et à ses compagnons, pour faire bonne chère aux depens d'autrui.

Quand aux notes qui se trouvent au bas des pages, celles qui sont marquées par les lettres de l'alphabet sont de Clément Marot, celles qui sont indiquées par les chiffres sont d'une autre main.

Dans les diverses leçons sont aux marges l'Édition gothique de Verard, est marquée V., celle de Niverd aussi gothique N, celle de Galliot Dupré G. du P., les autres sont énoncées tout au long.

Como se desprende de la cita precedente, la presente edición reproduce la recopilación realizada por Clément Marot, e impresa por Galliot du Pré, de las obras de François Villon. Ésta incluye, asimismo, un índice, "Table des familles", en el que se relacionan por orden alfabético el nombre de las diversas familias mencionadas a lo largo de los dos Testamentos del poeta. La edición concluye con el sello estampado de la Bibliothèque du Palais des Arts de Lyon en el último folio de la misma.

## **26) *Les Œuvres de François Villon avec les remarques de diverses personnes. La Haye, 1742***

Edición *in-octavo* constituida por tres secciones diferenciadas, de cuya impresión es responsable Adrian Moëtjen; las dos primeras secciones coinciden con la distribución de contenidos de la edición precedente, mientras que la tercera, novedad de la edición de 1742, incorpora dos epístolas, "Lettre critique sur la nouvelle Édition des Œuvres de Villon, faite à Paris en MDCCXXIII, tirée du *Mercure de France* février MDCCXXIV" y "Lettre critique à Mr. de \*\*\*, en lui envoiant la nouvelle Édition des Œuvres de François Villon, par le Père du Cerceau".

Atendiendo a la apreciación de Jacques-Charles Brunet, la edición *Les Œuvres de François Villon avec les remarques de diverses personnes* (1742) es una reproducción mejorada de la de Coustelier, tal y como pone de manifiesto la cita que extraemos de *Manuel du Libraire* (p. 1249):

Cette édition est préférable à celle de Coustelier, parce que l'éditeur y a joint de nouvelles notes, quelques fragments inédits, des mémoires touchant Villon, par Prosp. Marchand, et une lettre critique extraite du *Mercur* de février 1724.

Como se colige del título de la edición, ésta incorpora notas de diversos escritores, Eusèbe de Laurière, Le Duchat y de Formey, notas cuya autoría se indica mediante distintos sistemas de anotación<sup>156</sup>. Asimismo, la edición de 1742 adiciona, nuevamente, aunque corregida y aumentada, la "Table de familles" de la edición de 1723. Prompsault (*Op. cit.*, p. 61) pone en tela de juicio la veracidad de esta relación antroponímica, de ahí que determine no incluirla en su edición de 1832, analizada a continuación:

L'éditeur de La Haye la reproduisit avec des corrections et des augmentations; nous avons jugé à propos de l'abandonner: 1<sup>o</sup> parce qu'il n'est pas certain que les personnes dont il parlé dans les œuvres du poëte parisien fussent de Paris; 2<sup>o</sup> parce que leurs noms étant diversement orthographié dans les manuscrits et dans les anciennes éditions, il n'est pas possible de connoître quelle est la véritable manière de les écrire; 3<sup>o</sup> parce que parmi ces légataires il en est un bon nombre qui ne sont désignés que par des sobriquets que leurs enfants ne furent peut-être pas très-empressés d'adopter.

---

<sup>156</sup> Estimamos oportuno transcribir los diferentes sistemas de anotación expuestos en el apartado "Avertissement sur cette nouvelle édition de MDCCXLII" (p. 14) de la edición que nos compete: "On a pu remarquer dans l'*Épître Dédicatoire* de ce Volume, que c'est à Monsieur Formey, Professeur en Philosophie à Berlin, que le Public est redevable des *Remarques de Mr. Le Duchat sur les Œuvres de François Villon*. En les ajoutant à cette nouvelle Édition de cet agréable Poëte, aussi-bien que celle que son nouvel Editeur a cru qu'il étoit à propos d'y joindre [...] & l'on s'est contenté de distinguer ces *nouvelles Remarques* des anciennes, par des caractères italiques (a), (b), (c), (d), etc. Ainsi,

Les + indiquent toujours les *Vers refaits par Marot*; les \*, les *Diverses Leçons* des différentes Editions; les *Lettres Romaines* (a), (b), (c), (d), etc., les *Remarques de Marot*; Les *Chiffres* (1), (2), (3), (4), etc., les *Remarques de Mr. de Laurière*; et enfin, les *Lettres Italiques* (a), (b), (c), (d), les *Remarques de Mr. Le Duchat*, avec cette Différence néanmoins, que celles, qui finissent par *Ad.* ou *R. d. l'E* sont augmentées ou fournies par l'*Editeur* de cette présente édition".



**27) Œuvres de maistre François Villon, corrigées et complétées d'après plusieurs manuscrits qui n'étaient pas connus; précédées d'un mémoire; accompagnées de leçons diverses et de notes. Paris, 1832 y 1835<sup>157</sup>**

La presente edición de Jean-Henri-Romain Prompsault fue impresa en dos ocasiones, en un lapso de tiempo bastante próximo entre sí. La primera, publicada en 1832, es impresa en un *in-octavo* de 179 folios por el editor Techener, en la Imprimerie de Béthune, rue Palatine n° 5. La segunda, de contenido y formato análogos a la primera, salió a la luz en 1835 bajo la responsabilidad de los editores Ébrard y Delaunay.

Ambas obras reproducen la recopilación de las obras de François Villon ejecutada por Clément Marot, entre la que se incorporan numerosas correcciones y anotaciones a pie de página que pretenden hacer más comprensible la obra del poeta parisino. Tras la tercera parte del apartado “Mémoire sur la vie et sur les œuvres du poète François Villon” se localiza el epígrafe “Sur cette nouvelle édition” (p. 58) en el que se explicita el propósito que perseguía el autor de la obra con la inclusión de dichas notas:

Les notes et les commentaires dont nous avons accompagné le texte en faciliteront l'intelligence à ceux qui n'ont pas l'habitude de notre vieille langue. Nous avons cru qu'il étoit plus utile d'expliquer les pensées du poète que de donner l'étymologie ou l'historique des mots qu'il a employés.

---

<sup>157</sup> La edición de Prompsault de 1832 y su reedición de 1835 son no tanto conocidas por su aportación literaria como por generar una enérgica polémica debido a sus numerosas incorrecciones; Georges-Adrien Crapelet publica en 1835 *Villonie littéraire de l'Abbé Prompsault, éditeur des œuvres de Villon; démontrée par l'écrivain qu'il a fait suivre d'un soi-disant errata, comprenant près de 2000 corrections ou rectifications à faire dans la collection des monuments de l'histoire de la littérature française publié par Crapelet*, obra de título significativamente sarcástico con la que su autor pretende argumentar por escrito las innumerables faltas de diversa tipología acometidas por el abate. Tal ofensiva fue duramente rebatida aquel mismo año por Prompsault mediante *Lettre à Monsieur Crapelet, pour servir d'appendice au Discours sur les publications littéraires du moyen-age; et de réponse à sa brochure intitulée Villonie littéraire de l'abbé Prompsault, éditeur des oeuvres de Villon*.

Ya desde la página de la portada de la edición de 1835, amén del título completo de la obra, del dístico de Clément Marot y del de Nicolas Boileau-Despréaux<sup>158</sup>, ambos en honor al poeta parisino, se incorporan unas líneas en las que el autor trata de difundir la originalidad de su propia obra con respecto a sus predecesoras. Entre otros motivos, descolla ser la única que se fundamenta en manuscritos originales, como se desprende de la cita que recogemos a continuación, extraída de la citada portada:

Cette édition, la 15<sup>e</sup> des œuvres de Villon, est la seule qui ait été faite sur les manuscrits originaux, la seule par conséquent où le texte soit pur et les productions du poète sans lacunes. Le nombre des vers omis dans les éditions précédentes, et nécessaires à la suite et à l'intelligence du texte, était de plus de 300, indépendamment d'un poème tout entier sur la naissance de Marie de Bourgogne. Les variantes dont elle est enrichie, font en quelque sorte, de cette édition, une bibliothèque complète des manuscrits et des vieilles éditions des œuvres de ce poète.

**28) Œuvres complètes de François Villon, nouvelle édition. Revues, corrigées et mises en ordre. Avec des notes historiques et littéraires. Par P. L. Jacob, Bibliophile. Paris, 1854**

Esta edición *in-16* de las obras de François Villon elaborada por Paul Lacroix, tomó como referencia la edición del abate Prompsault, a pesar de la polémica suscitada que ponía en tela de juicio su validez. De ahí que el autor de la presente obra se apresure en justificar tal determinación al inicio de la obra, esto es, en el “Préface de l’éditeur”. Trasladamos dicha justificación:

La dernière édition des œuvres de François Villon, publiée en 1832 par M. l’abbé Prompsault, est bien loin de mériter le discrédit dans lequel on l’a vue tomber peu de temps après son apparition. Ce discrédit fut le

---

<sup>158</sup> Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,  
Débrouiller l’art confus de nos vieux romanciers.

résultat d'une querelle littéraire qui s'étoit engagée alors entre l'éditeur de Villon et M. Crapelet, éditeur de la collection des monuments de l'ancienne langue française.

Cette querelle donna lieu à une polémique très ardente, où l'avantage parut rester à M. Crapelet, qui signalait *deux mille* fautes dans la publication de son antagoniste.

Nous nous empressons de reconnoître que, si l'éditeur de Villon avoit commis, en effet, un bon nombre des fautes qu'on lui reprochoit, la plupart de ces fautes ne pouvoient être attribuées qu'à son imprimeur. On étoit en droit de critiquer sans doute plus d'une note, où in n'avoit pas bien compris ni expliqué le sens de l'auteur; mais il falloit lui savoir gré des améliorations notables qu'il avoit introduites dans son édition, en rétablissant avec bonheur une quantité de vers restés défectueux dans toutes les précédentes, en recueillant d'excellentes leçons, en rétablissant des mots omis, en redressant des phrases boiteuses, en éclaircissant des passages obscurs, etc. Ses notes et son commentaire ne valoient pas, il est vrai, son travail grammatical, auquel nous devons enfin un bon texte de Villon.

El contenido de la edición de Paul Lacroix es significativamente similar al de la edición precedente; la única divergencia, como era de esperar, se localiza en el apartado preliminar de la obra, en el que se incluye el prefacio del editor. Encontramos, asimismo, un apartado previo al inicio de la reproducción de las obras del poeta por Clément Marot en la presente edición, que constituye la tradicionalmente denominada "Notice biographique". En este caso, Paul Lacroix argumenta haber reproducido textualmente el estudio biográfico de Guillaume Colletet dado su notable interés a este respecto. Fue reimpressa en el año 1913.

**29) *Les Deux Testaments de Villon, suivis du Bancquet du Boys, nouveaux textes publiés d'après un manuscrit inconnu jusqu'à ce jour, et précédés d'une notice critique, par Paul L. Jacob, bibliophile. Paris, 1866***

Esta edición *in-16* de 118 folios, constituye una nueva transcripción de las obras de François Villon, pues no toma como modelo la obra de Clément Marot datada en 1533, tal y como venía siendo tradición en las ediciones subsiguientes a aquel año. La innovación de la presente edición reside en que adopta como referencia el manuscrito de la Bibliothèque de l' Arsenal para su elaboración, así como la obra tan denostada por sus innumerables erratas del abate Prompsault:

Nous sommes venu après l'abbé Prompsault, et, tout en reconnaissant le mérite de son edition, qui lui avait coûté vingt ans de recherches et d'études, nous avons eu l'intention, en profitant de ses travaux, de les compléter et de les perfectionner. En fait de reimpression d'un ancien texte, le dernier éditeur est bien maladroit, ou bien negligente, s'il n'évite pas quelques-unes des fautes de ses devanciers (p. 6)

En el prefacio de esta edición se esboza un breve recorrido por numerosas de las ediciones y de los manuscritos de la obra de François Villon, recorrido que el autor adereza con comentarios y anotaciones de naturaleza histórico-literaria que sitúan al lector en los antecedentes bibliográficos idóneos, previa lectura de la composición lírica villoniana. Tras el apartado preliminar de la obra, figuran *Le Lais*, *Le Testament* y *Bancquet du Boys*, siendo ésta última una pieza que el propio autor había pensado desdeñar al inicio de la creación de su obra:

Je m'étais promis de ne rien ajouter aux deux *Testaments* de Villon, en les faisant réimprimer conformemente au texte du manuscrit de l' Arsenal, mais j'ai dus changer d'avis lorsque je rencontrai, dans ce même manuscrit, une pièce, dont il existe au Moniz une édition

gothique, sans lieu et sans date, sous le titre Bancquet du Boys, réimprimés à Chartres en 1838 et tirée à 25 exemplaires *in-8*. Cette pièce n'est autre, en effet, que celle qu'on peut appeler les *Ditz de Franc Gontier*, à laquelle Villon a répondu dans les *Contreditz de Franc Gontier*. (p. 107)

**30) *Œuvres complètes de François Villon, suivies d'un choix de poésies de ses disciples édition préparée par La Monnoye, mise au jour, avec notes et glossaire par M. Pierre Jannet. Paris, 1867***

Edición *in-16* de 271 folios, en los que se reproduce la edición completa, sin modificación alguna, de las obras de François Villon por Clément Marot de Cahors. Previa reproducción, inaugura la obra un prólogo realizado por Pierre Jannet, en que se realiza una breve descripción de la tradición textual de la obra del poeta francés. Se transcriben *Le Petit Testament*, *Le Grand Testament*, *Poésies diverses* y el apartado "Poésies attribuées à Villon", en el que figuran catorce composiciones sobre las que no se ha alcanzado un consenso unánime sobre su pertenencia al poeta y que muchos atribuyen a sus discípulos. Al final de la edición, figura un extenso "Glossaire", cuya única diferencia con las anotaciones-aclaraciones tradicionales a pie de página es el lugar en el que se ubican en la obra.

**31) *Œuvres de François Villon publiées Avec Préface, Notices, Notes et Glossaire par Paul Lacroix, Conservateur de la Bibliothèque de l' Arsenal. Paris, 1877***

La edición del año 1877 de Paul Lacroix presenta un formato *in-octavo* de 351 folios. Su autor opta, nuevamente, por reproducir *ad litteram* el estudio biográfico realizado por Guillaume Colletet sobre François Villon, a modo de "Notice biographique". El contenido alusivo a las obras del poeta es similar al albergado en las ediciones precedentes de Lacroix, a saber, se halla transcrita la edición de 1533 de Clément Marot, no obstante, en ésta se insertan

numerosos comentarios del autor y un extenso glosario final de los términos más problemáticos del texto villoniano.

**32) *Œuvres complètes de François Villon publiées avec une étude sur Villon des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie par M. Louis Moland. Paris, 1879***

Edición *in-12* de 336 folios que reproduce la edición completa de Clément Marot sirviéndose del apoyo de numerosas ediciones recientes. Pese a ser consciente de que la mayor parte de las ediciones precedentes de François Villon incluyen composiciones que no pueden atribuirse con certeza al poeta francés, Louis Moland opta por conservar éstas con el fin de dar continuidad a la tradición literaria:

Le volumen a été, d'édition en édition, grossi, sous la rubrique complaisante: "Œuvres attribuées à Villon" de pièces accessoires qui dépassent en étendue l'élément principal. Nous avons suivi l'exemple de nos devanciers, en les reproduisant, sans vouloir plus qu'eux en imposer au lecteur (p. 10)

Los contenidos de la edición de Louis Moland obedecen a la siguiente distribución; en primer lugar, se ubica el apartado que lleva por título "Pourquoi l'on fait communément commencer à François Villon la poésie moderne", en el que autor trata de responder a la cuestión que inaugura la sección; "Ce que l'on sait de la vie de François Villon" constituye un extenso estudio biográfico acerca de las insólitas vivencias del poeta parisino; la sección central de la edición alberga la reproducción de la obra de Villon conforme a la edición de 1533 de Clément Marot, iniciada, como de costumbre, por "Clément Marot de Cahors, Valet du chambre du Roy, aux lecteurs" y "Marot au Roy François I<sup>e</sup>". A continuación, se exponen *Le Petit Testament*, *Le Grand Testament*, *Poésies diverses* y "Le Jargon ou Jobelin de mestre François Villon", "Œuvres attribuées à Villon" contituido por "Le monologue de Franc Archier de Baignollet" y "Les Repues franches". El autor pone fin a su edición con una

“Liste de personnages nommés dans les poésies de Villon et dont l’existence historique est on paraît constatée”, con una sección de fuentes bibliográficas consultadas, denominada “Bibliographie” y, con un apartado de “Additions et corrections” en el que se corrigen las posibles erratas halladas por Moland a lo largo de su labor de transcripción.

**33) *Le jargon du XV<sup>e</sup> siècle. Etude philologique. Onze ballades en jargon attribuées à François Villon dont cinq ballades inédites, publiées pour la première fois d’après le manuscrit de la bibliothèque royale de Stockholm, précédées d’un discours préliminaire sur l’organisation des gueux et l’origine du jargon et suivies d’un vocabulaire analytique du jargon par Auguste Vitu. Paris, 1884***<sup>159</sup>

Esta monografía *in-octavo* de 542 folios, reproduce y traduce al francés contemporáneo las once baladas en jerga de François Villon, de las cuales las cinco últimas, de la VII a la XI, son reproducidas y traducidas por primera vez conforme al manuscrito de la Bibliothèque Royale de Stockholm. Precede a la transcripción, un dilatado “discours préliminaire” de su autor, Auguste Vitu, que nos remite al origen social de los comúnmente llamados “gueux” del siglo XV y a su medio lingüístico de comunicación, el argot. Desde el folio 141, comienza el apartado denominado “Le Vocabulaire analytique du jargon du XV<sup>e</sup> siècle”, en el que se describen, se traducen y se alude al contexto de uso de numerosos términos argóticos empleados en la obra del poeta parisino.

**34) *Pierre d’Alheim. Le Jargon jobelin de Maistre François Villon. I. Les Ballades originales, texte, traduction, glossaire. II. Les Ballades apocryphes. M. A. Vitu et l’Académie française. Paris, 1892***

---

<sup>159</sup> La edición de Auguste Vitu ha sido reimpressa en dos ocasiones más, la primera en el año 1889, con un contenido análogo, mas con un título diferente: *Œuvres de François Villon. Le Jargon et Jobelin comprenant cinq ballades inédites d’après le manuscrit de la Bibliothèque Royale de Stockholm, avec un dictionnaire analytique du jargon par Auguste Vitu*. La segunda, con título y contenido similar a la edición original, se reimprime en Ginebra en el año 1977, por la editorial Slatkine Reprints.

La edición de Pierre d'Alheim, un *in-18* de 144 folios, se distribuye, tal y como revela el título de la obra, en dos secciones principales, ambas alusivas a las baladas en jerga de François Villon. La primera parte presenta las baladas originales, acompañadas de su traducción en francés moderno. Tras las composiciones, se localiza un extenso glosario, que ocupa 44 folios de la edición, orientado a clarificar aquellos términos de difícil comprensión o aquellos que remiten al lector a cuestiones culturales e históricas que probablemente desconozca. La segunda parte constituye una reprobación por parte de Pierre d'Alheim hacia la monografía de Auguste Vitu titulada *Œuvres de François Villon. Le Jargon et Jobelin comprenant cinq ballades inédites d'après le manuscrit de la Bibliothèque Royale de Stockholm, avec un dictionnaire analytique du jargon par Auguste Vitu* (Paris, 1889). Al respecto, Gaston Raynaud, en su artículo "Un Poète inconnu de la société de François Villon...", par W-G-C. Bijvanck. Pierre d'Alheim, Le Jargon jobelin de maistre François Villon, I Les Ballades originales, II Les Ballades apocryphes. Œuvres complètes de François Villon..., par Auguste Longnon" para la revista *Bibliothèque de l'école des chartes*<sup>160</sup>, hace referencia al propósito del autor de la presente edición:

C'est ensuite un petit volume, *le Jargon jobelin de maistre François Villon*, où M. Pierre d'Alheim se donne pour principal objet de prendre à partie Auguste Vitu, qui le premier, dans le *Jargon jobelin*, publia, d'après le manuscrit de Stockholm, après les six ballades en jargon, cinq autres ballades, dont une au moins a bien certainement été composée par le poète. M. d'Alheim, qui, sans preuves sérieuses, considère les cinq nouvelles ballades comme "l'œuvre d'un mauvais plaisant", et qui, parfois avec raison, conteste la valeur des traductions de M. Vitu, n'est pas toujours très heureux lui-même dans les interprétations, comme on peut le vérifier en comparant quelques-unes de ses explications à celles que fournit *le Jargon des Coquillarts* (p. 449)

---

<sup>160</sup> Publicado por la la Société de l'École des chartes, la revista *Bibliothèque de l'École des chartes* se centra en el estudio crítico y en la explotación de materiales históricos desde la Edad Media hasta la época contemporánea.



**35) *Spécimen d'un essai critique sur les œuvres de François Villon. Le Petit Testament. Leyde, 1892***

Willem Geertrudus Cornelis Byvanck es el autor de esta edición *in-octavo* de 229 folios, que constituye un exhaustivo análisis crítico de la obra de François Villon, especialmente de *Le Petit Testament*, tal y como se desprende del título de la misma. Byvanck incorpora en su edición varias baladas inéditas que atribuye sin reticencia alguna al poeta parisino: “Ballade du bon conseil” y “Ballade des contre-vérités”.

**36) *Œuvres complètes de François Villon publiées d'après les manuscrits et les plus anciennes éditions par Auguste Longnon. Paris, 1892:***

La obra *in-octavo* de 365 folios de Auguste Longnon, editada por Alphonse Lemerre, constituye la primera edición crítica que analiza las obras atribuidas acertadamente a François Villon y que, por este hecho, servirá como punto de partida para la mayoría de las ediciones recientes sobre el poeta francés. Longnon señala, tal y como transcribimos a continuación, la aportación literaria que supone su edición para la tradición villoniana:

Le lecteur reconnaîtra néanmoins qu'elle constitue un progrès réel sur les éditions précédentes. Il y trouvera un texte critique fondé sur l'explor des divers manuscrits connus ou des éditions primitives, et augmenté de deux ballades, assez mauvaises d'ailleurs, qui, découvertes par M. Bijvanch, n'avaient figuré jusqu'ici dans aucune reproduction complète de l'œuvre de Villon. (p. 3)

Probablemente, el apartado más innovador de la obra lo constituya la minuciosa “Notice biographique”, que precede a una original recopilación de documentos o “Pièces justificatives de la notice bibliographique”, que pretenden corroborar la información contenida en el apartado biográfico. Asimismo, es de especial interés la sección “Les Ms. et autres sources de la présente édition”,

que ha servido de base para la elaboración del apartado sobre los Manuscritos de las obras de François Villon de nuestro estudio, debido a la exhaustividad con la que se han repertoriado los recursos y a la ingente cantidad de datos bibliográficos inéditos hasta el momento.

**37) Jules de Marthold. *Le Jargon de François Villon*. Paris, 1895<sup>161</sup>**

Monografía *in-octavo* de 139 folios, cuyo índice de contenidos responde a la siguiente distribución: “Préface”, en el que el autor, Jules de Marthold, esboza un extenso estudio acerca de las vivencias más relevantes de la existencia del poeta parisino; “Ballades du jargon”, en el que se transcriben seis baladas en jerga en su lengua original, expuestas en espejo junto a sus correspondientes traducciones al francés moderno; y “Ballades de Stockholm”, en el que figuran las cinco baladas en jerga contenidas en el manuscrito de Stockholm, acompañadas igualmente de forma confrontada, de sus respectivas versiones en el francés actual.

**38) *Œuvres de François Villon, texte révisé et préface par Jules de Marthold. Quatre-vingt-dix illustrations en deux teintes de A. Robida*. Paris, 1897<sup>162</sup>**

Complementando la edición precedente, Jules de Marthold publica en 1897 un volumen *in-octavo* de 341 folios que contiene el conjunto de la lírica

---

<sup>161</sup> Edición reeditada en París en el año 1909 con el título *Jules de Marthold. Le Jargon de François Villon, argot du XVe siècle...* Incluye, del mismo modo de su predecesora, la traducción al francés moderno de las baladas en jerga, seguida de la “Huitième repue” atribuida a François Villon..

<sup>162</sup> Reeditada en 1921 con el título *Œuvres de François Villon. Préface, texte modernisé et interprétation du jargon par Jules de Marthold. Frontispice gravé à l'eau-forte par Henry Chapront*. En ésta se transcriben, al igual que en la edición original, *Le petit testament*, *Le grand testament*, “Poésies diverses”, “Le jargon”, “Le monologue de franc-archer de Bagnolet”, “Dialogue de Messieurs de Mallepaye et de Baillevent”, “Poésies attribuées à Villon”, *Les repues franches* y la “Huitième repue”. La única divergencia entre la edición original y esta reedición radica en el frontispicio de esta última, grabado mediante la técnica del aguafuerte por Henry Chapront.

villoniana, salvo las baladas en jerga. En este repertorio se incluyen "le Monologue du Franc Archier de Baignollet, "le Dialogue de Messieurs de Mallepaye et de Baillevent", "Les poésies attribuées à Villon" y "les Repues franches", amén del "avis au lecteur" y el "huitain" a François 1<sup>er</sup> de Clément Marot, extraídos de su edición fechada en 1533. Alberga, igualmente, como señala el título de la obra, noventa ilustraciones en dos tintas de A. Robida.

**39) François Villon, *Petit Testament, Grand Testament, Poésies diverses. Le Jargon ou Jobelin, notices par L. S. Paris, 1910***

Volumen *in-12* de 136 folios, cuyo autor es el escritor y director de teatro francés Alphonse Sédouy. Cuenta con un gran número de ilustraciones impresas en dorado realizadas por Émile Bernard, de las que algunas son duplicados de las de la edición de Pierre Levet, considerada la primera edición de las obras de François Villon. Incluye, tal y como pone de manifiesto el título del volumen, *Le Petit Testament, Le Grand Testament, Poésies Diverses y Le Jargon ou Jobelin*, obviando así de este repertorio, *Les Repues franches y Le monologue de Franc Archier de Baignollet*, que solían ser, por tradición literaria, incorporadas en este tipo de ediciones del poeta parisino.

**40) François Villon. *Œuvres éditées par un ancien archiviste avec un index des noms propres. Paris, 1911***

Editada por el "ancien archiviste" Auguste Longnon, esta obra es similar a la publicada en 1892, con la salvedad de que ésta incorpora las correcciones del filólogo, lingüista y romanista Gaston Paris. Con un formato *in-octavo* de 124 folios, esta edición impresa por Honoré Champion reúne *Le Lais, Le Testament y Poésies diverses*, quedando obviadas de este repertorio las *Ballades en jargon*. Concluye el volumen un extenso índice en el que figuran los antropónimos que se mencionan a lo largo de la lírica villoniana.

El texto de esta edición fue reimpresso, acompañado de la "notice biographique" que inaugura la publicada en 1892, por Jean Longnon en el año 1928. Por añadidura, según se apunta en *Manuel bibliographique de la*

*littérature française du Moyen Âge* de Robert Bossuat (p. 442), la edición de 1911 fue publicada por segunda vez, en este caso, con las correcciones de Lucien Foulet, en el año 1914; por tercera vez, en 1926; y por última vez, en 1930, siendo remodelada conforme al manuscrito del Cardenal de Rohan y a la edición de Louis Thuasne, publicada en 1923.

Son numerosas las reimpresiones realizadas con posterioridad a la última reedición de 1930, entre las que podemos destacar, por su “avant-propos” de Maxime Formont, *Œuvres complètes de François Villon. Textes assemblés d’après les manuscrits et les plus anciennes éditions par Auguste Longnon* (London: A. Lemerre, 1941).

#### **41) François Villon: sa vie et son œuvre. Paris, 1918**

La edición de Jean Marc Bernard, lauréat de l’Académie française, nos ha resultado una de las más singulares acerca del poeta francés que hayamos analizado hasta el momento. Su singularidad radica no tanto en el contenido como en la distribución del mismo; el autor intercala pasajes de la existencia de François Villon y fragmentos de la poesía de éste, elegidos deliberadamente, que evidencian el transcurso de tales pasajes, tal y como se colige de la lectura del último epígrafe del prefacio de la presente edición:

Aussi nous bornerons-nous ici à conter minutieusement la vie de l’écrivain, en transcrivant les fragments les plus beaux et les plus significatifs de son œuvre, au fur et à mesure des dates où ils ont été composés. En plaçant de la sorte, dans leur ordre chronologique, événements et poèmes, nous espérons pouvoir présenter aux lecteurs la physionomie réelle de maître François Villon (p. 8)

La “Notice bio-bibliographique” se distribuye en ocho apartados, a saber: “Sa jeunesse et son adolescence”, “Son exil”, “Ses voyages et ses prisons”, “Ses dernières aventures”, L’œuvre de Fr. Villon”, “Fr. Villon et son temps”, “Opinions et jugements sur Villon” y “Bibliographie”.

Culmina la edición una amplia sección denominada “Appendice. Traduction en français moderne des poésies de François Villon” en la que el autor de la edición presenta en francés contemporáneo la obra completa del poeta, con el propósito de contribuir a una mejor comprensión del texto villoniano:

Afin de faciliter l’intelligence du texte de Villon, nous présentons ici aux lecteurs un essai de traduction. Certaines locutions populaires du moyen âge ont été remplacées par des expressions contemporaines équivalentes. Enfin de nouvelles notes pourront servir, nous l’espérons, à faire mieux comprendre la plupart des plaisanteries du poète. (p. 119)

#### **42) *Les Œuvres de maistre François Villon. Paris, 1922***

Edición *in-octavo* de 180 folios que incluye numerosas ilustraciones en color de G. Ripart. Su editor, Maurice Glomeau, recopila las obras atribuidas, de forma constatada, a François Villon, remiéndose en su transcripción al manuscrito 3523 de la Biblioteca del Arsenal.

#### **43) *Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire. Paris, 1923***

Extensa edición *in-octavo*, cuyo contenido se distribuye en tres volúmenes de aproximadamente 300 folios cada uno. El primero de ellos, “Introduction et texte”, presenta un prolijo apartado biográfico, un minucioso estudio de la obra villoniana, así como la transcripción de la obra completa del poeta francés, esto es, *Le Lais*, *Les Testament*, “Poésies diverses -o “Pièces diverses”, como Louis Thuasne prefiere denominar- y “*Le Jargon ou Jobelin*”.

Es de especial envidia hacer referencia al segundo apartado del citado primer volumen; “Examen de l’œuvre” presenta una completa relación de los manuscritos, ediciones completas y ediciones parciales de las poesías de Villon. A continuación, el autor reproduce las susodichas composiciones villonianas, atendiendo al manuscrito F para la transcripción de *Le Lais*, al manuscrito C para la transcripción de *Le Testament*, al manuscrito I para la

transcripción de las baladas en jerga. Las “Pièces diverses” se reproducen según un orden probable de composición, conforme a los manuscritos citados anteriormente.

Los dos volúmenes restantes recogen innumerables comentarios explicativos de diversa tipología, siendo especialmente frecuentes aquellos que aluden a términos o expresiones de difícil entendimiento que figuran en el texto de Villon, tal y como pone de manifiesto este fragmento extraído de la obra:

J'ai tenté, particulièrement pour *le Lais* et *le Testament*, de donner un commentaire explicatif suivi, et non une paraphrase qui délaye le texte sans l'expliquer. Il est évident qu'en m'attaquant de préférence aux passages difficiles, et même à ceux considérés comme à peu près inintelligibles, il a dû m'arriver souvent d'avoir le dessous dans cette lutte inégale. C'est sans doute la raison qui, jusqu'à ce jour, a détourné la plupart des éditeurs de cette besogne ingrate, mais absolument nécessaire, et sans laquelle une nouvelle édition des œuvres de Villon ne se trouverait pas justifié (Tome I, p. 148)

El tercer volumen incluye, asimismo, un apéndice consagrado a la transcripción de las baladas en jerga, acompañado de numerosos comentarios esclarecedores, un dilatado glosario de términos en argot, extraídos de las citadas baladas, un índice de nombres propios, un glosario final, alusivo al conjunto de composiciones transcritas, un índice de *notabilia*, un listado de *incipit* y, finalmente, una fe de erratas.

#### **44) Poésies de Villon. Paris, 1925<sup>163</sup>**

Edición del medievalista francés Albert Pauphilet fundamentada en el texto de Auguste Longon *François Villon. Œuvres éditées par un ancien*

---

<sup>163</sup> Reeditada en 1945 con el título *Les Œuvres de M<sup>e</sup> François Villon, les Lais, le Testament, poésies diverses, présentées dans leur texte définitif par Albert Pauphilet et ornées de bois gravés par Ch. Picard le Doux*. El prefacio de la obra es diferente al de la edición 1925, sin embargo, el resto de contenidos es similar.

*archiviste avec un index des noms propres*, reedición de 1914, corregida por Foulet. Contiene un prefacio firmado por Pauphilet, así como la transcripción de *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”. Se obvian de este repertorio las baladas en jerga. Según una inscripción presente en la obra “La décoration de l'ouvrage a été gravée d'après les dessins de Pierre Courtois”.

**45) François Villon, Œuvres complètes publiées avec une introduction et des notes. Paris, 1927**

La presente edición *in-12* de 321 folios traslada al público nuevamente las obras del poeta François Villon. El responsable de su impresión, el ‘libraire’ Delagrave, presenta un volumen que incluye *Le Lais*, *Le Testament*, *Poésies diverses* y *Les Ballades en jargon*, acompañado de una introducción e innumerables notas filológicas del historiador y crítico de arte Louis Dimier.

**46) Les Oeuvres de François Villon, édition du cinquième centenaire, illustrées par John Delisle Parker. Paris, 1931<sup>164</sup>**

Edición anónima que conmemora el quinto centenario del nacimiento de François Villon; toma como referencia el texto de *Œuvres complètes de François Villon, suivies d'un choix de poésies de ses disciples édition préparée par La Monnoye, mise au jour, avec notes et glossaire par M. Pierre Jannet* (Paris, 1867). Con un formato *in-4* de 317 folios, ésta presenta *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”, precedidos de una “notice biographique” con

---

<sup>164</sup> Según figura en el Catálogo general de la Biblioteca Nacional de Francia, esta obra se ha reeditado en dos ocasiones suplementarias, ambas en el mismo año, 1942. La primera de ellas, un *in-octavo* de 299 folios, se titula *Œuvres de François Villon illustrées par J. Delisle Parker*; ésta, a diferencia de la original, incluye “le Jargon”, “les Poésies attribuées à Villon” et “les Repues franches”. Una nota ubicada al término de la edición señala que las ilustraciones incluidas constituyen una reducción fotográfica de las de 1931. La segunda, *Oeuvres de François Villon, illustrées par J. Delisle Parker. [Préface de Clément Marot pour l'édition de 1533]*, es editada por Mercure de France, imprenta francesa de música y reproducción fotomecánica; es análoga a la precedente en lo referente al contenido, salvo por el formato y el grueso, un *in-16* de 201 folios.

ilustraciones de John Delisle Parker y del “avis aux lecteurs” de la edición de Clément Marot de 1533.

**47) *Œuvres de François Villon, avec une introduction et des notes par A. Jeanroy. Paris, 1934***

Edición publicada en París en el año 1934, bajo un formato *in-octavo* de 208 folios; la editorial responsable de su publicación, Éditions de la Chronique des lettres françaises: aux horizons de France, lanzó una tirada de 2100 copias impresas, no obstante, según la información recopilada, ésta no ha sido reeditada posteriormente. Recoge la obra completa del poeta francés, a excepción de las *Ballades en jargon*, junto a una introducción y múltiples anotaciones de Alfred Jeanroy.

**48) *Villon, Œuvres. Illustrations de Dubout. Paris, 1933***

Edición anónima, considerada de coleccionista, que incluye *Le Lais*, *Le Testament* y “Poesies diverses”. No figuran en ésta prólogo, glosario ni índice. Probablemente, lo más singular de la obra lo constituyan las numerosas ilustraciones cómico-eróticas en color de Albert Dubout que acompañan al texto. Fue reeditada en los años 1934, 1941 y 1993,

**49) *L'Œuvre de François Villon, édition en Vieux français et version en français moderne, par Raoul Mortier. Illustrations de Marcel Jeanjean. Paris, 1937***

La edición de Raoul Mortier puede ser considerada tanto una recopilación de las obras del poeta parisino como una traducción intralingüística del francés antiguo al francés moderno. Evidencia un formato *in-octavo* de 331 folios, entre los que se intercalan numerosas ilustraciones de Marcel Jeanjean. Es de especial interés señalar la existencia de un apartado biográfico sobre el poeta realizado por Georges Huisman.



**50) *Les Œuvres de François Villon illustrées par André Collot. Paris, 1942***

Monografía *in-4* de 203 folios, que contiene, amén de *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”, las baladas en jerga de François Villon. No presenta índice, glosario ni anotaciones o comentarios, únicamente ilustraciones en blanco y negro y en color de André Collot, que complementan el texto villoniano.

**51) *Œuvres de François Villon, contenant le Grant Testament et le Petit, son Codicille et ses Ballades, le tout nouvellement historié. [Introduction, établissement du texte et notes par Jacques Isolle], illustrations de Grand'Aigle. Angers, 1943***

Volumen *in-16* de 221 folios basado en dos ediciones precedentes de la obra de François Villon: *François Villon. Œuvres éditées par un ancien archiviste avec un index des noms propres*, reedición de 1914, corregida por Foulet y *Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire*, de Louis Thuasne, publicada en 1923. Como se desprende el título, ésta contiene *Le Lais*, *Le Testament*, *Le Codicille* y “Poésies diverses”, acompañadas de una introducción y notas de Jacques Isolle. Presenta, asimismo, ilustraciones en color de Grand'Aigle.

**52) *Les Œuvres de François Villon. Paris, 1944***

La presente edición *in-octavo* de 219 folios comprende *Le Lais*, *Le Testament*, “Poésies diverses” y “Ballades en jargon”, atendiendo en la transcripción de estas últimas a la obra de Louis Thuasne. Contiene, igualmente, un prefacio del polifacético escritor francés Pierre Marc Orlan y numerosos grabados de Daniel Pipard, pintados a mano en color por Bracons-Duplessis.

**53) François Villon, Œuvres complètes. Introduction, notes et commentaires de Maurice Allem. Bois graves de Jean-Peyre. Grenoble, 1945**

Volumen *in-16* de 221 folios basado en dos ediciones mencionadas con anterioridad de la obra de François Villon: *François Villon. Œuvres éditées par un ancien archiviste avec un index des noms propres*, reedición de 1914, corregida por Foulet y *Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire*, de Louis Thuasne, publicada en 1923. Esta edición incluye *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”, precedidas de un estudio bibliográfico de Maurice Allem y del “avis au lecteur” y el poema en honor a François 1<sup>er</sup> de Clément Marot, localizados ambos en la prestigiosa edición de 1533. Tras la reproducción del texto villoniano, se localiza un glosario de términos cuya comprensión supone mayor complejidad y, finalmente, un índice de nombres de personas y lugares que figuran a lo largo de la obra del poeta parisino.

**54) François Villon. Poésies, avec une chronique villonienne et des notes, par G. Lély. Paris, 1945**

Obra del poeta francés y editor por excelencia de las obras del marqués de Sade, Gilbert Lély, que reproduce la obra completa de François Villon, a excepción de las baladas en jerga. Tal y como se indica en el título de la edición, contiene una “chronique villonienne” y numerosas anotaciones, ambas realizadas por Gilbert Lely. La edición fue reimpressa en el año 1948 con un contenido similar, salvo por las anotaciones, que se obviaron en esta nueva reedición.

**55) Les Œuvres de François Villon, comentées par Pierre Messiaen. Paris, 1946**

Edición *in-octavo* de 179 folios, constituida por la obra completa de François Villon, a excepción de las baladas en jerga. Incluye, asimismo, un apartado bibliográfico, titulado “Pages sur Villon”, configurado a partir de las obras de Robert Louis Stevenson, Marcel Schwob, Gaston Paris, Pierre

Champion y Louis Thuasne. Figuran, igualmente, dos composiciones líricas dedicadas al poeta francés, una de Cécile Sauvage, “En relisant Villon”, y otra del editor y autor de los comentarios de la presente edición, Pierre Messiaen, titulada “François Villon le bon larron”. Culmina la obra un índice de los nombres propios que aparecen a lo largo del texto villoniano y un glosario terminológico. Adornan esta edición tres magníficos grabados de Mario Prassinis. Fue reeditada en el año 1948 en la ciudad de Lyon con el título *Villon, Œuvres complètes présentées par Pierre Messiaen*.

**56) François Villon, Œuvres complètes. Préface de Alexandre Arnoux. Paris, 1949**

Volumen *in-16* de 319 folios, que reproduce la obra completa de François, a excepción de las baladas en jerga, las *Repues franches* y las denominadas “poésies attribuées à Villon”. Precede al texto, el “avis au lecteur” y la composición en honor a François 1<sup>er</sup>, extraídos ambos de la edición de 1533 de Clément Marot. Incluye, igualmente, un amplio prefacio elaborado por el novelista y dramaturgo francés Alexandre Arnoux.

**57) François Villon. Poésies. Ballades. [Villon en son temps: Iconographie rassemblée et commentée par Jean-Paul Clébert. Poésies adaptées par Gilbert Sigaux. Textes et traduction des Ballades, dites de Stockholm, par Auguste Vitu. Strasbourg, 1958**

Edición *in-16* de 262 folios, que retoma el texto de *Le jargon du XV<sup>e</sup> siècle. Etude philologique...* de Auguste Vitu, publicado en 1889. A éste se incorpora un apartado biográfico acerca del poeta francés, acompañada de diversas ilustraciones y planos del París del siglo XV, comentadas por Jean-Paul Clébert. Las baladas han sido adaptadas al francés moderno por Gilbert Sigaux.

**58) *Le Testament Villon. Genève, 1974***

La presente edición, editada conjuntamente por Jean Rychner y Albert Henry, se distribuye en dos volúmenes; el primero, denominado “Texte”, nos remite a las fuentes documentales que se han tomado como referencia par la transcripción de *Le Testament* de François Villon; las citadas fuentes, tres manuscritos –ms. 20041, ms. 3523 y manuscrito de Estocolmo- y un incunable –edición de 1489 de Pierre Levet-, son descritas y comentadas. El segundo volumen, “Commentaire”, presenta tres apartados: “Liste des ouvrages cités en abrégé”, que incluye una extensa relación de abreviaturas, mencionadas a lo largo de la obra del poeta parisino, en su forma extendida; “Commentaire”, sección consagrada a la aportación de datos significativos para la comprensión del texto objeto; y “Question de versification”, alusivo a cuestiones de naturaleza métrica que se desprenden de la composición villoniana.

**59) *François Villon: Œuvres. Traduction en français moderne accompagnée de notes explicatives par André Lanly. Paris, 1978***

Esta edición impresa por la editorial Honoré Champion presenta un formato *in-12* de 396 folios. Reproduce en dos volúmenes *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”, tanto en francés medieval, como traducidas al francés contemporáneo. El primer tomo incluye *Le Lais* y la primera parte de *Le Testament*, y el segundo, el final de *Le Testament* y “Poésies diverses”. Ésta incorpora numerosas notas explicativas, de naturaleza léxica, gramatical, bibliográfica y filológica, que facilitan la comprensión de las composiciones líricas del poeta francés, así como un apartado preliminar, biográfico y socio-histórico, que pone en antecedentes al lector, previa lectura del texto de Villon. Completan la edición una relación bibliográfica y un índice de los nombres propios que figuran de forma recurrente en la obra del poeta.

**60) *Poésies, François Villon: texte présenté et commenté par Jean Dufournet; illustrations d'Edmond-Maurice Pérot. Paris, 1984***

La presente edición de las obras de François Villon fue elaborada por el profesor de la Sorbona, Jean Dufournet, en el año 1984; se trata de un volumen de 319 folios en el que se reproduce el texto original y su respectiva traducción en francés moderno de *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”. Cuenta con numerosas ilustraciones en color realizadas por Edmond-Maurice Pérot. Pone fin a la obra un fecundo apartado bibliográfico en el que el autor señala las obras consultadas para la consecución de su edición. Ésta fue reimpressa, nuevamente, en el año 1993, con el título *Poésies. François Villon; texte présenté et commenté par Jean Dufournet*.

**61) *Œuvres poétiques de François Villon; compositions originales et dessins de Brigitte Fleury. Paris, 1999***

La edición de Brigitte Fleury está constituida por dos volúmenes, de 207 y 206 folios respectivamente, en los que se incluyen las composiciones originales del poeta francés ilustradas con numerosos dibujos de la propia autora de la obra. El primer volumen reproduce *Le Lais* y *Le Testament*, y el segundo, “Poésies diverses”. Inaugura la edición un prefacio elaborado por Roger Petitjean. Contiene, asimismo, la consabida “notice biographique” de Guillaume Colletet denominada “Vie de François Villon”, así como un glosario terminológico y un índice de contenidos, situados al final del segundo volumen.

**62) *François Villon, Lais, Testament, Poésies diverses, éd. et trad. par Jean-Claude Mühlethaler, avec les Ballades en jargon, éd. et trad. par Eric Hicks., présentation et notes par Éric Hicks. Paris, 2004***

Edición bilingüe que presenta de forma confrontada, en francés medieval y en francés actual, diversas composiciones de François Villon. Jean-Claude Mühlethaler es el responsable de la edición y traducción al francés actual de *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies diverses”, mientras que las “Ballades en jargon” son editadas y traducidas por Erick Hicks. La edición contiene, igualmente,

notas adicionales de diversa tipología, así como un glosario de términos cuya comprensión suponen mayor complejidad. Ha sido reeditada en el año 2008 con características idénticas a la original.

**63) *Œuvres complètes, François Villon; mis en français moderne et présenté par Claude Pinganaud. Paris, 2005***

La presente edición, dando continuidad a sus precedentes, transcribe la obra completa de François Villon y la traduce al francés moderno a través un sistema de actualización léxica y de equivalencia terminológica, señalado al lector por medio de la utilización de la grafía cursiva y de corchetes. El volumen presenta de forma confrontada las composiciones originales: *Le Lais*, *Le Testament*, “Poésies modernes” y “Ballades en jargon ou jobelin”, y sus respectivas traducciones al francés contemporáneo, sin adaptación métrica ni rítmica. Probablemente, la característica más singular de la obra sea el sistema bicolor de diferenciación de textos, que indica mediante grafía negrita las estrofas original, y en grafía de grosor normal y color azul las estrofas traducidas.

**64) *Œuvres, François Villon; préface, établissement du texte, introduction, gloses et notices par André Mary. Paris, 2010:***

Edición publicada por primera vez en 1951 y, posteriormente en 1957, aunque con un título diferente: *François Villon. Œuvres publiées avec préface, gloses et notices sur tous les personnages cités et sur les particularités du temps, par André Mary*. El presente volumen de 309 folios reproduce *Le Lais*, *Le Testament*, “Poésies diverses” y “Le Jargon et Jobelin” de François Villon, acompañado de numerosos comentarios filológicos, históricos, ortográficos y fonéticos concebidos por André Mary. Presenta, asimismo, un amplio prefacio y un repertorio bibliográficos de las fuentes empleadas por el autor para su documentación., entre los que figuran ediciones, estudios y manuscritos.

## Referencias bibliográficas

- BERNARD, J. M.: *François Villon. Sa vie et son œuvre*. Paris: Bibliothèque Larousse, 1918.
- BOSSUAT, R.: *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951.
- BRUNET, J.-C.: *Manuel du Libraire et de l'amateur des livres, contenant un nouveau dictionnaire bibliographique et une table en forme de catalogue raisonné*. Tome V. Paris: Librairie de Firmin Didot frères, 1864.
- CAMPAUX, A.: *François Villon. Sa vie et ses œuvres*. Paris: A. Durand, 1859.
- CHAMPION, P.: *Catalogue de la Bibliothèque de Marcel Schwob*. Paris, Éditions Allia, 1993.
- COUSTELIER, A.-U.: *Les Œuvres de François Villon*. Paris: Imprimeur- Libraire de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, 1723.
- CRAPELET, G.-A.: *Villonie littéraire de l'Abbé Prompsault, éditeur des œuvres de Villon; démontrée par l'écrit qu'il a fait suivre d'un soi-disant errata, comprenant près de 2000 corrections ou rectifications à faire dans la collection des monuments de l'histoire de la littérature française publié par Crapelet*. Paris, Imprimerie de Crapelet, 1835.
- FORMEY, J. H. S.: *Œuvres de François Villon: avec les remarques de diverses personnes*. La Haye: Adrien Moëtjens, 1742.
- GRAESSE, J. G. T.: *Trésor des livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique*. Tome VI. Seconde partie. Dresde: Rudolf Kuntze, Libraire-éditeur, 1867.
- HAUSMANN, F.-R.: "François Villon. Poésies complètes. Présentation, édition et annotations de Claude Thiry". En *Revue belge de philologie et d'histoire*, Année 1993, Vol. 71, N° 3, pp. 797 – 799.
- JANNET, P.: *Œuvres complètes de François Villon, suivis d'un choix des poésies de ses disciples. Édition préparée par La Monnoye, mise au jour avec des notes et glossaire par M. Pierre Jannet*. Paris: Alphonse Lemerre, 1873.
- LACROIX, P.: *Les deux testaments de Villon suivis du Bancquet du Boys. Nouveaux textes, publiés d'après un manuscrit inconnu jusqu'à ce jour, et précédés d'une notice critique par Paul L. Jacob*. Paris: Académie des bibliophiles, 1866.
- LAZARD, M.: "Clément Marot éditeur et lecteur de Villon". In: *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*. 1980, N°32. pp. 7-20.

- LONGNON, A.: *Œuvres complètes de François Villon publiées d'après les manuscrits et les plus anciennes éditions par Auguste Longnon*. Paris: Alphonse Lemerre, 1892:
- *Œuvres de François Villon publiées avec une introduction par Longnon*. Paris: La Cité des livres, 1830.
- MARCHAND P. et alii: *Dictionnaire historique: ou mémoires critiques et littéraires concernant la vie et les ouvrages de divers personnages distingués, particulièrement des lettres. Par Prosper Marchand*. La Haye: Chez Pierre de Hondt, 1758.
- MARTHOLD, J.: *Le Jargon de François Villon*. Paris: Chamuel Éditeur, 1895.
- MOLAND, L.: *Œuvres complètes de François Villon publiées avec une étude sur Villon des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie par M. Louis Moland*. Paris: Garnier Frères, 1879.
- PECKHAM, R. D.: *François Villon: A Bibliography*. New York: Garland Pub., 1990.
- PROMPSAULT, J.-H.-R.: *Œuvres de maistre François Villon, corrigées et complétées d'après plusieurs manuscrits qui n'étaient pas connus, précédées d'un mémoire, accompagnées de leçons diverses et de commentaires*. Paris: 1832.
- RAYNAUD, G.: "Un Poète inconnu de la société de François Villon..., par W-G-C. Bijvanck. Pierre d'Alheim, Le Jargon jobelin de maistre François Villon, I Les Ballades originales, II Les Ballades apocryphes. Œuvres complètes de François Villon..., par Auguste Longnon" En *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1892, Vol. 53, Num.1, pp. 448 – 450.
- RENOUARD, P.: *Imprimeurs et libraires parisiens du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Service des travaux historiques de la ville de Paris, 1964-1995.
- THUASNE, L.: *Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire. Tome I, Introduction et texte. Tome II et III, Commentaire et notes*. Paris: Auguste Picard, Éditeur, 1923.
- VITU, A.: *Le jargon du XV<sup>e</sup> siècle. Etude philologique. Onze ballades en jargon attribuées à François Villon dont cinq ballades inédites, publiées pour la première fois d'après le manuscrit de la bibliothèque royale de Stockholm, précédées d'un discours préliminaire sur l'organisation des gueux et l'origine du jargon et suivies d'un vocabulaire analytique du jargon par Auguste Vitu*. Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1884.
- YVE-PLESSIS, R.: *Bibliographie raisonnée de l'argot et de la langue verte en France du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Genève: Slatkine, 1968.



*Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild.* Tome I. Paris: Damascène Morgand, 1883.

*Catalogue des livres de la Bibliothèque de Feu M. Jérôme Bignon, composée d'un choix considérable de livres rares, curieux et singuliers, manuscrits et imprimés dont une partie sur Peau Vélin de grands ouvrages à figures et d'une collection d'autographes de personnages célèbres.* Paris: Chimot Libraire, 1848.

...: *La fleur de poesie francoyse: recueil joyeux contenant plusieurs huictains, dixains, quatrains, chansons et aultres dictez de diverses matieres/ mis en nottes musicalles par plusieurs auteurs et reduictz en ce petit livre.* Paris: Alain Lotrian, 1543.

*Catalogue des livres du cabinet de M. de Cangé.* Paris: Chez Jacques Guerin, 1733.

*Catalogue des livres rares et précieux, manuscrits et imprimés composant la Bibliothèque de M. P. Desq, de Lyon.* Paris: L. Potier Libraire, 1866.

*Catalogue des livres de la bibliothèque du Comte de Boutourlin, suivi d'une table des auteurs.* Paris: Imprimerie de Charles Pougens, 1805.

## 2. 4 Traducciones de Villon a otras lenguas

Desde muy temprano es sabida la proliferación de traducciones de Villon en otras lenguas<sup>165</sup>; su reconocimiento como precursor de los “poètes maudits” -como así fueron denominados en honor a la obra de título análogo de Paul Verlaine-, así como la grandeza de su obra, explica el interés de traductores de diversas nacionalidades por adoptar al poeta parisino en su tradición literaria, a través de este gran medio de transmisión cultural que es la traducción.

No obstante, donde el poeta parisino ha merecido una atención más relevante ha sido en lengua inglesa, de ahí que, a pesar de que nuestro trabajo se ocupe específicamente de las traducciones de Villon al español, hayamos creído oportuno ofrecer una muestra de algunos poemas traducidos al inglés.

En este apartado de nuestro trabajo, hemos seleccionado a quince traductores a lengua inglesa de la obra de François Villon y un poema traducido de cada uno de ellos; de este modo, pretendemos extraer las particularidades traductológicas de cada traductor a través del análisis formal, léxico-semántico y morfosintáctico -según proceda- del poema seleccionado en cada caso.

Entre los poemas más traducidos al inglés del poeta parisino, predominan las baladas, siendo las más comunes la “Ballade des femmes de Paris”, “Ballade des pendus” o “Épitaphe de Villon”, “Ballade de la grosse Margot”, “Ballade contre les ennemis de la France”, “Ballade du concours de Blois”, “Ballade des proverbes”, y, la más trasvasada a otras lenguas sin lugar a dudas, la “Ballade des dames du temps jadis”. Al respecto, es preciso puntualizar que diversos de los traductores seleccionados únicamente han

---

<sup>165</sup> Existen traducciones de la obra de François Villon a numerosos idiomas; citamos algunos de estos idiomas y una traducción en cada uno de ellos a modo de ejemplo: traducción al alemán: *François Villon, "Ballade von Villon und der dicken Margot"* (tr.: K.L. Ammer); traducción al holandés: *De liederlijke levensliederen van François Villon* (tr.: Patrick & Fernand Bernauw y Anton Cogen); al húngaro: *François Villon balladai* (tr.: Faludy György); al italiano: *François Villon, "Ballata di Margot la Cicciona"* (tr.: Giuseppe D'Agata); al checo: *François Villon. balladái* (tr.: Faludy György); al portugués: *Os Testamentos de François Villon e algumas baladas mais* (tr.: Vasco Graça Moura); al ruso: *Франсуа Вийон в переводе Юрия Кожевникова* (tr.: Юрия Кожевникова); al polaco: *Testamentet: og Spredte balladeer*; al sueco: *Existentiella skratt: 17 ballader i tecknet av François Villon* (tr.: Björn Sjövall), entre otras.

traducido una o dos baladas de François Villon, siendo generalmente una de ellas la “Ballade des dames du temps jadis”, de ahí que nos hayamos visto obligados a seleccionar esta misma composición en repetidas ocasiones para su análisis.

La relación de traductores, así como el análisis respectivo de cada uno de ellos, siguen un orden cronológico, por el que serán analizadas las baladas. Enumeramos los traductores y poemas seleccionados, recogiendo el título que éstos han utilizado para dar nombre a su composición, y, tras la enumeración, llevaremos a cabo el análisis, previa transcripción de los poemas traducidos, con el fin de ilustrar las conclusiones desprendidas del mismo.

1. Dante Gabriel Rossetti: “The Ballad of the Dead Ladies” (1850)
2. John Payne: “Ballad of Proverbs” (1878)
3. A. C. Swinburne: “Ballad against the Enemies of France” (1904)
4. H. de Vere Stacpoole: “Ballade of the Women of Paris” (1914)
5. Christopher Logue: “Gone Ladies” (1968)
6. Peter Dale: “Ballade of the Hanged (Villon's Epitaph)” (1978)
7. Galway Kinnel: “Ballade [I die of thirst beside the fountain]” (1982)
8. Robin Shirley: “Ballade of the Ladies of Ancient Times” (1993)
9. Louis Simpson: “Ballade Women of Time Past” (1999)
10. Ken Knabb: “Ballad of the Ladies of Bygone Times” (1999)
11. Andrew Lang: “Rondel” (2000)
12. Kathleen Garay and Madeleine Jeay: “Excerpt from Le Testament” (2002)
13. Peter Dean: “Fat Margot Ballade” (2003)
14. A. S. Kline: “Ballade du Concours de Blois” (2004)
15. Florence Dujarric: “Ballad of the Ladies of Old” (2005)

## 1. Dante Gabriel Rossetti: "The Ballad of the Dead Ladies" (1850) <sup>166</sup>

Tell me now in what hidden way is  
Lady Flora the lovely Roman?  
Where 's Hipparchia, and where is Thais,  
Neither of them the fairer woman  
Where is Echo, beheld of no man,  
Only heard on river and mere,—  
She whose beauty was more than human?...  
But where are the snows of yester-year?

Where's Héloïse, the learned nun,  
For whose sake Abeillard, I ween,

---

<sup>166</sup> Transcribimos la balada en francés junto a su traducción al castellano, en versos octosílabos, con el fin de contribuir a la comparación entre sí y con la traducción al inglés:

BALLADE DES DAMES DU TEMPS JADIS      BALADA DE LAS DAMAS DE ANTAÑO

Dites-moi où, n'en quel pays,  
Est Flora la belle Romaine,  
Archipiades, ne Thais,  
Qui fut sa cousine germaine,  
Echo, parlant quant bruit on mène  
Dessus rivière ou sur étang,  
Qui beauté eut trop plus qu'humaine?  
Mais où sont les neiges d'antan?

Où est la très sage Héloïse,  
Pour qui fut châtré et puis moine  
Pierre Esbaillard à Saint-Denis ?  
Pour son amour eut cette essoine.  
Semblablement, où est la roïne  
Qui commanda que Buridan  
Fût jeté en un sac en Seine?  
Mais où sont les neiges d'antan?

La roïne Blanche comme un lis  
Qui chantait à voix de sirène,  
Berthe au grand pied, Bietrix, Aliz,  
Hamburgis qui tint le Maine,  
Et Jeanne, la bonne Lorraine  
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen ;  
Où sont-ils, où, Vierge souveraine?  
Mais où sont les neiges d'antan?

Prince, n'enquerrez de semaine  
Où elles sont, ni de cet an,  
Que ce refrain ne vous remaine :  
Mais où sont les neiges d'antan?

Decidme, en qué país  
se halla Flora la romana,  
Archipiada y Thais,  
en belleza prima hermana;  
Eco, que contesta al ruido  
sobre riberas o estanques,  
de belleza más que humana.  
¿Mas, do las nieves de antaño?

¿Dónde la culta Eloísa,  
por quien fue castrado y monje  
Abelardo en San Denis?  
Por su amor pasó esta pena.  
De igual modo, ¿do la reina  
que ordenó que Buridán  
al Sena en saco arrojaran?  
¿Mas, do las nieves de antaño?

La reina cual lis,  
que cual sirena cantaba;  
Berta, Beatriz, Alís;  
Arembour del Maine dueña  
y Juana, la lorenese,  
llevada en Rouen a la hoguera;  
¿do están Virgen soberana?  
¿Mas, do las nieves de antaño?

No insistáis dónde están, Príncipe,  
ni este año, ni esta semana,  
que os remito a este refrán:  
¿mas, do las nieves de antaño?

Lost manhood and put priesthood on?  
(From Love he won such dule and teen!)  
And where, I pray you, is the Queen  
Who will'd that Buridan should steer  
Sew'd in a sack's mouth down the Seine?...  
But where are the snows o yester-year?

White Queen Blanche, like a queen of lilies,  
With a voice like any mermaiden,—  
Bertha Broadfoot, Beatrice, Alice,  
And Ermengarde the lady of Maine,—  
And that good Joan whom English-men  
At Rouen doom'd and burn'd her there,—  
Mother of God, where are they then?...  
But where are the snows of yester-year?

Nay, never ask this week, fair lord,  
Where they are gone, nor yet this year,  
Save with thus much for an overword,—  
But where are the snows of yester-year?

La traducción de Dante Gabriel Rossetti del poema “Ballade des Dames du Temps Jadis” ha sido ampliamente encomiada a lo largo de los siglos XIX y XX, no solamente por suponer un modelo de referencia para sus sucesores, sino también por haber dado origen al popular modismo inglés “where are the snows of yesyer-year?”. En cuanto a peculiaridades traductológicas, podemos reseñar un evidente apego al texto original por parte del traductor, que desemboca en estructuras y términos traducidos con notable literalidad. La elección de los vocablos en inglés es, en general, bastante acertada, sin embargo, es frecuente el recurso de la adición, esto es, de la incorporación de información no presente en el texto original, tal y como sucede en el primer verso del poema, en el que el Rossetti traduce la tercera persona del singular del verbo francés ‘être’ por ‘hidden way’, que significa ‘camino oculto’. Un ejemplo similar lo constituye el verso sexto de la tercera estrofa, en el que el traductor añade ‘doomed’, pese a que en el original únicamente figura ‘brulée’.

## 2. John Payne: “Ballad of Proverbs” (1878) <sup>167</sup>

Goats scratch until they spoil their bed:  
Pitcher to well too oft we send:  
The iron’s heated till it’s red  
And hammered til in twain it rend:  
The tree grows as the twig we bend:  
Men journey till they disappear  
Even from the memory of a friend:  
*We shout out ‘Noël’ till it’s here.*

Some mock until their hearts do bleed:

---

### <sup>167</sup> BALLADE DES PROVERBES

Tant gratte chèvre que mal gît,  
Tant va le pot à l'eau qu'il brise,  
Tant chauffe-on le fer qu'il rougit,  
Tant le maille-on qu'il se débrise,  
Tant vaut l'homme comme on le prise,  
Tant s'éloigne-il qu'il n'en souvient,  
Tant mauvais est qu'on le déprise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

Tant parle-on qu'on se contredit,  
Tant vaut bon bruit que grâce acquise,  
Tant promet-on qu'on s'en dédit,  
Tant prie-on que chose est acquise,  
Tant plus est chère et plus est quise,  
Tant la quiert-on qu'on y parvient,  
Tant plus commune et moins requise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

Tant aime-on chien qu'on le nourrit,  
Tant court chanson qu'elle est apprise,  
Tant garde-on fruit qu'il se pourrit,  
Tant bat-on place qu'elle est prise,  
Tant tarde-on que faut l'entreprise,  
Tant se hâte-on que mal advient,  
Tant embrasse-on que chet la prise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

Tant raille-on que plus on n'en rit,  
Tant dépent-on qu'on n'a chemise,  
Tant est-on franc que tout y frit,  
Tant vaut "Tiens !" que chose promise,  
Tant aime-on Dieu qu'on fuit l'Eglise,  
Tant donne-on qu'emprunter convient,  
Tant tourne vent qu'il chet en bise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

Prince, tant vit fol qu'il s'avise,  
Tant va-il qu'après il revient,  
Tant le mate-on qu'il se ravise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

### BALADA DE LOS PROVERBIOS

Tanto se rasca la cabra, que se daña;  
tanto va el cántaro a la fuente, que se rompe;  
tanto se calienta el hierro, que se pone rojo,  
tanto se golpea, que se parte;  
tanto vale el hombre, cuanto se le aprecia,  
tanto se aleja, que lo olvidan,  
tan malo es, que se le desprecia,  
tanto se invoca la Navidad, que al fin llega.

Tanto habla uno, que se contradice;  
tanto vale buena fama como un favor conseguido;  
tanto promete uno, que se desdice;  
tanto se suplica, que la cosa se adquiere,  
tanto es más querida, cuanto es más buscada,  
tanto se busca, que se encuentra,  
tanto es más frecuente, cuanto menos deseada,  
tanto se invoca la Navidad, que al fin llega.

Tanto se quiere al perro, que se le da de comer;  
tanto corre la canción, que la aprenden;  
tanto se guarda la fruta, que se pudre;  
tanto se hostiga una plaza, que es conquistada;  
tanto se tarda, que fracasa la empresa;  
tanto se precipita, que sobreviene un mal;  
tanto se aprieta, que cae la presa,  
tanto se invoca la Navidad, que al fin llega.

Tanto se bromea, que ya no da risa;  
tanto se gasta, que no se tiene camisa;  
tanto es uno generoso, que todo se lo gasta;  
tanto vale *toma*, como cosa prometida;  
tanto se ama a Dios, que se sigue a la Iglesia;  
tanto se da, que conviene pedir prestado;  
tanto se vuelve el viento, que se hace cierzo,  
tanto se invoca la Navidad, que al fin llega.

Príncipe, tanto vive loco, que sana,  
tanto va, que al fin vuelve,  
tanto se le golpea, que muda de parecer,  
tanto se invoca la Navidad, que al fin llega.

Some are so frank that they offend:  
Some waste until they come to need:  
A promised gift is ill to spend:  
Some love God till from church they trend:  
Wind shifts until to North it veer:  
Till forced to borrow do we lend:  
*We shout out 'Noël' till it's here.*

Dogs fawn on us till them we feed:  
Song's sung until by heart it's kenned:  
Fruit's kept until it rot to seed:  
The leagured place falls in the ende:  
Folk linger till the occasion wend:  
Haste oft throws all things out of gear:  
One clips until the grasp's o'erstrained:  
*We shout out 'Noël' till it's here.*

Prince, fools live so long that they mend:  
They go so far that they draw near:  
They're cozened till they apprehend:  
*We shout out 'Noël' till it's here.*

Este poema traducido al inglés de François Villon forma parte del recopilatorio incluido en *The Poems of François Villon*, obra publicada por John Payne en el año 1878, que sería revisada y ampliada en 1900, recibiendo un nuevo título, *Poems of Master François Villon of Paris*.

En lo que concierne a las peculiaridades translativas de John Payne, observamos, de forma general, que éste aboga por la traducción libre, aunque sin trasgredir, en la mayoría de las ocasiones, el principio de equivalencia semántica. La traducción inglesa está marcada por una acertada regularidad rítmica, que dota de armonía y sonoridad al texto meta. Hallamos, asimismo, adaptaciones de proverbios a la cultura de llegada, tales como “pitcher to well too oft we send”, que alude a “the pitcher will go to the well once too often”, equivalente en lengua inglesa al proverbio contemporáneo francés “Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse”.

Es preciso añadir que el traductor incurre de forma reiterada en ampliaciones y omisiones de información, esto es, que incluye u obvia

información ausente o presente en la versión francesa. Señalamos al respecto un ejemplo que concilia ambos casos simultáneamente: se trata del verso séptimo de la primera estrofa "Even from the memory of a friend", que amplía la información del verso precedente "Men journey till they disappear" [el hombre viaja hasta que desaparece // incluso de la memoria de un amigo], y que reemplaza al verso séptimo del original "Tant mauvais est qu'on le déprise", [de ser tan malo, se le desprecia] quedando omitido en la versión inglesa.



### 3. A. C. Swinburne: "Ballad against the Enemies of France" (1904) <sup>168</sup>

May he fall in with beasts that scatter fire,  
Like Jason, when he sought the fleece of gold,  
Or change from man to beast three years entire,  
As King Nebuchadnezzar did of old;  
Or else have times as shameful and as bad  
As Trojan folk for ravished Helen had;  
Or gulped with Proserpine and Tantalus  
Let hell's deep fen devour him dolorous,

---

<sup>168</sup> BALLADE CONTRE LES ENNEMIS DE LA FRANCE      BALADA CONTRA LOS ENEMIGOS DE FRANCIA

Rencontré soit de bêtes feu jetant  
Que Jason vit, quérant la Toison d'or;  
Ou transmué d'homme en bête sept ans  
Ainsi que fut Nabucodonosor;  
Ou perte il ait et guerre aussi vilaine  
Que les Troyens pour la prise d'Hélène;  
Ou avalé soit avec Tantalus  
Et Proserpine aux infernaux palus;  
Ou plus que Job soit en grieve souffrance,  
Tenant prison en la tour Dedalus,  
Qui mal voudroit au royaume de France!

¡Hallado sea por fieras salvajes  
como Jasón buscando el vellocino;  
o transformado en bestia por siete años,  
como lo fue Nabucodonosor;  
o sufra pérdida o guerra tan cruenta  
como la de Troya a causa de Elena;  
o termine sumido junto a Tántalo  
y Proserpina en el foso infernal;  
o más sufrimiento que Job padezca,  
o reo quede en la torre de Dédalo  
aquel que el mal desee al reino de Francia!

Quatre mois soit en un vivier chantant,  
La tête au fond, ainsi que le butor;  
Ou au grand Turc vendu deniers comptants,  
Pour être mis au harnais comme un tor;  
Ou trente ans soit, comme la Magdalaine,  
Sans drap vêtir de linge ne de laine;  
Ou soit noyé comme fut Narcissus,  
Ou aux cheveux, comme Absalon, pendus,  
Ou, comme fut Judas, par Desperance;  
Ou puist périr comme Simon Magus,  
Qui mal voudroit au royaume de France!

¡Cuatro meses pase en pozo cantando  
cabeza abajo como alcaraván;  
sea entregado y vendido al Gran Turco,  
y le coloquen arnés como al buey;  
treinta años como la Magdalena  
pase sin vestido de lino o lana;  
se ahogue como le ocurrió a Narciso;  
o ahorcado sea como Absalón;  
o de angustia perezca como Judas  
o como lo hizo el Mago Simón,  
aquel que el mal desee al reino de Francia!

D'Octovien puist revenir le temps:  
C'est qu'on lui coule au ventre son trésor;  
Ou qu'il soit mis entre meules flottant  
En un moulin, comme fut saint Victor;  
Ou transglouti en la mer, sans haleine,  
Pis que Jonas ou corps de la baleine;  
Ou soit banni de la clarté Phébus,  
Des biens Juno et du soulas Vénus,  
Et du dieu Mars soit pugni à outrance,  
Ainsi que fut roi Sardanapalus,  
Qui mal voudroit au royaume de France!

¡Que volvieran los tiempos de Octaviano,  
para que así le hiciesen tragar oro;  
o colocado sea entre las muelas  
de un molino, como lo fue San Víctor;  
o lo engulla el mar sin respirar  
peor que Jonás se halle en la ballena;  
desterrado sea del fulgor de Febo,  
de bienes de Juno y placer de Venus;  
por Marte sea castigado a ultranza,  
tal y como lo fue el rey Sardanápalo,  
aquel que el mal desee al reino de Francia!

Prince, porté soit des serfs Eolus  
En la forêt où domine Glaucus,  
Ou privé soit de paix et d'espérance :  
Car digne n'est de posséder vertus,  
Qui mal voudroit au royaume de France!

Príncipe, lo raptén siervos de Eolo,  
en la floresta donde reina Glauco;  
o privado sea de paz y esperanza:  
pues no es digno de poseer virtudes  
aquel que el mal desee al reino de Francia!

With worse to bear than Job's worst sufferance,  
Bound in his prison-maze with Dædalus,  
Who could wish evil to the state of France!

May he four months, like bitterns in the mire,  
Howl with head downmost in the lakesprings cold  
Or to bear harness like strong bulls for hire  
To the Great Turk for money down be so!  
Or thirty years like Magdalen live sad,  
With neither wool nor web of linen clad;  
Drown like Narciss', or swing down pendulous  
Like Absalom with locks luxurious,  
Or liker Judas fallen to reprobance;  
Or find such death as Simon sorcerous,  
Who could wish evil to the state of France!

May the old times come of fierce Octavian's ire,  
And in his belly molten cold be told;  
May he like Victor in the mill expire,  
Crush between moving millstones on him rolled,  
Or in deep sea drenched breathless, more adrad  
Than in the whale's bulk Jonas, when God bade:  
From Phœbus' light, from Juno's treasure-house  
Drive, and from joys of Venus amorous,  
And cursed of God most high to the utterance,  
As was the Syrian king Antiochus,  
Who could wish evil to the state of France!

Prince, may the bright-winged brood of Æolus  
To sea-king Glaucus' wild wood cavernous  
Bear him bereft of peace and hope's least glance,  
For worthless is he to get good of us,  
Who could wish evil to the state of France!

Balada extraída de la obra *Ballads Done Into English from the French*, publicada por primera vez en el año 1904 y reeditada en 1907. En ésta se incluyen diversas baladas de François Villon traducidas al inglés por tres traductores diferentes: tres baladas traducidas por Dante Gabriel Rossetti, diez traducidas por Algernon Charles Swinburne, y siete traducidas por John Payne. La traducción de la “Ballade contre les ennemis de la France” llevada a cabo por A. C. Swinburne es bastante literal, ya que el traductor traslada

minuciosamente la equivalencia semántica, sintáctica y estrófica de la versión francesa. Pese a tratarse de un trasvase literal, el traductor busca con su traducción el efecto rítmico de la estrofa, de ahí que deba recurrir con frecuencia a la figura retórica del hipérbaton.

Es digno de resaltar la traducción a lengua inglesa de los nombres propios, tales como 'Nabugodonosor' traducido por 'Nebuchadnezzar', 'Dedalus' por 'Dædalus', 'Eolus' por 'Æolus', 'Phébus' por 'Phœbus', etc. Sin embargo, no comprendemos la razón de haber traducido 'Sardanapalus', localizado en el décimo verso de la tercera estrofa, por 'Antiochus', ya que estos son personajes históricos distintos, incluso sin vinculación alguna: Sardanápolo es el último rey del Imperio Asirio, y Antíoco es un rey de la Dinastía Seléucida, hijo del fundador de dicha dinastía.

#### 4. H. de Vere Stacpoole: "Ballade of the Women of Paris" (1914) <sup>169</sup>

Take those famed for language fair,  
Past, or in the present tense,  
Each good as Love's messenger:  
Florentines, Venetiennes.  
Roman girls, Lombardiennes,  
Girls whose names Geneva carries,  
Piedmont girls, Savoysiennes;  
No lips speak like those of Paris.

Though for grace of language are  
Famed the Neapolitans,  
And in chattering Germans shares  
Pride of place with Prussians.  
Taking Greeks, Egyptians,  
Austrians, whom no rhyme marries,

---

<sup>169</sup> BALLADE DES FEMMES DE PARIS      BALADA DE LAS MUJERES DE PARÍS

Quoiqu'on tient belles langagères  
Florentines, Vénitiennes,  
Assez pour être messagères,  
Et même les anciennes,  
Mais soient Lombardes, Romaines.  
Genevoises, à mes périls,  
Pimontoises, savoysiennes,  
Il n'est bon bec que de Paris.

Aunque de gran elocuencia sean  
las florentinas y venecianas,  
además de buenas mensajeras  
incluso cuando llegan a ancianas;  
aunque sean lombardas, romanas,  
genovesas, esto os lo aseguro,  
piamontesas y hasta saboyanas,  
no hay un pico como el de París.

De beau parler tiennent chaïères,  
Ce dit-on, les Napolitaines,  
Et sont très bonnes cacquetières  
Allemandes et Prussiennes;  
Soient Grecques, Egyptiennes,  
De Hongrie ou d'autres pays,  
Espagnoles ou Cateleennes,  
Il n'est bon bec que de Paris.

Con su hablar cátedra sientan  
al parecer las napolitanas,  
y también son diestras parlanchinas  
las alemanas y las prusianas.  
Mas, aunque sean griegas, egipcias  
de Hungría o cualquier otro país,  
españolas o hasta catalanas,  
no hay un pico como el de París.

Brettes, Suisses n'y savent guères,  
Gasconnes, n'aussi Toulousaines:  
De Petit Pont deux harengères  
Les concluront, et les Lorraines,  
Angloises et Calaisiennes,  
(Ai-je beaucoup de lieux compris?)  
Picardes de Valenciennes;  
Il n'est bon bec que de Paris.

Ni bretonas ni suizas superan  
tampoco gasconas, tolosanas,  
a pescadera del Petit Pont,  
ésta las callará. Lorenesas,  
inglesas y también calesianas,  
-¿me dejo en el tintero a alguna?  
Quizás las picardas valencianas.  
No hay un pico como el de París.

Prince, aux dames parisiennes  
De bien parler donnez le prix;  
Quoi que l'on die d'Italiennes,  
Il n'est bon bec que de Paris.

Príncipe, a damas parisinas  
dad el premio al buen hablar,  
pues por más que se hable de italianas,  
no hay un pico como el de París.

Spanish girls, Castellians;  
No lips speak like those of Paris.  
Bretonnes, Swiss, their language mar,  
Gascon girls, Toulousiennes;  
Two fish-fags would close their jar  
On Petit Pont, Lorrainiennes,  
English girls, Calaisinnes-  
All the world my memory harries-  
Picard girls, Valenciennes;  
No lips speak those of Paris.

Prince, to fair Parisiennes  
Give the prize, nor turn where tarries  
One who saith "Italians",  
No lips speak those of Paris.

La "Ballade des femmes de Paris", traducida a lengua inglesa por H. de Vere Stacpoole, se halla incluida en la obra *The poems of François Villon: Translated by H. de Vere Stacpoole* (1914), en la que figuran, asimismo, las versiones al inglés de *Le Lais*, *Le Testament* y "Poésies diverses".

El análisis de la balada traducida pone de manifiesto la conservación de la estructura estrófica del texto original por parte del traductor. Pese a estar configurada buscando la homofonía a final de verso, la versión inglesa no se ajusta a patrón métrico alguno; sin embargo, los acentos y las pautas versales, así como la citada rima, generan un efecto armonioso de agradable lectura.

Observamos, igualmente, que el traductor aboga por la traducción literal, no obstante, esta determinación no le impide en ocasiones interpretar de forma subjetiva ciertos términos y reflejar tal subjetividad en su traducción por medio de la elección de vocablos ajustados a su interpretación; tal es el caso de la versión inglesa del tercer verso de la primera estrofa de la balada: "Assez pour être messagères", traducido por "Each good as Love's Messenger": en el verso original no se alude al propósito de las 'messagères' [mensajeras], de ahí que no consideremos atinada la traducción que especifica la naturaleza de dichas mensajeras 'Love's Messenger' [mensajeras de Amor], suponiéndolas celestinas o alcahuetas de forma injustificada.

## 5. Christopher Logue: *Gone Ladies* (1968)

Where in the world is Helen gone,  
Whose loveliness demolished Troy?  
Where is Salome? Where the wan  
Licentious Queen of Avalon?  
Who sees My Lady Fontenoy?  
And where is Joan, so soldier tall?  
And She who bore God's only Boy?  
Where is the snow we watched last Fall?

Is Thais still? Is Nell? And can  
Stem Heloise aurene,  
Whose so-by-love-enchanted man  
Sooner would risk castration than  
Abandon her, be seen?  
Who does Sheherazade enthrall?  
And who, within her arms and small,  
Lies hard by Josephine?

Through what eventless territory  
Are Ladies Day and Joplin swept?  
What news of Marilyn who crept  
Into an endless reverie?  
You saw Lucrece? And Jane? And she,  
Salvation's ancient blame-it-all,  
Delicious Eve? Then answer me:  
Where is the snow we watched last Fall?

Girl, never seek to know from me  
Who was the fairest of them all.  
What wouldst thou say if I asked thee:

Where is the snow we watched last Fall?<sup>170</sup>

La traducción a lengua inglesa de la “Ballade des dames du temps jadis” llevada a cabo por Christopher Logue, no puede ser considerada en sí misma una traducción, sino más bien una imitación o recreación. Al leer la traducción inglesa de Logue perdemos en numerosas ocasiones la reminiscencia del texto original, siendo especialmente difícil hallar un atisbo de simetría entre ambas composiciones. Basta con seleccionar los primeros versos de la versión inglesa para ilustrar tal particularidad translativa: “Where in the world is Helen gone, // Whose loveliness demolished Troy?” [¿A qué lugar terrenal marchó Helena, por cuyo amor fue demolida Troya?] no vierte de modo alguno la idea transmitida por los dos primeros versos del texto original “Dites-moi où, n'en quel pays, // Est Flora la belle Romaine”.

Pese a seguir muy de lejos al texto original en lo relativo al plano semántico, la disposición estrófica y la estructura versal de la balada francesa y de la balada inglesa son similares; ambas se componen de tres estrofas de ocho versos, que culminan en un estribillo similar cada una, así como de un ‘envoi’ final constituido por cuatro versos.

No es de extrañar que la composición en lengua inglesa evidencie tales características, ya que el propósito de su creación lo justifica: se trata de una versión musical concebida para ser adaptada y cantada al unísono junto a una melodía, al igual que la popular versión de Martin Sorrel en honor a François Villon titulada “Bye Bye in Blue: Ballade well after Villon”. El hecho de ser una composición destinada a la difusión comercial presupone la existencia de unos parámetros que deben ser atendidos en detrimento de la conservación de la semántica del texto original, tales como la satisfacción del gusto del receptor; de ahí que encontremos remisiones a un acontecimiento sonado y muy cercano en el tiempo a la traducción de Logue, esto es, el fallecimiento de Marilyn Monroe: “What news of Marilyn who crept // Into an endless reverie?”.

---

<sup>170</sup> Véase poema original y traducido al español en la nota a pie de página 167.

## 6. Peter Dale: "Ballade of the Hanged (Villon's Epitaph)" (1978)

Brothers that live when we are dead,  
don't set yourself against us too.  
If you could pity us instead,  
then God may sooner pity you.  
We five or six strung up to view,  
dangling the flesh we fed so well,  
are eaten piecemeal, rot and smell.  
We bones in a fine dust shall fall.  
No one make that a laugh to tell:  
pray God may save us one and all.

Brothers, if that's the word we said,  
it's no disparagement to you  
although in justice we hang dead.  
Yet all the same you know how few  
are men of sense in all they do.  
Pray now we're dead that Jesu's well  
of grace shall not run dry - nor Hell  
open in thunder as we fall.  
We're dead don't harry us as well:  
pray God may save us one and all.

Showered and rinsed with rain, we dead  
the sun has dried out black and blue.  
Magpie and crow gouge out each head  
for eyes and pluck the hair. On view,  
never at rest a moment of two,  
winds blow us here or there a spell;  
more pricked than a tailor's thumb could tell  
we're needled by the birds. Don't fall  
then for our brotherhood and cell:  
pray God may save us one and all.

Prince, Lord of Men, oh keep us well  
beyond the sovereignty of Hell.  
On him we've no business to call.  
And, men, it's no joke now I tell:



pray God may save us one and all.<sup>171</sup>

Traducción al inglés notablemente simétrica al texto original, hasta el punto de poder considerarse una traducción “mot à mot”; sin embargo, la regularidad rítmica pretendida por el traductor desemboca en la utilización reiterada de elementos retóricos de alteración del orden lógico de la frase, tal como el hipérbaton. Asimismo, en aras del efecto rítmico de la estrofa, constatamos el empleo de encabalgamientos no presentes en la versión francesa, que ocupan, incluso, dos versos consecutivos: “Pray now we're dead that Jesu's well // of grace shall not run dry - nor Hell // open in thunder as we fall.”; en cambio, son obviados en el texto inglés ciertos encabalgamientos que

---

<sup>171</sup> L'ÉPITAPHE DE VILLON OU "BALLADE DES PENDUS"

EPITAFIO DE VILLON O BALADA DE LOS AHORCADOS

Frères humains, qui après nous vivez,  
N'ayez les cœurs contre nous endurcis,  
Car, si pitié de nous pauvres avez,  
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.  
Vous nous voyez ci attachés, cinq, six :  
Quant à la chair, que trop avons nourrie,  
Elle est pièce dévorée et pourrie,  
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.  
De notre mal personne ne s'en rie ;  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

Se frères vous clamons, pas n'en devez  
Avoir dédain, quoique fûmes occis  
Par justice. Toutefois, vous savez  
Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis.  
Excusez-nous, puisque sommes transis,  
Envers le fils de la Vierge Marie,  
Que sa grâce ne soit pour nous tarie,  
Nous préservant de l'infemale foudre.  
Nous sommes morts, âme ne nous harie,  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

La pluie nous a débués et lavés,  
Et le soleil desséchés et noircis.  
Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés,  
Et arraché la barbe et les sourcils.  
Jamais nul temps nous ne sommes assis  
Puis çà, puis là, comme le vent varie,  
A son plaisir sans cesser nous charrie,  
Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.  
Ne soyez donc de notre confrérie;  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

Prince Jésus, qui sur tous a maistrie,  
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:  
A lui n'ayons que faire ne que soudre.  
Hommes, ici n'a point de moquerie;  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

Hermanos terrenales, que nos sobreviviréis,  
no os mostréis con nosotros duros de corazón,  
pues si mostráis piedad por nuestra desventura,  
Dios muestras de clemencia mostrará con vosotros.  
Cinco o seis de nosotros veis colgados aquí:  
ved cómo nuestra carne, que tanto alimentamos,  
desde hace mucho tiempo corroída está y podrida;  
el resto, nuestros huesos, serán polvo y cenizas.  
¡Que de nuestra desgracia no se regodee nadie,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!

Si hermanos os llamamos, no por ello debéis  
mirarnos con desdén, aunque fuimos ahorcados  
por sentencia. No obstante, vosotros bien sabéis  
que no todos los hombres tienen serena el alma;  
el perdón concedednos, ya que nos dirigimos  
hacia donde está el hijo de la Virgen María,  
para que así su gracia no se extinga en nosotros,  
y pueda preservarnos de la luz infernal.  
¡Dado que estamos muertos, que nadie nos torture,  
¡sino rogad a Dios para que nos absuelva!

La lluvia nos limpió y también nos lavó,  
y el sol nos ha secado y luego ennegrecido:  
las urracas y cuervos nos sacaron los ojos,  
arrancado la barba y extirpado las cejas.  
Nunca, un solo momento, sentados descansamos:  
fuimos de aquí a allá según soplara el viento  
que a su gusto y antojo, nos balancea incesante,  
picoteados por pájaros más que un dedal de sastre.  
¡No queráis ser, por tanto, de nuestra cofradía,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!

Príncipe Jesucristo, que puedes sobre todo,  
cuida de que el Infierno cargue sobre nosotros:  
que trato con él no haya ni salde cuenta alguna.  
¡Hombres, aquí en la tierra no toméis nada en broma,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!

figuran en el original, tal y como el que se halla en los primeros versos de la segunda estrofa de la versión francesa: “Se frères vous clamons, pas n'en devez // Avoir dédain, quoique fûmes occis // Par justice. Toutefois, vous savez...”.

Es, asimismo, digna de mención la presencia de paráfrasis constructivas en el texto inglés; esto es, de la reelaboración de enunciados sin la modificación del sentido de los mismos. A modo de ejemplo de esta particularidad, podemos citar los siguientes versos: “don't set yourself against us too”, que traduce “N'ayez les coeurs contre nous endurcis” y “Brothers, if that's the word we said”, que traduce “Se frères vous clamons, pas n'en devez”.

## 7. Galway Kinnel: Ballade [I die of thirst beside the fountain] (1982) <sup>172</sup>

I die of thirst beside the fountain  
I'm hot as fire, I'm shaking tooth on tooth  
In my own country I'm in a distant land  
Beside the blaze I'm shivering in flames  
Naked as a worm, dressed like a president  
I laugh in tears and hope in despair  
I cheer up in sad hopelessness  
I'm joyful and no pleasure's anywhere  
I'm powerful and lack all force and strength  
Warmly welcomed, always turned away.

---

### <sup>172</sup> BALLADE DU CONCOURS DE BLOIS

Je meurs de seuf auprès de la fontaine,  
Chaud comme feu, et tremble dent à dent;  
En mon pays suis en terre lointaine;  
Lez un brasier frissonne tout ardent;  
Nu comme un ver, vêtu en président,  
Je ris en pleurs et attends sans espoir;  
Confort reprends en triste désespoir;  
Je m'éjouis et n'ai plaisir aucun;  
Puissant je suis sans force et sans pouvoir,  
Bien recueilli, débouté de chacun.

Rien ne m'est sûr que la chose incertaine;  
Obscur, fors ce qui est tout évident;  
Doute ne fais, fors en chose certaine;  
Science tiens à soudain accident;  
Je gagne tout et demeure perdant;  
Au point du jour dis: "Dieu vous doint bon soir!"  
Gisant envers, j'ai grand paour de choir;  
J'ai bien de quoi et si n'en ai pas un;  
Echoite attends et d'homme ne suis hoir,  
Bien recueilli, débouté de chacun.

De rien n'ai soin, si mets toute m'atayne  
D'acquérir biens et n'y suis prétendant;  
Qui mieux me dit, c'est cil qui plus m'atayne,  
Et qui plus vrai, lors plus me va bourdant;  
Mon ami est, qui me fait entendre  
D'un cygne blanc que c'est un corbeau noir;  
Et qui me nuit, crois qu'il m'aide à pourvoir;  
Bourde, verté, aujourd'hui m'est tout un;  
Je retiens tout, rien ne sait concevoir,  
Bien recueilli, débouté de chacun.

Prince clément, or vous plaise savoir  
Que j'entends mout et n'ai sens ne savoir:  
Partial suis, à toutes lois commun.  
Que sais-je plus? Quoi? Les gages ravoir,  
Bien recueilli, débouté de chacun.

### BALADA DEL CONCURSO DE BLOIS

De sed me muero cerca de la fuente,  
cual fuego ardiente tiemblan mis dientes;  
en mi país me siento en tierra ajena;  
de calor tirito junto a una hoguera;  
desnudo cual lombriz, visto de príncipe,  
río entre lágrimas y sin fe espero;  
consuelo hallo en triste desespero;  
me regocijo sin placer alguno;  
poderoso soy sin poder ni fuerza,  
bien me acogen, mas todos me rechazan.

Nada me es más cierto que cosa incierta;  
ni me es más confuso que lo evidente;  
de nada dudo salvo de lo cierto;  
la ciencia es sólo casual accidente;  
perdedor me siento aun ganando todo;  
al alba digo: ¡Dios nos dé buenas noches!;  
en el suelo, de caer tengo miedo;  
siquiera tengo uno teniendo muchos;  
espero herencia sin ser heredero,  
bien me acogen mas todos me rechazan.

Nada me preocupa, en todo me afano,  
como en adquirir bienes que ni quiero;  
el que mejor me habla es quien más me ofende  
y el más sincero es aquel que más miente;  
mi mejor amigo es quien me hace creer  
que un cisne blanco es un oscuro cuervo;  
y quien más me daña yo creo que ayuda;  
ardid, verdad, iguales se me antojan;  
todo retengo, no logro inventar;  
bien me acogen mas todos me rechazan.

Príncipe indulgente, debéis saber  
que comprendo sin lógica <sup>172</sup> ni ciencia,  
y aun siendo parcial a la ley me atengo.  
¿Qué sé además? Mis bienes recobrar,  
bien me acogen mas todos me rechazan

I'm sure of nothing but what is uncertain  
Find nothing obscure but the obvious  
Doubt nothing but the certainties  
Knowledge to me is mere accident  
I keep winning and remain the loser  
At dawn I say "I bid you good night"  
Lying down I'm afraid of falling  
I'm so rich I haven't a penny  
I await an inheritance and am no one's heir  
Warmly welcomed, always turned away.

I never work and yet I labor  
To acquire goods I don't even want  
Kind words irritate me most  
He who speaks true deceives me worst  
A friend is someone who makes me think  
A white swan is a black crow  
The people who harm me think they help  
Lies and truth today I see they're one  
I remember everything, my mind's a blank  
Warmly welcomed, always turned away.

Merciful Prince may it please you to know  
I understand much and have no wit or learning  
I'm biased against all laws impartially  
What's next to do? Redeem my pawned goods again!  
Warmly welcomed, always turned away.

El traductor Galway Kinnel hace alusión con el título de su composición, “Ballade [I die of thirst beside the fountain” al *incipit* de la “Ballade du concours de Blois”. Se trata de una traducción significativamente literal, que traslada “mot à mot” los términos esgrimidos por el autor de la versión original. Sin embargo, ésta carece de armonía y cadencia al obviarse los esquemas métricos y la sonoridad rítmica en el texto de llegado.

Pese a adolecer, en ese sentido, la determinación de eludir cualquier efecto rítmico, concede al traductor ciertos privilegios en cuanto a la elección terminológica, ya que éste no se ve encorsetado por el ‘lastre’ de la rima y del isosilabismo; de este modo, el autor de la versión inglesa ha gozado de la

libertad para seleccionar palabras con un significado muy similar a las originales en la lengua de llegada.

Una característica peculiar que se desprende del análisis del texto inglés de Galway Kinnel, es la que pone de manifiesto el primer verso de la tercera estrofa, “I never work and yet I labor”, [nunca trabajo y, sin embargo, me afano], que traduce el verso francés “De rien n'ai soin, si mets toute m'atayne” [nada me preocupa y en todo me afano], que precede a “D'acquérir biens et n'y suis prétendant” [en adquirir bienes que ni siquiera deseo]. Se trata de la traducción de determinadas palabras del texto original por otras en el idioma de llegada semánticamente diferentes, mas que pertenecen al campo semántico imperante en el enunciado en cuestión: en el ejemplo transcrito se ha traducido el sustantivo ‘soin’ por el verbo ‘work’, con el fin de ampliar el número de vocablos del mismo campo semántico, en este caso, del campo semántico laboral: ‘work’, ‘labor’ y, por extensión, ‘acquire’.

## 8. Robin Shirley: “Ballade of the Ladies of Ancient Times” (1993)

Tell me where, or in what land,  
is Flora the fair Roman girl,  
Archipiada, or Thaïs,  
who was her match in beauty's hall,  
Echo who answered when one called  
over rivers or still pools,  
whose loveliness was more than human?  
Where are the snows of yesteryear?

Where is Héloïse, so wise, for whom  
Pierre Abelard was first unmanned  
then cloistered up at Saint Denis?  
For her love he bore these trials.  
And where now can one find that queen  
by whose command was Buridan  
thrown in a sack into the Seine?  
Where are the snows of yesteryear?

Queen Blanche, light as a lily,  
who sang with a mermaid's voice,  
Bertha Bigfoot, Beatrice, Alice,  
Arembourg, heiress to Maine,  
and Joan the good maid of Lorraine  
whom the English griddled at Rouen;  
where are they, where, O Sovereign Virgin?  
Where are the snows of yesteryear?

Prince, don't ask me in a week  
or in a year what place they are;  
I can only give you this refrain:  
Where are the snows of yesteryear?<sup>173</sup>

La traducción al inglés de la “Ballade des Dames du Temps Jadis” llevada a cabo por Robin Shirley pone de manifiesto una estructura sintáctica y semántica muy similar a la empleada por François Villon en el texto original. Asimismo, la disposición versal y estrófica de la citada balada es trasvasada de

---

<sup>173</sup> Véase poema original y traducido al español en nota al pie número 167.

forma intacta a la lengua de llegada. No se trata de una traducción rimada, por lo que la versión inglesa no evidencia, como suele ocurrir, la utilización de términos a final de verso que pretendan conciliar la regularidad rítmica y la semántica deseada. El no constituir una traducción rimada no es óbice para que ésta pueda resultar armónica y cadenciosa, dado que el isosilabismo conferido por el traductor al texto meta resarce tal carencia rítmica.

Hallamos, no obstante, reformulaciones de enunciados, que aunque son injustificadas, no generan infidelidades semánticas en el texto de llegada; un ejemplo de este hecho lo constituye el cuarto verso de la primera estrofa de la composición: “who was her match in beauty's hall” [que fue su pareja en el salón de la belleza] que traduce “qui fut sa cousine germaine” [que fue su prima hermana]. En último término, cabe indicar que el estribillo que culmina las cuatro estrofas, “Where are the snows of yesteryear?”, es similar al propuesto por Dante Gabriel Rossetti en su traducción.

## 9. Louis Simpson: “Ballade Women of Time Past” (1999)

Tell me in what country is  
Flora the beautiful Roman,  
Archipiada, or Thaïs.  
Echo who speaks to no man  
Unless he speaks first, then she can  
Over a river, lake, or bay,  
Was too beautiful to be human.  
But where are the snows of yesterday?

Where is the learned Heloise,  
For whom was gelded that poor man,  
Pierre Abelard of Saint Denis?  
With love of her his pains began.  
The queen who wanted Buridan  
Bagged and dropped in the Seine, they say,  
Was a very passionate woman,  
But where are the snows of yesterday?

Queen Blanche of the fleur-de-lys,  
Who sang so well the people ran ...  
To hear; Bertha Bigfoot, Alice,  
Arembourg, the countess of Maine,  
And Joan the bonny of Lorraine,  
Burned by the English ... Where are they,  
Tell me, Oh Virgin Sovereign!  
But where are the snows of yesterday?

Prince, do not enquire again  
Where all those women are today.  
All you will hear is the refrain,  
But where are the snows of yesterday?<sup>174</sup>

Traducción notablemente libre en cuanto al transvase semántico se refiere. Al respecto, observamos numerosas inexactitudes que afectan tanto a términos individuales como a enunciados completos. A modo de ejemplo de tal inexactitud, citamos el quinto y el sexto verso de la primera estrofa de la versión inglesa: “Echo who speaks to no man // Unless he speaks first, then she

---

<sup>174</sup> Véase poema original y traducido al español en nota 167.



can” [Eco nunca le habla a nadie a menos que ese alguien hable primero,...] que traduce “Echo parlant quant bruyt on maine // dessus rivièrè ou sur estan” [Eco habla cuando el ruido fluye bajo el río o sobre el estanque].

Asimismo, son frecuentes las adiciones de información no presente en la versión original, adiciones que si bien no suponen una vulneración significativa de la semántica global del texto francés, sí que ocasionan una asimetría léxico-semántica entre ambas composiciones. En ocasiones, los fenómenos de la adición y de la omisión coinciden en un mismo verso, tal y como ocurre en el segundo verso de la segunda estrofa de la traducción inglesa: “For whom was gelded that poor man” [por quien fue castrado el pobre hombre], que traduce “Pour qui chastré et puis moyne” [por quien fue castrado, y después se hizo monje]. Se combinan aquí, pues, la adición del adjetivo ‘poor’ [pobre] y la omisión del sustantivo ‘moyne’ [monje].

**10. Ken Knabb: “Ballad of the Ladies of Bygone Times” (1999)**

Tell me where, or in what land  
is Flora, the lovely Roman,  
or Archipiades, or Thaïs,  
who was her first cousin;  
or Echo, replying whenever called  
across river or pool,  
and whose beauty was more than human?  
But where are the snows of yesteryear?

Where is that brilliant lady Heloise,  
for whose sake Peter Abelard was castrated  
and became a monk at Saint-Denis?  
He suffered that misfortune because of his love for her.  
And where is that queen who  
ordered that Buridan  
be thrown into the Seine in a sack?  
But where are the snows of yesteryear?

Queen Blanche, white as a lily,  
who sang with a siren’s voice;  
Big-footed Bertha, Beatrice, Alice,  
Arembourg who ruled over Maine;  
and Joan, the good maiden of Lorraine  
who was burned by the English at Rouen —  
where are they, where, O sovereign Virgin?  
But where are the snows of yesteryear?

Prince, do not ask in a week  
where they are, or in a year.

The only answer you will get is this refrain:  
But where are the snows of yesteryear?<sup>175</sup>

La presente traducción a lengua inglesa de Ken Knabb, pese a haber sido realizada en el año 1999, no aparece publicada hasta 2003 en “*Ballad of the Ladies of Bygone Times. Deux traductions de la Ballade des dames du temps jadis* de François Villon: une version littérale et une version libre destinée à être chantée sur la musique de Georges Brassens<sup>176</sup>”, trabajo desconocido

---

<sup>175</sup> Véase poema original y traducido al español en nota 167.

<sup>176</sup> La versión musical traducida al inglés por Ken Knabb difiere notablemente de su versión literal, de ahí que la hayamos transcrito:

Tell me where or in what land  
is Lucretia, the lovely Roman;  
Cleopatra or Salomé,  
or so many other famous women?  
Or that ancient goddess Echo,  
always sending the same reply,  
and whose beauty was much more than human?  
— Where are the snows of years gone by?

Where's that brilliant lady Heloise,  
for whose sake her secret lover  
Peter Abelard became a monk  
when he was gelded by her brothers?  
And where now is that evil queen who  
condemned her old loves to die,  
tied up and tossed into the river?  
— Where are the snows of years gone by?

Where is Dante's Beatrice,  
Guinevere or Isabel,  
or fair Helen for whose sake  
heroes fought and Troy fell,  
or Joan of Arc, the gallant maiden  
who was doomed to the fire,  
where are they now, O Holy Virgin?  
— Where are the snows of years gone by?

Milord, don't ask me where they are,  
in what land or in what time.  
The only answer I can give is:  
“Where are the snows of years gone by?”

del autor, citado en su obra *Secrets publics: Escarmouches choisies. Traduit de l'américain par l'auteur et des amis français*<sup>177</sup>.

En cuanto a las características translativas que se desprenden del análisis de la versión al inglés de Ken Knabb, citamos como particularidad predominante la literalidad del texto meta en lo relativo al significado del poema original. Si bien la traducción es casi idéntica semánticamente al texto francés, ésta no conserva ni adapta el patrón métrico ni rítmico de aquélla, lo que la convierte en una composición carente de cadencia y sonoridad.

Es digno de mención añadir que la versión inglesa evidencia la influencia de ciertas traducciones al inglés realizadas por algunos de los predecesores de Ken Knabb; esto se manifiesta a través de la utilización de determinados términos, tal como 'pool' [charca], que traduce 'estan' [estanque]; en lugar de traducir 'estan' por 'pond', palabras de significados similares, prefiere emplear 'pool' al igual que Robin Shirley, cuyo uso sí queda justificado por la búsqueda de la rima con el término que finaliza el verso anterior, 'called'.

---

<sup>177</sup> Knabb, Ken: *Secrets publics Escarmouches choisies. Traduit de l'américain par l'auteur et des amis français*. Éditions Sulliver, 2007.

## 11. Andrew Lang: “Rondel” (2000)

Good-by, the tears are in my eyes;  
Farewell, farewell, my prettiest;  
Farewell, of women born the best;  
Good-by, the saddest of good-bys.  
Farewell, with many vows and sighs  
My sad heart leaves you to your rest;

Farewell, the tears are in my eyes;  
Farewell, from you my miseries  
Are more than now may be confessed,  
And most by thee have I been blessed,  
Yea, and for thee have wasted sighs;  
Good-by, the last of my good-bys<sup>178</sup>.

Traducción al inglés del “Rondel VIII” realizada por Andrew Lang de las populares, aunque controvertidas dado la discrepancia surgida por su dudosa autoría, “Poésies attribués à Villon”. Se incluye en la obra *Ballads and Lyrics of Old France: with Other Poems* (2000) de dicho autor, en la que también figuran traducciones al inglés de numerosas composiciones de otros autores

---

### <sup>178</sup> RONDEL VIII

Adieu vous dy la lerne à l'œil;  
Adieu, ma très gente mignonne,  
Adieu, sur toutes la plus bonne,  
Adieu vous dy, qui m'est grand dueil.

Adieu, adieu, m'amour, mon vueil;  
Mon povre cueur vous laisse et donne.  
Adieu vous dy la lerne à l'œil.

Adieu, par qui du mal recueil  
Mille fois plus que mot ne sonne;  
Adieu, du monde la personne  
Dont plus me loue et plus me dueil.  
Adieu vous dy la lerne à l'œil.

### RONDEL VIII

Adiós, lágrimas en mis ojos  
adiós, mi más noble señora,  
entre todas la más hermosa,  
adiós digo a mi mayor pena.

Adiós, adiós, mi amor, mi anhelo  
mi pobre alma de vos se aleja,  
adiós, lágrimas en mis ojos.

Adiós, a quien me hizo más daño  
que la palabra que no suena;  
adiós, del mundo a la persona  
que tanto me elogia y me apena.  
Adiós, lágrimas en mis ojos.

franceses, tales como Charles d'Orléans, Joachim Du Bellay, Remy Belleau, Pierre Ronsard, Jacques Tahureau, Jean Passerat, entre otros.

La traducción no puede ser considerada una traducción propiamente dicha, mas bien una recreación de la composición atribuida a François Villon. Observamos que la disposición estrófica difiere, pues de una composición de tres estrofas de cuatro, tres y cinco versos respectivamente, Andrew Lang ha optado por un poema de dos estrofas de seis versos cada una. Asimismo, la disimetría semántica es incuestionable, ya que pocos versos del texto original se han trasvasado fielmente en la versión inglesa; un ejemplo ilustrativo de esta particularidad lo constituyen los versos "Are more than now may be confessed, // And most by thee have I been blessed, // Yea, and for thee have wasted sighs", que no traduce idea alguna presente en el original.

**12. Kathleen Garay and Madeleine Jeay: Excerpt from *Le Testament*  
(2002)<sup>179</sup>**

I know that the poor and the rich,  
The wise and the fools, priests and laity,  
Nobles, peasants, generous and mean,  
Small and great, and fair and ugly,  
Ladies with collars tucked up,  
-Whatever their position-  
Wearing finery and fancy headgear,  
Death seizes without any exception.

Whether it is Paris or Helen who dies,  
Whoever dies, dies in such pain  
That he loses his breath;  
His bile bursts over his heart  
Then he sweats, God knows what sweat!  
And no one soothes his distress:  
Since he has no child, brother or sister

---

<sup>179</sup> EXCERPT FROM *LE TESTAMENT*

Je congnoys que pauvres et riches,  
Sages et folz, prebstres et laiz,  
Noble et vilain, larges et chiches,  
Petitz et grans, et beaulx et laidz,  
Dames à rebrassez colletz,  
De quelconque condicion,  
Portant attours et bourreletz,  
Mort saisit sans exception.

Et mourut Paris et Hélène.  
Quiconques meurt, meurt à douleur.  
Celluy qui perd vent et alaine,  
Son fiel se crève sur son cueur,  
Puys sue Dieu sçait quelle sueur!  
Et n'est qui de ses maulx l'allège:  
Car enfans n'a, frère ne soeur,  
Qui lors voulsist estre son pleige.

La mort le fait frémir, pallir,  
Le nez courber, les veines tendre,  
Le col enfler, la chair mollir,  
Jointes et nerfs croistre et estendre.  
Corps féminin, qui tant est tendre,  
Polly, souef, si precieulx,  
Te faudra-il ces maulx attendre?  
Ouy, ou tout vif aller ès cieulx.

EXTRACTO DE *LE TESTAMENT*

Sé que tanto a pobres como a ricos,  
a sabios, locos, curas y laicos,  
al noble o vil, generoso, avaro,  
a pequeños, grandes, guapos, feos,  
a damas de exuberante escote,  
sea cual sea su condición,  
con bellos atavíos y encajes,  
la muerte alcanza sin excepción.

Ya muera Paris o muera Elena,  
el que muere, muere con dolor:  
quien entrega su último aliento,  
la hiel le estalla en el corazón.  
Luego suda, ¡Dios cuánto sudor!  
No hay quien logre su mal aliviar,  
pues ni hijo, hermano o hermana,  
quisieran estar en su lugar.

Por ella tirita y palidece,  
curva la nariz, tensa las venas,  
inflama y reblandece la carne,  
artejos, nervios, crecen y estiran.  
Cuerpo femenino, tan tierno,  
tan terso, tan suave, tan preciado.  
¿También sucumbirás a este mal?  
Sí, salvo que vivo suba al cielo.

Who would pledge to take his place?

Death makes him shiver and turn pale,  
His nose grow hooked, his veins tighten,  
His neck swell up, his flesh slack off,  
His joints and sinews grow and stretch.  
Woman's body, so tender,  
Smooth, soft, so precious,  
Must you expect these ills?  
Yes, or go alive to the heavens.

El fragmento traducido al inglés por Kathleen Garay y Madeleine Jeay se corresponde con las estrofas IXL, XL y XLI de *Le Testament*. Dicha traducción se halla publicada en la obra *Distaff Gospels: A First Modern English Edition of Les Evangiles Des Quenouilles* (2006), orientada a la recopilación de traducciones a lengua inglesa de un corpus de textos medievales francés; en dicha obra, además de poemas versionados al inglés de François Villon, podemos encontrar textos de Jean de Meun, Christine de Pizan y otros autores de la época.

En cuanto a las características traductológicas de la versión inglesa, destacamos una notable tendencia por parte de las traductoras a la simetría sintáctica y semántica. Este afán por la simetría repercute en la elección terminológica, hecho que se evidencia, por citar algún ejemplo, en el trasvase a lengua inglesa del verbo 'saisir' [alcanzar], localizado en el último verso de la primera estrofa del texto de origen: "Mort saisit sans exception"; éste ha sido traducido por el verbo 'seize' [agarrar], suponemos que debido la similitud morfológica.

Sin embargo, esta literalidad en el transvase obliga a las traductoras a obviar determinados elementos propios de la naturaleza poética, tales como el ritmo de cantidad, o métrica, y el ritmo de timbre, o rima. Así pues, podemos considerar esta traducción como una de las más fidedignas, no obstante, la libertad de su forma menoscaba el resultado.



### 13. Peter Dean: "Fat Margot Ballade" (2003) <sup>180</sup>

If I should love and serve my lady well  
is that a reason you should find me mad?  
She's the bee's knees as far as I can tell:  
I'd take up arms for her love and be glad.  
When folk come in I scurry round the pad  
with jugs and wine, as quiet as you please.  
I bring them bread and water, fruit and cheese,  
and if they pay well, "Bene stat", I say,  
"Do come again, do come and take your ease

#### 180 BALLADE DE LA GROSSE MARGOT

Se j'aime et sers la belle de bon hait.  
M'en devez-vous tenir ne vil ne sot?  
Elle a en soi des biens à fin souhait.  
Pour son amour ceins bouclier et passot;  
Quand viennent gens, je cours et happe un pot,  
Au vin m'en vois, sans démener grand bruit;  
Je leur tends eau, fromage, pain et fruit.  
S'ils payent bien, je leur dis que " bien stat";  
Retournez ci, quand vous serez en ruit,  
En ce bordeau où tenons notre état."

Mais adoncqes il y a grand déhait  
Quand sans argent s'en vient coucher Margot;  
Voir ne la puis, mon coeur à mort la hait.  
Sa robe prends, demi-ceint et surcot,  
Si lui jure qu'il tendra pour l'écot.  
Par les côtés se prend cet Antéchrist,  
Crie et jure par la mort Jésus-Christ  
Que non fera. Lors empoigne un éclat;  
Dessus son nez lui en fais un écrit,  
En ce bordeau où tenons notre état.

Puis paix se fait et me fait un gros pet,  
Plus enflé qu'un velimeux escarbot.  
Riant, m'assied son poing sur mon sommet,  
" Go! Go! " me dit, et me fier le jambot.  
Tous deux ivres, dormons comme un sabot.  
Et au réveil, quand le ventre lui bruit,  
Monte sur moi que ne gête son fruit.  
Sous elle geins, plus qu'un ais me fais plat,  
De paillarder tout elle me détruit,  
En ce bordeau où tenons notre état.

Vente, grêle, gèle, j'ai mon pain cuit.  
le suis paillard, la paillarde me suit.  
Lequel vaut mieux? Chacun bien s'entresuit.  
L'un l'autre vaut; c'est à mau rat mau chat.  
Ordure aimons, ordure nous assuit;  
Nous défuyons honneur, il nous défuit,  
En ce bordeau où tenons notre état.

#### BALADA DE LA GORDA MARGOT

Si amo y sirvo gustosamente a esta belleza,  
¿por qué me tomáis por vil o insensato?  
¡Posee las virtudes que deseo!  
Por su amor empuño escudo y daga.  
Si vienen clientes, corro a por un jarro,  
me doy al vino sin armar gran ruido.  
Les sirvo agua, queso, pan y fruta,  
y si pagan bien les digo *Bene stat*,  
"regresad aquí cuando estéis en celo,  
a este burdel donde está nuestro hogar".

Pero a veces reina aquí el mal humor,  
si Margot sin dinero acaba el día;  
no la puedo ver, la odio tanto que  
cojo su vestido, cinto y enaguas,  
los tomo fiados por no haber pagado.  
En jarra se coloca este Anticristo,  
quita y jura por la pasión de Cristo,  
que no consentirá; cojo una astilla,  
bajo la nariz le hago una señal,  
en este burdel donde está nuestro hogar.

Tras hacer las paces, me tiro un pedo  
tan inflado como un escarabajo;  
riendo, me arrea un golpe en la cabeza,  
¡vete! Dice presionando mis muslos.  
Borrachos, dormimos como un lirón.  
Al despertar, cuando el vientre le suena,  
se me monta,-así no daña su fruto-.  
Bajo ella gimo, me deja cual tabla  
y jodemos hasta no poder más  
en este burdel donde está nuestro hogar.

Hiele o granice, no me falta el pan.  
Soy un golfo y mi golfa también lo es.  
¿Quién es el mejor? Nos compenetramos,  
tal como la mala rata al mal gato.  
Amamos la escoria y ella nos sigue;  
odiamos el honor y él a nosotros,  
en este burdel donde está nuestro hogar.

at our little brothel, trading every day."

But sometimes don't we have a flaming row  
when little Margot turns in penniless!  
I simply hate her, cannot stand the cow.  
I grab her coat, her petticoat and dress  
and vow I'll trade them in for more - or less.  
Arms folded, "Here's the Anti-Christ," cries she  
and swears by Jesus' death this will not be.  
At this I land her one to make her pray  
some more, and on her nose some two or three -  
at our little brothel, trading every day.

Then peace descends, she blows me a great fart -  
no dung-beetle was ever stuffed so full.  
Laughing she sits astride my private part,  
"Go! Go!" she says and works me like a bull...  
Both of us drunk - we sleep out of our skull  
and, waking, when her quim begins to stir  
she mounts me - I mustn't miss a taste of her!  
I groan beneath her, flattened like the hay.  
Her shagging'll be the death of me, I swear,  
at our little brothel, trading every day.

Vile wind, or hail, or ice, my bread is baked.  
I love to fuck; with her I fuck I'm slaked.  
Let who knows better, do. It can't be faked.  
Level pegging's between us. Here to stay.  
On us the shit we love falls and is raked.  
No bogus dignity for us. We've never quaked  
at our little brothel, trading every day.

La característica más reseñable de la traducción es que en ella abundan las inexactitudes semánticas; no podemos afirmar que se trate de una versión totalmente infiel, dado que es comprensible que para alcanzar la isometría y la cadencia rítmica, el traductor deba hacer uso de construcciones sintácticas y de un léxico alternativo a la literalidad; no obstante, la elección de un esquema métrico y de una rima determinados no justifican que en el trasvase se modifique información, tal y como la evidenciada en este verso "I simply hate her, cannot stand the cow" [simplemente la odio, no soporto a esa vaca].

#### 14. A. S. Kline: "Ballade du Concours de Blois" (2004)

I'm dying of thirst beside the fountain,  
Hot as fire, and with chattering teeth:  
In my own land, I'm in a far domain:  
Near the flame, I shiver beyond belief:  
Bare as a worm, dressed in a furry sheathe,  
I smile in tears, wait without expectation:  
Taking my comfort in sad desperation:  
I rejoice, without pleasures, never a one:  
Strong I am, without power or persuasion,  
Welcomed gladly, and spurned by everyone.

Nothing is sure for me but what's uncertain:  
Obscure, whatever is plainly clear to see:  
I've no doubt, except of everything certain:  
Science is what happens accidentally:  
I win it all, yet a loser I'm bound to be:  
Saying: 'God give you good even!' at dawn,  
I greatly fear I'm falling, when lying down:  
I've plenty, yet I haven't one possession,  
I wait to inherit, yet I'm no heir I own,  
Welcomed gladly, and spurned by everyone.

I never take care, yet I've taken great pain  
To acquire some goods, but have none by me:  
Who's nice to me is one I hate: it's plain,  
And who speaks truth deals with me most falsely:  
He's my friend who can make me believe  
A white swan is the blackest crow I've known:  
Who thinks he's power to help me, does me harm:  
Lies, truth, to me are all one under the sun:  
I remember all, have the wisdom of a stone,  
Welcomed gladly, and spurned by everyone.

Merciful Prince, may it please you that I've shown  
There's much I know, yet without sense or reason:  
I'm partial, yet I hold with all men, in common.  
What more can I do? Redeem what I've in pawn,

Welcomed gladly, and spurned by everyone.<sup>181</sup>

A.S. Kline, más conocido por la crítica como el traductor Tony Kline, tradujo al inglés la “Ballade du Concours de Blois” en el año 2004 y la presentó al público a través de su obra *François Villon: poems*, en la que se incluyen asimismo la traducción de populares baladas de François Villon como “Ballade Des Dames Du Temps Jadis”, “L’Epitaphe Villon: Ballade Des Pendus”, “Ballade: A S’amyé”, entre otras.

Se trata de una traducción rimada con un esquema métrico fijo, lo que otorga al poema una regularidad rítmica que desprende cadencia y armonía. Pese a conservar íntegro el significado de los versos de Villon, la traducción no es literal, dado que la búsqueda rítmica y métrica obligan al traductor a invertir el orden lógico de la frase y a emplear términos con un número de sílabas determinado con el fin de lograr el isosilabismo estrófico.

La elección terminológica es precisa y exquisita, hecho que se manifiesta especialmente en la traducción del estribillo inglés “Welcomed gladly, and spurned by everyone” [con agrado recibido y por todos desdeñado], que traduce el refrán francés “Bien recueully, debouté de chascun” [bien recibido, por todos despreciado]. La elección del adverbio ‘gladly’ y, especialmente, del verbo ‘spurn’ denotan la elegancia de un traductor-poeta.

---

<sup>181</sup> Véase poema original y traducido al español en nota 173.

## 15. Florence Dujarric: “Ballad of the ladies of old” (2005)

Tell me where, tell me in what land  
Is Flora, bonny Roman lady?  
Where Archippa, where Thais fair,  
Who was her cousin? O tell me!  
Now where will be Echo, who babbled  
Back at you o'er rivers and ponds,  
And whose beauty was more than human?  
O where are gone the snows of yore?

Where is Heloise chaste and wise,  
For whom unmanned and made a monk  
Was Abelard in Saint-Denis?  
For love of her he suffered so.  
In the same way where is the queen  
Who gave command that Buridan  
Be bagged and thrown into the Seine?  
O where are gone the snows of yore?

What befell the lily-white queen  
Who sang with her voice like a bird's;  
'Big Feet' Bertha, Beatrix, Allys,  
Arembour, who ruled o'er Maine;  
And the sweet Joan from Lorraine,  
Whom the English burned at Rouen?  
Where are they all, Sovereign Lady?  
O where are gone the snows of yore?

My Prince, seek not endlessly to know  
Where they are now, why time has passed;  
But only remember this chorus:  
O where are gone the snows of yore?<sup>182</sup>

La traducción al inglés de la “Ballade des dames du temps jadis” realizada por Florence Dujarric, desprende musicalidad pese a no ser una traducción rimada; esto probablemente sea debido al hecho de que la medida

---

<sup>182</sup> Véase poema original y traducido al español en nota 167.

acentual de los versos que configuran el poema está marcada por un número de sílabas parecido.

Se trata de una versión bastante fidedigna; no obstante la elección terminológica no es siempre atinada, como podemos apreciar por el término 'chorus' del tercer verso del 'envoi', que nos remite al ámbito musical, más que al proverbial. Del mismo modo, la traducción propuesta por Dujarric para los versos de la primera estrofa "Where Archippa, where Thais fair, // Who was her cousin? O tell me!", es parcialmente inexacta, dado que cuando se refiere en la versión francesa al término 'cousin', se hace referencia a la comparación del canon de belleza y no a cuestiones de consanguinidad, tal y como sugiere el texto inglés. En último término, es preciso aludir a la curiosa traducción del término 'seraine' del segundo verso de la tercera estrofa "Qui chantoit a voix de seraine" [que cantaba con voz de sirena], que ha sido traducido al inglés por 'bird', en el verso "Who sang with her voice like a bird's" [quien cantaba con la voz parecida a la de un pájaro].

## Referencias bibliográficas

- GARCÍA CALDERÓN, Á.: "La 'Ballade de dames du temps jadis' de Villon y sus traducciones inglesas." En Traducción y mediación cultural: reflexiones interdisciplinarias. Granada: Atrio, 2007, pp. 53-70.
- JEAY, M. y GARAY, K.: *Distaff Gospels: A First Modern English Edition of Les Évangiles Des Quenouilles*. Broadview Press Ltd: New York, 2006.
- KINNEL, G.: *The Poems of François Villon*. Hangover and London: University Press of New England, 1977.
- KLINE, A. S.: *François Villon: poems*. 2004
- LANG, A.: *Ballads and Lyrics of Old France: with Other Poems*. London: Longmans, Green and Company, 2000.
- PAYNE, J.: *Poems of Master François Villon of Paris*. Michigan: Reeves & Turner, 2007.
- STACPOOLE, H. de V.: *The poems of François Villon: Translated by H. de Vere Stacpoole*. New York: John Lane Company, 1914.
- VILLON, F., ROSSETTI, D. G. *et alii: Ballads Done Into English from the French of François Villon*. Portland Maine: T. B. Mosher, 1907.

### **3. Análisis de las traducciones al español**





### 3. Análisis de las traducciones al español

---

#### 3.1 Metodología y sistema de análisis

Tras constatar la existencia de una extensa nómina de versiones traducidas de la obra de François Villon, hemos creído oportuno realizar un profundo análisis de todas las traducciones al español de la obra del poeta francés, procediendo luego al estudio pormenorizado de éstas, con el fin de extraer las características más representativas del *modus operandi* de cada uno de los traductores.

Por orden cronológico son las siguientes:

- María Héctor: *François Villon. Poesía* (1940)
- Alfredo Darnell Gasco: *François Villon. Baladas* (1946)
- Antonio de Obregón: *Villon, poeta del viejo París* (1954)
- Alberto de la Guerra Navares: *François Villon. Baladas completas* (1972)
- Gonzalo Suárez: *François Villon. El hombre y el poeta* (1974)
- Federico Gorbea: *François Villon. Obra completa en poesía* (1976)
- Mercedes Lloret: *François Villon. Poemas* (1977)
- Carlos Alvar Ezquerro: *François Villon. Poesía* (1980)
- Roberto Ruiz Capellán: *François Villon. Obras* (1981)
- Juan Victorio: *François Villon. Poesía* (1995)
- José María Álvarez: *François Villon: El Legado y El Testamento* (2001)
- Rubén Abel Reches: *Testamentos de François Villon* (2007)

La segunda fase de este proceso la constituye la consecución del análisis traductológico.<sup>183</sup> Para la elaboración de este apartado de nuestro estudio, debemos atenernos a una serie de fundamentos teóricos que pretenden justificar nuestra actuación metodológica al respecto.

Con el fin de conformar nuestro propio esquema analítico, manejamos como fuentes de referencia dos de las propuestas más destacadas acerca de los eventuales problemas que se desprenden de la praxis translativa. Nos referimos, pues, a las taxonomías desarrolladas por Christiane Nord (1988)<sup>184</sup> y Amparo Hurtado Albir (2007)<sup>185</sup>, que, describiremos *grosso* a continuación:

C. Nord distingue los problemas y dificultades de traducción siguientes:

- Textuales: problemas derivados de las características del texto.
- Pragmáticos: problemas que emanan de la propia práctica traductora.
- Culturales: dificultades en cuanto a las diferencias de normas y convenciones entre la lengua de partida y la lengua de llegada.
- Lingüísticos: problemas surgidos por las especificidades de cada lengua.

Por su parte, Hurtado Albir, más recientemente, ha diferenciado los siguientes problemas de traducción:

- Lingüísticos: problemas a nivel léxico, morfosintáctico, estilístico y textual.
- Extralingüísticos: cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico.

---

<sup>183</sup> Una vez analizadas cada una de las traducciones (o fragmento seleccionado) de cada autor, propondré la mía propia. No obstante, ello no es óbice para que incluya los nueve poemas traducidos por mí en un apartado específico.

<sup>184</sup> Nord, C.: "Aprender a traducir: Diversos aspectos de la didáctica de la traducción", Seminario en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988.

<sup>185</sup> Hurtado Albir, A.: *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra, 2007.

- Instrumentales: inconvenientes derivados de la dificultad en documentación o en el uso de las herramientas informáticas.
- Pragmáticos: problemas que se refieren al contexto comunicativo en que se efectúa la traducción.

Con vistas a una mejor aplicación en los textos analizados, y dado que consideramos que dichas taxonomías no están muy bien delimitadas, solapándose sus elementos en muchas ocasiones, y siendo demasiado genéricas en otras, creemos que estos dos modelos se pueden sintetizar en un conjunto que, reuniendo elementos comunes, depure conceptos, clarifique e incluya algunos no mencionados y que son de gran valor en el momento de analizar textos poéticos. Así pues, nuestra propuesta comprenderá dos amplios niveles de análisis traductológico, incluyendo cada uno de ellos diferentes planos:

- Lingüístico: plano morfosintáctico, plano léxico-semántico, plano fonético-fonológico y métrica<sup>186</sup>.
- Pragmático-cultural: actos de habla (intencionalidad del emisor e interpretación del receptor), ironía, “implied author”, contexto socio-cultural, etc.

---

<sup>186</sup> Estos dos últimos resultan de gran utilidad para el análisis de la poesía.

### 3.1.1. La traducción de María Héctor: *François Villon. Poesía* (Barcelona: Editorial Yunque, 1940)

Esta edición constituye, según la traductora, la primera traducción al español de la obra poética de François Villon que salió a la luz en España. María Héctor, sobre la cual no nos ha sido imposible encontrar cualquier tipo de información, sino es la de dos traducciones suyas más: *Enciclopedia de los padres modernos*<sup>187</sup> y *Andrés el Tímido*<sup>188</sup>. Por las editoriales en las que publicó, deducimos que debe tratarse de una traductora catalana.<sup>189</sup>

La traducción en cuestión fue publicada por la editorial barcelonesa Yunque en enero de 1940, constituyendo el VII volumen de la Colección “Poesía en la mano”, dirigida por el prestigioso crítico literario Juan Ramón Masólviver, y formando parte de la sub-colección “Poetas franceses 1”. Dicha colección albergaba, asimismo, sub-colecciones tales como “Poetas italianos”, “Poetas alemanes”, “Poetas españoles”, “Poetas gallego-portugueses”, “Poetas catalano-provenzales”, “Poetas latinos”, etc. Se imprimió en los extintos Talleres Gráficos de Antonio J. Rovira con sede en calle Rocafort, 161, C.P. 08015, Barcelona.

El ejemplar objeto de estudio carece de número ISBN y tampoco se encuentra registrado en el Depósito Legal de Barcelona; no obstante, como se mencionará posteriormente, sí se encuentra incluido en los catálogos de la Biblioteca de Catalunya y de Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN), así como en la Red de Bibliotecas Públicas del Estado.

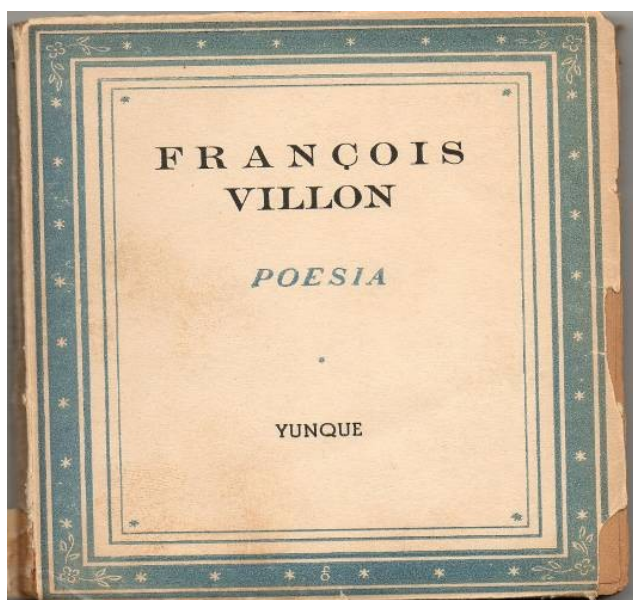
---

<sup>187</sup> Edición 1965; traducción de María Héctor, 511 páginas con ilustraciones, tapa dura sin sobrecubierta. Autor: Varios. Editorial: Montaner y Simón.

<sup>188</sup> Edición 1973, traducción de María Héctor, cubierta de Badía Camps, 173 páginas con ilustraciones de Escolano, tapa dura sin sobrecubierta; editorial: Molino. Colección: obras juveniles.

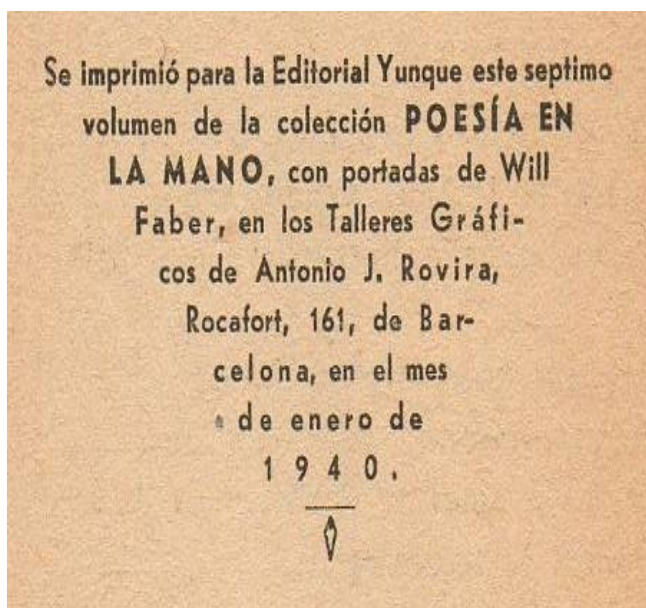
<sup>189</sup> Posiblemente se trate de la segunda mujer del pintor y arquitecto de jardines sevillano, afincado en Cataluña, donde morirá, Javier Winthuysen Losada (1874-1956). Hombre muy relacionado con el mundo de la cultura y el arte, tras la Guerra Civil Española, se instaló en el barrio de Les Corts (Barcelona), con su segunda mujer María Héctor y sus hijas Beatriz y Teresa.

Se trata de un ejemplar intonso próximo a la miniatura, en 16° marquilla (13 cm), que consta de 126 páginas con una encuadernación rústica sin sobrecubiertas. Probablemente, su reducido tamaño, así como su periodicidad semanal y módico precio de venta, respondan a un intento de difusión heterogénea. El diseño de las cubiertas se atribuye, como se indica en el colofón de la obra, al pintor alemán, Will Faber. La ornamentación de la cubierta anterior radica en diversos marcos en color añil ostensiblemente deslucido que bordean la página, encuadrando el título de la obra y la denominación de la editorial a la que pertenece la edición.



(Cubierta anterior de la obra *François Villon. Poesía*.  
Traducción de María Héctor)

El título de la obra, tal y como recoge la cubierta anterior, no coincide con el título registrado en las bases de datos consultados, siendo almacenado en el Catálogo virtual de la Biblioteca de Catalunya y en el Catálogo Colectivo de Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN) como *François Villon. Selección y traducción de María Héctor*; éste figura en grafía mayúscula y con tonos negro y añil, en armonía con los citados marcos, del mismo modo que la editorial, que aparece bajo el título en grafía mayúscula negrita, conservando la misma fuente anterior, aunque visiblemente en menor tamaño.



(*Cul-de-lampe* localizado al final de la obra *François Villon. Poesía*. Traducción de María Héctor)

El lomo, tan austero y sencillo como la cubierta posterior, recoge exclusivamente el nombre completo en grandes dimensiones del poeta francés. En la cubierta posterior figura en posición central una viñeta tipográfica en forma de espejo ovalado que refleja la imagen de una flecha envuelta por una cinta. Tal viñeta remata la inscripción en *cul-de-lampe*<sup>190</sup> del colofón, en la que

<sup>190</sup> En tipografía, un “cul-de-lampe” es un ornamento situado debajo de una página a final de capítulo o de libro. Normalmente adopta la forma de un triángulo compuesto por un dibujo abstracto o imagen. El “cul-de-lampe” designa asimismo en orden decorativo de un texto que va en disminución de una línea a otra, hasta llegar a ser sólo un pico o una especie de asterisco, como podemos ver por el siguiente ejemplo:



EL SECVENTE trispho nō meno mirauglioso al primo. Impo  
che egli hauea le qtro uolubile rote tutte, & gli radii, & il meditullo dēta  
fo achate di cadide uale uagamēte uaricato. Ne tale certante gestoe re  
Pyroho cū le noue Mafo & A polline i medio pulfate dalla natura i pfo.  
Laxide & la forma del dēto qle el primo, ma le tabelle erio di cyaneo  
Saphyro orientale, atomato de icintillule doro, alla magica gratissimo,  
& longo accepullimo a cupidine nella finitra mano.  
Nella tabella dexta mirat exalpo una infigne Matrā che  
dai oui hauea parturito, in uno cubile regio colloca  
ta, di uno mirabile pallatio. Cum obsterice fu  
pofate, & multe altre matrone & atante  
Nynghe. Degli quali uicuis de  
uno una flammula, & de la  
tro ouo due spētatiifi  
me fille.  
\*  
\*

se indica el número de volumen, la colección, la autoría del diseño de las portadas, la empresa encargada de la impresión, así como la fecha de esta última.

La portada de la obra evidencia en el área superior de la hoja, amén de la denominación de la editorial a pie de página, la sub-colección a la que ésta se adscribe, esto es, “Poetas franceses 1”. Asimismo, en la zona central, figura el título que la mayoría de catálogos atribuyen a la obra: *François Villon. Selección y traducción de María Héctor*. Su diseño incluye, igualmente, la frente-portadilla en la que el nombre de la colección, así como el número de volumen del ejemplar en cuestión son precedidos de una ilustración distintiva de aquella, cuya técnica nos trae a la memoria el grabado al aguafuerte.

En lo relativo al prólogo, advertimos que no se aducen en la obra datos alusivos a la autoría del mismo; sin embargo, es posible colegir de las aclaraciones acerca del método traductor empleado, así como de las remisiones sobre el texto fuente, localizadas ambas al final del preámbulo, que su autoría se debe a la traductora de la obra, María Héctor. En este apartado de la obra, se perfila un escueto resumen biográfico en el que se ponen de manifiesto los acontecimientos más relevantes en la vida de François Villon, así como una somera enumeración de las obras del poeta francés.

El cuerpo de la obra se distribuye de modo bilingüe, esto es, de forma confrontada se presenta el texto original en página par y su respectiva traducción en página impar. Constatamos que María Héctor ha trasvasado al español fragmentos de sus dos obras principales, *Le Lais* y *Le Testament*, así como ciertos poemas del conjunto denominado tradicionalmente *Poésies Diverses*<sup>191</sup>; su selección responde, como esclarece al final del prólogo, a cuestiones preeminentemente de popularidad, pues la traductora ha procurado “seleccionar las que gozan de más justa fama”. Su disposición respeta el orden

---

<sup>191</sup> Tanto las traducciones de María Héctor como todas las demás estudiadas pueden consultarse en el anexo dedicado al texto original de la obra de Villon y a las traducciones en español. Con el objeto de que el lector pueda tener una impresión general de los poemas vertidos por cada traductor tras cada poema, en nota a pie de página, se mencionan los nombres de estos.



de aparición en las citadas obras, de acuerdo con la edición de 1911 de Honoré Champion; sin embargo, en este caso la traductora opta por obviar la numeración estrófica en el sistema romano.

Así pues, de su primera obra, *Le Lais*, traduce los versos 1-128, mientras que de *Le Testament* traduce los versos 1-48; 73-256; 273-288; 305-328; 329-356, así como las baladas denominadas “Ballade des Dames du temps jadis”, “Les regrets de la belle heaulmière”, “Ballade de la belle heaulmière aux filles de joie”, “Ballade pour prier Nostre Dame”, “Ballade et oraison”, “Ballade des femmes de Paris” y “Ballade pour servir de conclusion” (que figura en el índice de contenidos final como “Icy se clost le testament” en honor al primer verso del poema). De *Poésies Diverses* recoge “Ballade des proverbes”, “Ballade des menus propos”, “Ballade du concours de Blois”, “Épître à ses amis”, “Le debat du cœur et du corps de Villon”, “Le Quatrain” (en el índice aparece como “Je suis François, dont ce me poise”, debido, como en el caso precedente, al primer verso del poema) y “Ballade des pendus”.

Para concluir con el análisis de esta edición constatamos que, tal y como hemos indicado previamente, la traductora prefiere no enumerar las estrofas; tampoco enumera los versos de cinco en cinco o de diez en diez, como suele ser habitual, con el fin de contribuir a una mejor localización de los mismos. Únicamente indica al final de cada fragmento de poema traducido, a qué versos del texto original se corresponden. Comprobamos, igualmente, que la traductora incorpora notas aclarativas, concretamente un total de 27, colocadas tras el apartado traductológico de la obra y con anterioridad al índice de contenidos. Las llamadas a notas, insertas en el texto entre paréntesis y numeradas correlativamente, se localizan al lado del término que pretenden esclarecer, o tras el título del poema, si se trata de elucidar una información de índole general sobre el mismo.

### 3. 1 .1 .1 Análisis traductológico de la versión de María Héctor

Previo al análisis traductológico, conviene hacer mención a las observaciones que apunta la traductora en el prólogo de su versión, acerca, entre otros datos, de su método translativo:

Al hacer la presente traducción, si bien se han colocado por el orden en que figuran en el *Gran Testamento*, se ha tenido en cuenta aquella costumbre, procurando seleccionar las que gozan de más justa fama. La versión se ha hecho, a pesar de las dificultades que a nadie se ocultan, lo más ajustada al original que ha sido posible y tomando éste de la edición de 1911 (*Honoré Champion, París*). Si otro mérito no tiene, cabe al menos al librito que hoy presentamos el de traer por vez primera reunidas y vertidas al castellano las obras del mejor, tal vez, y en todo caso más del gusto moderno y de más clara influencia en la literatura de nuestros tiempos, de los poetas de la nación vecina.

El fragmento pone de manifiesto que se trata de una versión basada en la literalidad (“lo más ajustada al original que ha sido posible”); no obstante, María Héctor no especifica si se trata de una literalidad que afecte a la significación del contenido (fondo) o a la distribución de los elementos que conforman el poema (forma), o, incluso, a ambas.

Atendiendo al plano fonético-fonológico y a la métrica, constatamos que se trata de una versión al español en disposición versal, esto es, que imita la distribución estrófica propia de una composición poética; merced a la distribución enfrentada o en espejo del texto original y su respectiva traducción, comprobamos que existe simetría entre el número de versos que componen las estrofas del documento francés y el número de versos que configuran las estrofas de la versión de María Héctor. No obstante, la traducción no es isosilábica, ni se basa en un patrón métrico determinado, transgrediendo así el principio de literalidad en lo que a la forma concierne, como refleja el fragmento que la “Ballade du concours de Blois” que recogemos a continuación:

Muero de sed al lado de la fuente, 11  
caliente como el fuego tiemblan mis dientes; 12  
en mi país estoy en tierra lejana; 12  
al lado de un brasero tiemblo al par que ardo; 12  
desnudo como un gusano, vestido de presidente, 16

río en lágrimas y espero sin esperanza; 13  
me reconforto en triste desesperación; 13  
me alegro y no tengo ningún placer; 11  
poderoso soy sin fuerza y sin poder; 12  
bien acogido, y rechazado de todos. 12

Al respecto cabe afirmar que, si bien puede entrañar una gran complejidad el hecho de ceñirse estrictamente a dicho principio, dada la naturaleza del idioma español que tiende a formular enunciados más prolongados en comparación con la lengua francesa, sí hubiese sido apropiado establecer un esquema métrico fijo, que incluso siendo de tipología heterosilábica, hubiera dotado al poema de la cadencia y la armonía necesaria. La traducción personal siguiente así lo atestigua:

Me muero de sed cerca de la fuente, 11  
ardiente cual fuego tiemblan mis dientes; 11  
en mi país me siento en tierra lejana; 11  
de calor tirito junto a una hoguera; 11  
desnudo cual lombriz, visto de príncipe, 11  
río entre lágrimas y sin fe espero; 11  
consuelo hallo en triste desespero; 11  
me regocijo sin placer alguno; 11  
poderoso soy sin poder ni fuerza, 11  
bien me acogen mas todos me rechazan. 11

En cambio, consideramos que el traductor ha obrado adecuadamente al no haber decidido encorsetarse por las limitaciones que implica la traducción poética rimada; contrariamente a quienes opinan que en poesía el contenido y la forma constituyen un todo indisoluble y que, por ende, la traducción poética debe implicar el trasvase de esa sonoridad intrínseca que dimana de la rima, siendo lo opuesto un atentado contra el texto original, opinamos que la traducción de poesía no rimada puede ser fiel, exacta e, incluso, en ciertos casos, preferible. El ritmo y la sonoridad de una traducción que se ajuste a un esquema métrico concreto exime, a nuestro modesto entender, al traductor de

subyugarse ante las numerosas restricciones que impone la rima, restricciones que forzarán a éste a tomar determinaciones traslativas que irán en detrimento, en la mayoría de las ocasiones, de la equivalencia semántica.

Sin embargo, tal consideración no presupone que tachemos de incorrecta una traducción poética rimada; en caso de que ésta no repercuta en la fidelidad al contenido del texto original, premisa indispensable ante todo, puede esgrimirse como otra posibilidad aceptable, posibilidad que se verá tácitamente obstaculizada en pares de lenguas de genética dispar, siendo, por tanto, una posibilidad aceptable, mas notablemente limitada.

En último término, es preciso añadir que María Héctor no aboga por la conservación de determinadas figuras retóricas que afectan al plano fonético-fonológico de la lengua; a modo de ejemplo, presentamos un fragmento de la “Ballade du cœur et du corps de Villon” que ilustra uno de los elementos de tal tipología no trasvasados a la lengua meta:

Dont vient ce mal ? - Il vient de mon malheur.  
Quand Saturne me fit mon fardelet,  
Ces maux y mit, je le croi. - C'est foleur  
Son seigneur es, et te tiens son varlet.  
Vois que Salmon écrit en son rolet [...]

Fragmento traducido al español por María Héctor del siguiente modo:

*¿De dónde viene este daño? –Viene de mi desgracia.  
Cuando Saturno lió mi petate  
Puso estos males, creo yo. –Es locura:  
Es señor, y tú eres su criado.  
Mira lo que Salomón dice en su escrito [...]*

En el primer verso del poema de François Villon, constatamos que figuran distintas flexiones de un mismo término: ‘mal’ y ‘malheur’, fenómeno retórico que recibe la denominación de “políptoton”. La traductora no ha dado continuidad a dicha figura literaria al haber traducido sin evidenciar tal similitud

genética: ‘daño’ y ‘desgracia’. No obstante, -desconocemos si se trata de un hecho fortuito o no-, ha logrado crear una aliteración al repetir el sonido de la consonante oclusiva dental ‘d’ al optar por los vocablos ‘donde’, ‘daño’ y ‘desgracia’.

Por lo que concierne al plano morfosintáctico, apreciamos en la versión al español una estructura sintáctica muy similar a la que el poeta francés emplea para estructurar sus versos, determinación bastante lógica por parte de la traductora, si tenemos en consideración que ésta no se haya delimitada por un patrón métrico preestablecido que condicione la elección léxica y la distribución de los términos escogidos. El fragmento intercalado que transcribimos a continuación, extraído de la “Ballade et oraison” y de su respectiva traducción, ilustra la correspondencia sintáctica entre los versos de ambos idiomas:

Pere Noé, qui plantastes la vigne;  
*Padre Noé, que plantaste la viña,*

\*\*\*\*\*

Vous aussi, Loth, qui beustes au rochier,  
*tú también, Loth, que bebiste en la roca,*

\*\*\*\*\*

Par tel party qu'Amour, qui gens engigne,  
*por el partido que Amor, que a la gente engaña,*

\*\*\*\*\*

De vos filles si vous fait approcher,  
*a tus hijas te hizo aproximar;*

\*\*\*\*\*

Architriclin, qui bien sceustes cest art,  
*Arquitriclinio, que bien conociste este arte;*

\*\*\*\*\*

Tous trois vous pry qu'o vous veuillez percher  
*A los tres os ruego que os dignéis mecer*

\*\*\*\*\*

L'ame du bon feu maistre Jehan Cotart!  
*el alma del bueno del difunto mestro Juan Cotart.*

Asimismo, María Héctor muestra cierta tendencia a trasvasar las figuras retóricas morfosintácticas, tales como el encabalgamiento, la anáfora, el epíteto, etc. En el siguiente caso, la figura retórica de encabalgamiento presente en los versos 2-3, 5-6, es trasvasada fielmente en la versión española:

Et je crois bien que pas n'en ment,  
Car chassé fut comme un souillon  
De ses amours haineusement,  
Tant que, d'ici à Roussillon,  
Brosse n'y a ne brossillon  
Qui n'eût, ce dit-il sans mentir,  
Un lambeau de son cotillon,  
Quand de ce monde vout partir.

*Y bien creo que no miente  
porque fue odiosamente echado como un trapo  
por su enamorada con rencor,  
tanto que, de aquí al Rosellón,  
no hay arbusto ni maleza  
que no tuviera, y al decir esto no miente,*

*un jirón de su vestido,  
cuando de este mundo quiso partir.*

Uno de los recursos literarios más característicos y recurrentes en los versos del poeta medieval es el denominado “acróstico”; se trata de un fenómeno mediante el cual las letras iniciales de cada uno de los versos que constituyen el poema, conforman unidas un nuevo término, a menudo con una significación velada a los ojos del lector común. François Villon, orgulloso de su virtuosismo, no duda en señalar tales iniciales en grafía negrita para que tal destreza no pase desapercibida. María Héctor, supenemos que por la ardua tarea que esta labor entraña, opta por no dar continuidad a tal recurso literario, tal y como refleja el extracto recogido a continuación, procedente de la “Ballade pour prier Nostre Dame”:

**V**ous portâtes, digne Vierge, princesse,  
**I**esus regnant qui n'a ne fin ne cesse,  
**L**e Tout Puissant, prenant notre foiblesse,  
**L**aissa les cieux et nous vint secourir,  
**O**ffrit a mort sa tres chere jeunesse;  
**N**otre Seigneur tel est, tel le confesse:  
En cette foi je veuil vivre et mourir.

*Vos llevasteis, digna Virgen, princesa,  
Jesús cuyo reino no cesa ni acaba.  
El Todopoderoso, sabiendo nuestra debilidad,  
dejó los cielos y vino a socorrernos,  
ofreciendo a la muerte su cara juventud.  
Nuestro Señor es, tal lo confieso.  
En esta fe quiero vivir y morir.*

Por lo que respecta al plano léxico-semántico, advertimos la elección de un léxico por parte del traductor que se ajusta en gran medida al significado de los versos originales del poeta francés. Por consiguiente, la literalidad a la que nos referimos al comienzo de este apartado, se aplica no tanto a la forma como

al fondo. No obstante, en detrimento a la calidad de la traducción, hallamos numerosos errores ortográficos de diversa tipología (obvia las mayúsculas detrás de punto, de interrogaciones y exclamaciones, escribe el verbo afligir con 'j' en lugar de 'g', etc.) si bien algunos se justifican dado que las convenciones ortográficas del período en que se fraguó dicha versión consideraban tales incorrecciones al amparo de la norma (fué, dió, fé, etc.)

A pesar de que la elección terminológica por parte del traductor ha sido notablemente acertada, algunos de los vocablos empleados, en aras al paralelismo semántico, son susceptibles de mejora. De ahí que, seguidamente, tratemos de ejemplificar, mediante binomios versales extraídos de la “Ballade des proverbes”, algunas de las determinaciones traslativas más desafortunadas de la elección léxica de María Héctor:

Tant **grate** chievre que mal gist [...]

*Tanto **escarba** la cabra que mal yace [...]*

El verbo 'gratter' hace referencia a la acción de “refregar o frotar fuertemente la piel con algo agudo o áspero, y por lo regular con las uñas” (DRAE). Por consiguiente, la traducción evidencia una inexactitud semántica, que podría haber sido subsanada de haber traducido por ‘rascar’ o ‘rascarse’ o cualquier término de significado similar: *De tanto que **se rasca**, llega a morir la cabra.*

Tant mauvais est qu'on le desprise [...]

*Tan malo es **cuanto** se le desprecia [...]*

La estructura gramatical, así como el significado global del verso traducido anterior, no responden a cuestiones lógicas; podemos colegir por el argumento general del poema que se pretende transmitir la consecuencia de una acción (causa-efecto), en este caso, que el comportarse mal con otras personas generará el desprecio por parte de los demás. Por tanto, habría sido más conveniente para expresar tal idea, el sustituir la conjunción temporal



‘cuando’ por la conjunción causal ‘que’, u optar por traducir de otro modo, tal como “de tanto ser malvado, a uno lo desprecian”.

Tant embrasse on que chiet la prise [...]

*Tanto se quiere abarcar que poco se aprieta [...]*

La traducción literal del verso precedente de François Villon vendría a ser “tanto se abarca que cae la presa”. Inferimos que la presencia del verbo “embrasser” y su traducción “abarcar”, posiblemente hayan inducido a la traductora a asociar el presente verso con el refrán popular “el que mucho abarca poco aprieta”, de ahí su traducción; sin embargo, la significación de tal enunciado guardaría relación con el hecho de realizar una acción con insistencia para así conseguir lo que se pretende, pudiéndose asociar tal idea con el proverbio “el que la sigue, la consigue”. Por ende, una traducción más acorde semánticamente al original podría ser “de tanto que se insiste, la presa es atrapada”.

La crudeza, socarronería e, incluso, vulgaridad que pretende transmitir el poeta francés con sus composiciones, explican la utilización de un lenguaje soez y, especialmente, de una terminología que se aleja sobremedida de la función eufemística del lenguaje. Con el fin de ilustrar dichas peculiaridades, recogemos un fragmento cargado de erotismo, extraído de la balada titulada “Les regrets de la Belle Heaulmière”, así como la traducción de María Héctor:

Ces gentes espaulles menues;  
Ces bras longs et ces mains traictisses;  
Petiz tetins, hanches charnues,  
Eslevées, propres, faittisses  
A tenir amoureuses lisses;  
Ces larges rains, ce sadinet  
Assis sur grosses fermes cuisses,  
Dedens son petit jardinet?

*Aquellos gentiles y menudos hombros,  
aquellos brazos largos y aquellas manos acogedoras,  
senos pequeños, caderas carnosas,  
acostumbradas, limpias, hechas  
a sostener amorosas lides;  
aquella ancha cintura, aquel monte de Venus,  
sentado sobre gruesos y firmes muslos  
que encerraba su jardincito?*

Constatamos que, en esta ocasión, la elección del léxico de la traductora ha sido algo desafortunada, dado que no logra dar continuidad al grado de sensualidad y vehemencia que alcanzan los versos del poeta francés. La terminología de la versión española sólo trata de reflejar de forma púdica y algo remilgada el significado original del fragmento, en perjuicio de la función (*skopos*) que Villon atribuye a tal composición. A este respecto, es peculiarmente reseñable por su reformulación eufemística, la traducción del verso sexto de la citada estrofa: “aquella ancha cintura, aquel monte de Venus”. El verso original habla de “sadinet”, diminutivo histórico de “sade”, término argótico de etimología latina (*sapidus*=*savoreux*) que hace referencia al aparato genital femenino; por ende, habría sido más pertinente dotar a ese término de la vulgaridad que rezuma el original<sup>192</sup>.

Por otro lado, hallamos numerosas figuras retóricas relativas al léxico y a su respectivo significado en el texto de Villon; la isotopía léxica es un elemento constante en la obra del poeta francés, imperando en mayor medida los connotadores isotópicos de la religión y del sufrimiento. Ilustramos un ejemplo de tal recurso literario, extraído nuevamente de la “Ballade pour prier Nostre Dame”:

---

<sup>192</sup> A este respecto, conviene hacer mención a la generalizada tendencia a hacer uso del eufemismo en la traducción de esta balada. En cuanto al término “sadinet”, la mayor parte de las versiones analizadas al español eluden los términos argóticos: Mercedes Lloret traduce “partes femeninas”; Carlos Alvar, “encanto”; Alberto de la Guerra Navares, “virgo”; Federico Gorbea, “huequito”; Gonzalo Suárez Gómez, “el sexo”; Juan Victorio, “aquella cosita”, etc.

Dame du **ciel**, regente terrienne,  
Emperière des **infernaux** palux,  
Recevez-moy, vostre humble **chrestienne**,  
Que comprinse soye entre voz esleuz,  
Ce non obstant qu'oncques rien ne valuz.  
Les biens de vous, ma dame et ma maistresse,  
Sont trop plus grans que ne suis **pecheresse**,  
Sans lesquelz biens **ame** ne peult merir  
N'avoir les cieulx, je n'en suis jengleresse.  
En ceste **foy** je vueil vivre et mourir.

Los términos en negrita ('ciel', 'infernaux', 'chrestienne', 'pecheresse', 'ame' y 'foi') pertenecen al campo semántico de la religión; María Héctor trata de verter al español esa homogeneidad de significado que emana del texto francés, empleando, si procede, la transposición sintáctica para dotar a los enunciados de una mayor naturalidad lingüística:

Señora de los **cielos**, regente terrenal,  
emperatriz de las **infernales** charcas,  
recibid a vuestra humilde **cristiana**,  
e incluidla entre vuestros elegidos,  
a pesar de que no valga nada.  
Vuestros bienes, mi Señora y mi Dueña,  
son bastante más grandes que mis **pecados**.  
Sin estos bienes el **alma** no puede merecer,  
ni tener los cielos, no soy embustera.  
En esta **fe** quiero vivir y morir.

Asimismo, dada la naturaleza formal de las baladas y, específicamente, del 'envoi', estrofa con finalidad fática y conativa que culmina dichas composiciones líricas, Villon hace uso reiteradamente de la figura retórica denominada "apóstrofe" (o "invocación"), que consiste en la interrupción del discurso para dirigirse vehementemente a alguien presente o ausente. En el siguiente fragmento de la "Ballade des femmes de Paris" se evidencia tal

recurso literario y cómo la traductora consigue dar continuidad a tal elemento lingüístico:

Prince, aux dames Parisiennes  
De beau parler donnez le prix;  
Quoi qu'on die d'Italiennes  
Il n'est bon bec que de Paris.

*Príncipe, a las damas parisinas  
del buen hablar otorgad el premio;  
dígase lo que se quiera de las italianas  
no hay buen pico más que en París.*

En última instancia, cabe señalar la tendencia de la traductora a traducir y adaptar los nombres propios que aparecen en la obra de François Villon. Pese a que, en la actualidad, no es común abogar por la traducción de los antropónimos sino que se prefiere la transferencia o transliteración, en épocas pasadas, incluso hasta bien entrado el siglo XX, como el caso que nos ocupa, percibimos una clara inclinación a hacer justamente lo contrario. Por ende, la conveniencia o no de la traducción de nombre propios es una cuestión determinada en gran medida por los hábitos lingüísticos de la comunidad en que se halla inmerso el traductor, siendo de este modo más que una determinación individual, una tendencia impuesta por la práctica colectiva (Santoyo 1987: 45). De ahí que al lector actual de la versión al español de María Héctor le resulte cuanto menos chocante el encontrar “François Villon” traducido por “Francisco Villón”, “Robert Valee” traducido por “Roberto Valle”, “Guillemete” traducido por “Guillermina”, “Jehan le Cornu” traducido por “Juan el Cornudo<sup>193</sup>”, etc.

---

<sup>193</sup> Este último caso, Jehan le Cornu, se trata más de un “escopónimo” que de un antropónimo propiamente dicho, dado que, amén de la función designativa intrínseca del nombre propio, aquel incluye funciones adicionales, en este caso, la función connotativa que se desprende de “le Cornu” (Miguel Tolosa e Iván Martínez 2006: 490-498).

Con respecto al plano pragmático-cultural, hemos considerado pertinente analizar un poema representativo por contener interferencias culturales de diversa tipología, con el propósito de poner de manifiesto cómo ha sabido solventar la traductora esta cuestión de significativa importancia para la comprensión exacta del texto original. Por tal razón, hemos optado por la "Ballade de concluison", composición con la que finaliza *Le Testament*. Seleccionaremos, pues, algunos fragmentos que ilustren tales remisiones culturales:

[...] Vestuz rouge com vermeillon,  
Car en amours mourut martir [...]

*[...] Vestidos de rojo como el bermellón,  
porque de amores murió mártir [...]*

Tradicionalmente, se ha asociado el color rojo al sentimiento amoroso, de ahí que pueda interpretarse que en esta estrofa se alude a la prenda roja en señal de luto, debido a que el poeta señala al amor como el causante de su fallecimiento. No obstante, es preciso poner de manifiesto la remisión cultural que se halla entre líneas, que quizá la traductora obvió por desconocimiento y habría sido conveniente esclarecer, acerca de los ornamentos de la misa de los Mártires que, evidentemente, son de color rojo:

[...] Qui plus, en courant, mallement  
L'espognoit d'Amours l'esguillon [...]

*[...] y a pesar de esto, muriéndose virilmente  
le punzaba de amores el aguijón [...]*

Encontramos aquí una remisión cultural con connotaciones sexuales ciertamente macabras, que pueden pasar desapercibidas ante el lector común de la versión española, razón por cual habrían precisado de su respectiva aclaración; este par de versos hace alusión a la eyeción seminal que sufren

los ahorcados debido a los últimos espasmos y contracciones del cuerpo antes del fallecimiento, acción que el poeta atribuye al amor y que contempla, tal y como demuestran versos posteriores, como una sensación maravillosa previa a la muerte:

[...] C'est de quoy nous esmerveillon  
Quant de ce monde vould partir.

[...] *Y es grande maravilla*  
*Aún estando ya en el filo de este mundo.*

En *Le Lais* abundan, asimismo, las interferencias culturales, interferencias que si bien, en ocasiones, no son imprescindibles para captar el significado completo del verso en que se hallen, en la mayoría de los casos sí son elementos cruciales, cargados de ironía, connotación, juegos de palabras y dobles sentidos, que deben ponerse indefectiblemente en conocimiento del lector. La cuarta estrofa de *Le Lais* constituye un ejemplo reseñable en este sentido:

Et se j'ai prins en ma faveur.  
Ces doux regars et beaux semblans  
De tres decevante saveur,  
Me trespersans jusques aux flancs,  
Bien ilz ont vers moy les piez blans  
Et me faillent au grant besoing.  
Planter me fault autres complans  
Et frapper en ung autre coing.

Los versos quinto y sexto de este fragmento hacen alusión al proverbio popular siguiente, difundido en Francia desde la Edad Media: "Chevaux aux quatre pieds blancs, faillent au besoin"<sup>194</sup>. La tradición equina consideraba que

---

<sup>194</sup> Tal proverbio presenta numerosas variantes e, incluso, diversas interpretaciones. Una de las variantes más conocidas, aunque con significado análogo al expuesto con anterioridad (patas blancas como signo de debilidad) es "Balzane de quatre, cheval de fiacre".

las patas blancas de los caballos constituían un signo de debilidad y que, por ende, tales animales únicamente se concebían para el transporte de carga ligera. Tal creencia se extrapoló a otros ámbitos, adoptando una significación diferente, que coincide con la que Villon atribuye a los versos mencionados; Mario Roques señala tal significación en *Mélanges de Philologie Romane et de Littérature Médiévale offerts à Ernest Hoepffner* (1949: 97):

Le cheval aux quatre pieds blancs et surtout usité pour désigner «le compagnon qui ne tient pas ses promesses et abandonne son ami au moment critique.

La traducción de María Héctor obvia la interferencia equina, probablemente, por la complejidad que entraña la interpretación de dichos versos si se desconoce la referencia al citado proverbio, eludiendo, en aras a la comprensión de su versión, el sintagma “les piez blans” del original:

*Y tomo en mi favor  
que sus dulces miradas y bellos semblantes  
de muy seductores sabores  
me han traspasado hasta los flancos,  
y ahora se alejan de mí  
y me fallan en la gran necesidad.  
Me precisa componer otras endechas  
y llamar a otra puerta.*

Un último ejemplo de esta tipología se halla en la estrofa XXVIII de *Le Testament*; en dichos versos se localiza una evidente referencia al Evangelio cristiano, en este caso, al libro bíblico de Job del Antiguo Testamento:

Mes jours s'en sont allés errant  
Comme, dit Job, d'une touaille

---

No obstante, existen teorías que afirman que dicho refrán guarda relación con la exención de pago de peaje concedida a los jinetes con caballos de patas blancas.

Font les filets, quand tisserand  
En son poing tient ardente paille."  
Lors, s'il y a nul bout qui saille,  
Soudainement il le ravit.  
Si ne crains plus que rien m'assaille.  
Car a la mort tout s'assouvit.

La muerte, su implacabilidad y su carácter igualador son elementos constantes en la obra del poeta francés, siendo, en este sentido, dicha referencia bíblica un argumento más para estigmatizar las arraigadas convicciones pesimistas de Villon; así pues, tal estrofa alude al versículo seis del capítulo siete de dicho libro, en el que se profetiza la fugacidad de la existencia humana: "Mis días corrieron más veloces que una lanzadera: al terminarse el hilo, llegaron a su fin".

Es, asimismo, preciso añadir que la versión al español de María Héctor prescinde de notas a pie de página que arrojen luz sobre tal inferencia pragmática-cultural, abogando, en este caso, por una literalidad que impide al lector no versado en cuestiones religiosas seguir el hilo de la lograda argumentación del poeta medieval:

*Mis días se han ido fugazmente  
como, dice Job, de una toalla  
van los hilos, cuando el tejedor  
en la mano lleva paja en llamas:  
entonces, con un cabo que salte,  
inmediatamente la arrebola.  
Por eso no temo que algo me asalte,  
pues la muerte todo lo engulle.*

En conclusión, consideramos que se trata de una traducción basada fundamentalmente en la literalidad, en la que prima la traslación del sentido, quedando en un segundo plano la estructura formal. La convergencia genética de ambos idiomas de estudio, así como el hecho de no haberse ceñido a un



esquema métrico ni rítmico determinado, posibilitan que María Héctor pueda optar por una traducción simétrica sintácticamente, obviando así el uso de figuras retóricas de orden sintáctico, tales como el hipérbaton o la sínquisis.

Asimismo, el léxico por el que ha optado de forma general la traductora, respeta en gran medida la determinación terminológica de François Villon; no obstante, María Héctor no consigue dar cabida en su versión a esa doble lectura, a ese matiz irónico, jocoso e, incluso, obsceno que el poeta infunde en sus creaciones. Así pues, la traducción adolece de ser excesivamente neutral y de estar desprovista de esa sensibilidad peculiar que caracteriza a la figura de Villon.

En última instancia, es de especial enjundia señalar que la traductora evidencia cierta tendencia a omitir y a no trasvasar correctamente las interferencias pragmático-culturales que tienen lugar de forma recurrente en el texto del poeta francés. En los limitados casos en los que trasvasa acertadamente tales elementos, ignoramos si como consecuencia de un acto deliberado o fortuito, María Héctor obvia con frecuencia las aclaraciones que posibiliten la captación por parte del lector de dichas alusiones culturales, especialmente, cuando se trata de referentes que pasan inadvertidos dada su complejidad.

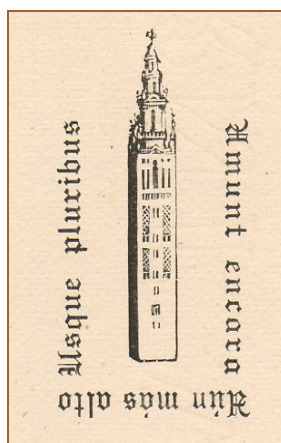
Así pues, la versión de María Héctor, traductora pionera al español de la obra de François Villon, constituye un ejemplo ilustrativo de un método traductológico en el que predomina la simetría sintáctica y semántica, y en el que queda relegado a un segundo plano la intención del autor del texto original.

### 3. 1. 2 Traducción de Alfredo Darnell Gascou. François Villon. Baladas. (Sevilla: Librería Hispalense-La Gavidia, 1946)

La edición bilingüe que manejamos fue editada por la Librería Hispalense e impresa por la imprenta de La Gavidia el cinco de noviembre de 1946. Se trata del volumen número 54 de una serie constituida por cien ejemplares numerados; forma parte, asimismo, de una tirada de 25 ejemplares confeccionados en papel de hilo con filigranas de la casa F. Font Valls, que incluyen una serie de láminas en aguafuerte de color negro.

Dada su fecha de impresión, la edición no contempla numeración ISBN ni código de registro alguno; no obstante, a través del catálogo de la Red de Bibliotecas Universitarias, comprobamos que se encuentra inscrita en el archivo de la Biblioteca General Universitaria de la Universidad de Sevilla.

En lo concerniente a la descripción del formato, manejamos un ejemplar intonso con encuadernación en rama e intacta en cuanto al desbarbado; los pliegos sueltos se hallan impresos a dos tintas y rematados con una cubierta en rústica asaz deslustrada. Consta de 55 páginas en 4º marquilla (24 cm).



(Logotipo de la editorial Librería Hispalense)

La portada anterior enmarca con cenefas el título de la obra escrito en tipografía gótica, con tonos negro y rojo sangre. En el área central se halla el que suponemos logotipo de la editorial; se trata del campanario de la Catedral

de Santa María de Sevilla encuadrado por tres oraciones semánticamente similares en tres idiomas diferentes que, probablemente, hagan alusión a las grandes dimensiones de la Giralda: *Usque pluribus*, en latín; *Amunt encara*, en castellano antiguo; y *Aún más alto*, en español. En la zona inferior de la portada figuran, en grafía idéntica pero de menor tamaño, el nombre de la editorial, el año de publicación en el sistema romano de numeración, y el lugar de publicación.

El lomo, sin embargo, se encuentra vacío. La portada posterior incluye únicamente en la zona central de la hoja el logotipo de la editorial, en este caso, ligeramente modificado: el monasterio, sin inscripción alguna en diferentes idiomas como figuraba en la portada anterior, se inserta en un rectángulo ribeteado en color rojo.

En cuanto a la portada, constatamos que se trata de un duplicado exacto de la portada anterior; ésta antecede al índice de contenidos, que en consonancia con la disposición del cuerpo del libro, se distribuye de forma confrontada, esto es, en lengua francesa en la página de la izquierda y en español en la página de la derecha. En el reverso de esta última hoja se hace referencia al autor de la traducción y de la revisión de ésta, así como de los grabados y de su transposición al aguafuerte.



(Grabado al aguafuerte de Carlos Martínez Caro: “La Ballade des femmes de Paris”)

El cuerpo de la obra se inicia sin prefacios ni anotación introductoria alguna; este apartado del ejemplar está constituido por una selección de once baladas, que presumimos escogidas por su popularidad, extraídas de *Le Testament*: “Ballade des femmes de Paris”, “Ballade des Dames du temps jadis”, “Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie”, “Ballade pour prier Nostre Dame”, “Ballade et oroison” y “Ballade pour servir de conclusion”, y de *Poésies Diverses*: “Ballade des proverbes”, “Ballade des menus propos”, “Ballade du concours de Blois”, “Ballade epistre à ses amis” y “Ballade des pendus”.

De este modo, las once baladas se distribuyen en espejo, original en página par y traducción en página impar; las composiciones originales, en grafía cursiva, conservan su distribución estrófica, señalándose el verso inicial de cada una de ellas con un símbolo en forma de doble “s” superpuesta. Las traducciones, sin embargo, figuran en grafía redonda, y no se encuentran numeradas por versos ni por estrofas. En último término, cabe añadir al respecto que el traductor no hace uso de ningún método de acotación semántica, tal como las notas al pie.



(Grabado al aguafuerte de Carlos Martínez Caro: “La Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie”)

Los grabados calcográficos, preservados con papel translúcido, son originales de Carlos Martínez-Caro; no obstante, su impresión en aguafuerte fue acometida por Julio Pérez Palacios. Éstos simbolizan cuatro escenas inspiradas en circunstancias evocadas en determinadas baladas del poeta francés; así pues, el primero de ellos, alusivo a la “Ballade des femmes de Paris”, muestra a tres damas conversando animadamente a los pies de la Catedral de Notre-Dame.

El segundo grabado fue diseñado con el fin de ilustrar el poema de François Villon “La Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie”; en éste vuelven a aparecer las tres figuras femeninas en el mismo escenario que en el precedente, sin embargo, en esta ocasión, asisten a la quema en la hoguera de una joven, ante la mirada de un clérigo que muestra a ésta su crucifijo, evocando en nuestra memoria las dantescas imágenes de la Inquisición medieval.

La tercera estampa hace referencia a la “Ballade pour prier Nostre Dame”; el paisaje lo constituye nuevamente la catedral parisina, a cuyos pies se erige un puente bajo el que fluye el río Sena.



(Grabado al aguafuerte de Carlos Martínez Caro: “Ballade pour prier Nostre Dame”)



En último término, Martínez Caro esboza un grabado que representa la “Ballade des pendus”; en este caso, cinco ahorcados en estado de putrefacción penden aún del mástil que les dio muerte, bajo la mirada atenta de numerosos cuervos que sobrevuelan un cielo encapotado.



(Grabado en aguafuerte de Carlos Martínez Caro:  
“Ballade des pendus”)

Para concluir el análisis de esta edición, es preciso hacer referencia finalmente al colofón de la misma; en éste se proporciona información relativa al número de ejemplares impresos de los que consta la obra, así como de las características de papel y los grabados en aguafuerte incluidos en cada una de ellos.

### 3.1.2.1. Análisis traductológico de la versión de Alfredo Darnell Gascou

Antes de dar comienzo al análisis traductológico, es preciso indicar que, tal y como se desprende del apartado precedente, la versión de Alfredo Darnell Gascou no contiene prólogo ni anotación alguna, que nos proporcione información acerca del método traductológico por el que ha abogado el traductor. Por ende, queda a nuestra entera responsabilidad el hecho de colegir

los patrones que configuran el estilo o el modo de traducir del autor de esta versión.

Tal y como se señala en el apartado preliminar de la obra, “la traducción ha sido hecha por D. Alfredo Darnell Gasco, y revisada por D. Miguel Romero Martínez”; por este hecho, nos resulta inviable poder distinguir qué determinaciones translativas fueron adoptadas por el traductor y cuáles por el revisor. De ahí que, en lugar de proceder a extraer las particularidades traductológicas de cada uno de ellos o a aventurarnos inconsecuentemente a atribuir tales particularidades de modo exclusivo al traductor de la obra, hayamos optado por poner de manifiesto los rasgos translativos que emanan de la obra de forma recurrente sin atender al posible autor de los mismos.

El índice de contenidos, así como del título de la obra, se desprende, que no se trata de una versión al español de la obra completa de François Villon, sino de una selección considerablemente reducida de algunas de las Baladas más reconocidas del poeta francés, extraídas fundamentalmente de “Poésies Diverses”. No obstante, dicha exigua selección constituye un material suficientemente representativo como para poder aseverar sin lugar a dudas lo inferido tras el análisis traductológico.

Si nos remitimos al plano fonético-fonológico y a la métrica, constatamos que el autor, o autores de la traducción, opta, como ocurre frecuentemente, por conservar la distribución estrófica de la composición poética original; no obstante, no se ciñe a un esquema métrico determinado, obviando por tanto, lo armonioso y cadencioso de los versos octosílabos y decasílabos de las estrofas villonianas. Transcribimos, con el fin de evidenciar tal peculiaridad, las dos primeras estrofas traducidas de “Ballade des femmes de Paris”, así como el número de sílabas poéticas de cada uno de los versos que la componen:

*Aunque sean parlanchinas, 7*  
*venecianas y florentinas, 9*  
*y puedan ser mensajeras, 8*  
*las de hoy y aun las de ayer, 7*  
*igual lombardas que romanas, 9*

*que genovesas, afirmo así: 10*  
*piamontesas o saboyanas, 9*  
*no hay mejor pico que el de París. 10*

*Dícese que de bello hablar 9*  
*sientan cátedra las napolitanas, 11*  
*y que son buenas disquisidoras 10*  
*las alemanas y las prusianas; 10*  
*ya sean griegas, que egipcias sean, 10*  
*de Hungría o de otro país, 8*  
*españolas o catalanas, 9*  
*no hay mejor pico que el de París<sup>195</sup>. 10*

Pese a eludir la isometría, percibimos una cierta tendencia a la búsqueda de la rima, tanto consonante como asonante. Con tal propósito, se recurre frecuentemente al hipérbaton, a la adición y a la modulación lingüística; citamos algunos ejemplos que ilustran tales procedimientos translativos:

Quoy qu'on tient belles langagieres  
Florentines, Veniciennes [...]

---

<sup>195</sup> Una posible traducción isométrica, en versos endecasílabos, podría ser la siguiente:  
*Aunque se tenga por buenas locuaces*  
*a las florentinas y venecianas,*  
*y también sean buenas mensajeras*  
*incluso cuando llegan a ancianas;*  
*aunque lo sean lombardas, romanas,*  
*genovesas, de esto doy buena fe,*  
*piamontesas y también saboyanas,*  
*no existe pico como el de París.*

*Con su don de palabra sientan cátedra,*  
*según se dice, las napolitanas,*  
*y conocidas por ser charlatanas*  
*son las alemanas y las prusianas;*  
*pero aunque sean griegas o egipcias,*  
*de Hungría o de cualquier otro país,*  
*tampoco españolas o catalanas,*  
*no existe pico como el de París.*



*Aunque sean parlanchinas, 7*  
*venecianas y florentinas, 9*

En los versos precedentes constatamos que se traduce 'langagieres' por 'parlanchinas' con el fin de buscar la rima consonante con 'florentinas', gentilicio que aparece en el original en primer término, y no en segundo, como figura en la versión al español.

Prince, aux dames Parisiennes  
de beau parler donne le pris;  
quoy qu'on die d'Italiennes,  
il n'est bon bec que de Paris.

*Príncipe, el premio del bello hablar  
dalo a las damas de este país,  
aunque se elogie a las italianas,  
no hay mejor pico que el de París.*

En el "envoi" que culmina la citada balada, se omite en el primer verso de la estrofa el adjetivo 'Parisiennes' y se suple por "de este país" en el segundo verso, rimando de este modo en consonancia el segundo y el cuarto verso del fragmento (país-París).

La formación de rimas, la ubicación de las distintas sílabas tónicas y átonas que conforman los versos, la métrica, así como las cuestiones pausales y de entonación, contribuyen en gran medida a la creación del ritmo, punto de convergencia entre la forma y el sentido del poema. En la estrofa traducida que transcribimos a continuación, extraída de la "Ballade de la belle Heaulmière aux filles de joie", señalamos la segmentación en sílabas métricas y la posición de las sílabas tónicas de los vocablos que conforman los versos de la estrofa seleccionada, con el propósito de dilucidar qué tipología rítmica prevalece y si existe un patrón rítmico recurrente.

Escucha, **bella** Guanterera, 2, 4, 7  
que **mi** discípula solías **ser**, 2, 4, 8, 10  
y **tú**, **Blanca** la Zapatera, 2, 3, 8  
que **ya** es **hora de os** co no **cer**. 2, 4, 6, 9  
Tomad a **diestro** y a **sinistro**, 2, 4, 8  
No **ahorréis** un **hombre**, que es **igual**; 3, 5, 10  
porque las **viejas** circulan **menos** 4, 7, 9  
que la moneda que **no es legal**. 4, 7, 9

La distribución silábica y acentual revela que los versos impares de la estrofa son, en su totalidad, paraoxítonos, mientras que los pares son oxítonos; igualmente, comprobamos que predomina el ritmo trocaico, ritmo de intensidad en que se acentúan las sílabas pares del verso<sup>196</sup>; no obstante, el número de acentos antirrítmicos es considerablemente elevado como para poder afirmar que el traductor, o traductores, se ajusta a un esquema rítmico concreto.

Pese a no haberse configurado atendiendo a un modelo métrico ni rítmico regular, la presente versión al español destila cierta sonoridad y cadencia, debido fundamentalmente a la alternancia de los acentos finales paraoxítonos y oxítonos y a la repetición secuencial de los fonemas ubicados al término de los versos, esto es, a la rima.

En último término, conviene hacer alusión, con respecto al plano fonético-fonológico, a determinadas figuras retóricas presentes en el texto original de Villon y cómo éstas han sido, o no, trasvasadas en el idioma meta. Para ilustrar tales particularidades, seleccionamos los seis primeros versos de la segunda estrofa de “Ballade Épître à ses amis”:

Chantres **chantant** à plaisance, sans loi,  
Galants **riant**, **plaisants** en faits et **dits**,  
Coureux allant francs de faux or, d'aloï,

---

<sup>196</sup> Señalamos cada sílaba métrica mediante la utilización de un guión; las sílabas tónicas se distinguen de las átonas por su formato en negrita. Los números que se localizan al final de cada verso aluden a la posición que ocupan las sílabas tónicas en el mismo.

Gens d'esperit, un petit **étourdis**,  
Trop demourez, car il meurt entandis.  
Faiseurs de lais, de motets et rondeaux,

*Vosotros que **cantáis** sin tasa ni medida,  
jóvenes **reidores** que os **divertís** y **habláis**,  
**corredores**, hampones horros de todo oro,  
gentecilla ingeniosa y un poquito **aturdida**,  
**inventores** de lais, motetes y rondós,  
demasiado tardáis que se muere **entretanto**.*

En el fragmento en lengua francesa, constatamos que los términos que concluyen los versos 2 y 4 presentan una misma terminación fonológica ('dits' y 'étourdis') y comparten una misma flexión gramatical, pues son formas verbales declinadas en el mismo tiempo, número y persona. Asimismo, el poeta francés hace uso de forma reiterada del participio presente ('chantant', 'riant' y 'plaisants'). Este fenómeno retórico se denomina similicadencia, cuya doble tipología se aglutina en el primer ejemplo mencionado: la similicadencia homeoteleutón, que tiene lugar cuando coinciden los sonidos finales de versos contiguos (fonema vocálico anterior [i] en situación final, que comparten los términos 'dits' y 'étourdis') y la similicadencia homeóptoton, derivada del empleo, en este caso, de formas verbales con una misma flexión ('dits' y 'étourdis', conjugados en tercera persona del singular del presente de indicativo). El segundo ejemplo se adscribe a la segunda tipología, no obstante, el accidente gramatical recurrente es ahora un participio presente.

Si nos remitimos a la versión en español, constatamos que no se ha trasvasado la citada figura retórica en ninguna de sus dos modalidades distintivas; el homeoteleutón 'dits' y 'étourdis' se ha vertido en el texto meta como 'habláis' y 'aturdida', por ende, la analogía fonológica ha quedado radicalmente suprimida, siendo, especialmente, reseñable el hecho de que ambos términos hayan sido traducidos adoptando categorías gramaticales diferentes. La similicadencia homeóptoton que conforma el conjunto de participios presentes 'chantans', 'riant' y 'plaisants', se ha plasmado en español

empleando los términos ‘cantáis’, ‘reidores’, ‘divertís’, por lo que la similitud flexiva ha sido, nuevamente, eludida.

Pese a adolecer en este sentido, la versión al español pone de manifiesto un procedimiento compensatorio bastante acertado; el traductor trasvasa al español ‘riant’, ‘coureux’ y ‘faiseurs’, adjudicando a dichos vocablos una categoría gramatical común y una concordancia similar en género y número: ‘reidores’, ‘corredores’ e ‘inventores’ (sustantivos en masculino y plural). De este modo, se ha creado artificialmente la figura retórica de la similitud homeóptota en el texto meta; decimos artificialmente por no hallarse presente en esa misma ubicación en el texto original, sin embargo, tal artificio logra perpetuar parcialmente el efecto que François Villon procura para aquellos elementos de su composición.

Atendiendo al plano morfosintáctico, la versión al español evidencia una enjundiosa disimetría sintáctica con respecto al texto original, pues, como es obvio, las restricciones que entraña la búsqueda de la rima y de la cadencia rítmica, instan al traductor a invertir el orden lógico de los términos que constituyen la oración. Por tal motivo, el texto de llegada se encuentra atestado de figuras retóricas que atañen a la distribución oracional. Un claro ejemplo de ello lo configura el hipérbaton, recurso muy habitual del traductor, como ilustra el fragmento siguiente:

A vostre Filz dictes que je suis sienne;  
De luy soyent mes pechiez abolus; [...]

*A vuestro Hijo que soy suya contadle,  
y que mis pecados absolver se digne; [...]*

Asimismo, son notablemente frecuentes en la versión en español los encabalgamientos, incluso aquellos que no figuran en el texto original. Igualmente, el orden de los versos franceses aparece, en ocasiones, alterado en la traducción, aunque no es un recurso especialmente reiterativo. No obstante, sí es reseñable la traslación de determinados elementos que

aparecen en versos concretos en el original y que son vertidos al español en versos contiguos al que les corresponde. Trascibimos un fragmento representativo de esta última peculiaridad translativa, a través del que ejemplificaremos cómo los elementos señalados en formato negrita han adoptado una ubicación diferente a la que aparecen en los versos de la estrofa en francés.

Ou est la tres sage Helloïis,  
pour qui fut chastré et puis moyne  
**Pierre Esbaillart** a Saint Denis?  
Pour son amour o cest essoynie.  
Semblablement, ou est la royne  
qui commanda que **Buridan**  
fust geté en ung sac en Saine?  
Mais ou sont les neiges d´antan?

*¿Dónde estás muy discreta Eloísa,  
por quien **Esbaillart** castrar se hizo,  
y en Saint-Denis se metió monje?  
De aquel amor nació este daño.  
¿Y aquella reina que a **Buridán**  
condenó al tormento extraño  
de ser en un saco echado al Sena?  
Mas, ¿dónde están las nieves de antaño?*

Por añadidura, si cotejamos el primer verso de la estrofa anterior y su correspondiente en francés (*Ou est la tres sage Helloïis, / ¿Dónde estás muy discreta Eloísa*), comprobamos que se ha producido una mutación en el pronombre personal y, consecuentemente, en la flexión verbal. En la versión traducida, el pronombre de tercera persona del singular se ha transformado en un pronombre de segunda persona del singular, dando lugar al fenómeno tradicionalmente denominado “tuteo”. Dicho fenómeno es especialmente acusado en el texto español, sin embargo, se entremezcla con el tratamiento

de cortesía del usted y del voseo indistintamente, sin poder por ello definirlo no tanto como un patrón regular de actuación, sino más bien como una conducta azarosa. No obstante, percibimos una cierta tendencia a recurrir al tuteo, cuando en los versos del poeta francés hallamos la figura retórica del apóstrofe.

En la siguiente estrofa, procedente de la “Ballade et oroison”, señalamos en formato negrita cómo en la versión al español se recurre al tuteo en los versos 1, 2 y 6, para trasvasar las figuras apostróficas del texto original; sin embargo, contradictoriamente los versos 4 y 7 evidencian formas verbales que remiten al uso del voseo:

Pere Noé, qui plantastes la vigne;  
vous aussi, Loth, qui bustes au rocher,  
par tel party qu'Amour, qui gens engigne,  
de vos filles si vous feit approcher,  
(pas ne le dy pour le vous reprocher),  
Architriclin, qui bien sceustes cest art,  
tous trois vous pry qu'o vous veuillez percher  
l'ame du bon feu maistre Jehan Cotart.

*Padre Noé que **plantaste** la viña,  
y **tú** ¡oh Lot! que en la roca **bebiste**,  
por culpa de Amor que a la gente engaña,  
a vuestras hijas ambos **conocisteis**  
(no os digo esto en un son de reproche).  
Architriclinio, que de esto **supiste**,  
a los tres ruego **queráis** confortar  
el alma del difunto maese Juan Cotart.*

Una de las peculiaridades más notorias en lo concerniente al plano morfosintáctico es la conservación en el texto de llegada de las figuras anafóricas presentes en el original, aunque en ciertas ocasiones esta determinación redunde en detrimento del significado y de la corrección

sintáctica de la traducción. El extracto posterior de la “Ballade des menus propos” atestigua tal incidencia:

Je cognois bien mouches en let,  
Je cognois a la robe l'homme,  
Je cognois le beau temps du let,  
Je cognois au pommier la pomme,  
Je cognois l'arbre a veoir la gomme,  
Je cognois quant tout est de mesmes,  
Je cognois qui besongne ou chomme,  
Je cognois tout, fors que moy mesmes.

*Conozco bien moscas en la leche,  
conozco al hombre por su vestido,  
conozco el bueno y el mal tiempo,  
conozco la manzana en el manzano,  
conozco el árbol por su resina,  
conozco que todo da lo mismo,  
conozco el que trabaja o huelga,  
conózcolo todo menos a mí mismo.*

Al margen de la cuestión de la inexactitud semántica, que se abordará en la siguiente sección del análisis, consideramos un gran acierto el hecho de que el autor de la traducción haya abogado por la traslación de tal recurso retórico. La elección del verbo "conocer" como elemento anafórico es un tanto arriesgada, pues no siempre permite extrapolar la estructura sintáctica de los versos franceses, pudiendo desembocar incluso en incorrecciones gramaticales, como la que pone de manifiesto el verso 7, “conozco el que trabaja o huelga”, que al ir seguido de un objeto directo que alude a persona, rige la preposición “a”, siendo la opción correcta “conozco al que trabaja o huelga”. No obstante, los giros sintácticos realizados para dar cabida a tal elección verbal son encomiables.

En última instancia, es preciso poner de manifiesto una particularidad traductológica de especial incidencia en la versión manejada; se trata del uso

recurrente del pronombre enclítico, recurso que dota a la traducción un tono arcaizante, que no refleja el registro coloquial del texto francés. La siguiente estrofa, recogida en la “Ballade des proverbes”, muestra en los versos impares tal procedimiento afijal:

Tant parle on qu'on se contredist,  
Tant vault bon bruyt que grace acquise,  
Tant promet on qu'on s'en desdist,  
Tant prie on que chose est acquise,  
Tant plus est chiere et plus est quise,  
Tant la quiert on qu'on y parvient,  
Tant plus commune et moins requise,  
Tant crie l'on Noel qu'il vient.

*Tanto llega uno a hablar que **contradícese**,  
tanto vale fama como gracia adquirida,  
tanto se llega a prometer que uno **desdícese**,  
tanto a uno le ruegan que la cosa se adquiere,  
tanto es el deseo que lo anhelado **obtiénese**,  
tanto más la buscas tanto más la quieres,  
tanto más común es, tanto menos **deséase**,  
tanto se invoca Navidad que llega.*

En lo concerniente al plano léxico-semántico, es preciso señalar que la traducción evidencia una excelente comprensión del texto original, así como de sus características lingüísticas y retóricas. No obstante, la búsqueda de la rima obliga, en ocasiones, al traductor a incurrir en inexactitudes semánticas reseñables, especialmente, en adulteraciones que representan un perjuicio para la calidad de la versión. La falta de homogeneidad en ciertas determinaciones translativas contribuye igualmente a la degradación de la calidad del texto de llegada; un ejemplo de este último caso lo constituye la traducción de nombres propios que, tal y como evidencian los siguientes binomios, no responde a un criterio uniforme:



Ou est la tres sage Helloïis,  
Pour qui fut chastré et puis moyne  
Pierre Esbaillart a Saint Denis?

*¿Dónde estás muy discreta Eloísa,  
por quien Esbaillart castrar se hizo,  
y en Saint-Denis se metió monje?*

'Helloïis', primer antropónimo del fragmento, ha sido traducido al español empleando la grafía actual; sin embargo, 'Pierre Esbaillart' ha sido versionado obviando el primer elemento de este nombre compuesto y conservando el segundo en su estado original, en lugar de traducir, como podría resultar coherente, por 'Abelardo'.

Con el fin de poner de manifiesto algunas incorrecciones relativas al nivel lingüístico que nos ocupa, transcribimos las tres últimas estrofas de la "Ballade des proverbes", pues dan buena cuenta de la tipología predominante de irregularidades léxicas y semánticas, así como del promedio de irregularidades en segmentos de similar extensión.

Tant ayme on chien qu'on le nourrist;  
Tant court chanson qu'elle est apprise;  
Tant garde on fruit qu'il se pourrist;  
Tant bat la place qu'elle prise;  
Tant tarde on que faut entreprise;  
Tant se haste on que mal advient;  
Tant embrasse on que chiet la prise;  
Tant crye l'on Noel qu'il vient.

Tant raille on que plus on ne rit;  
Tant despent on qu'on n'a chemise;  
Tant est on franc que tout se frit;  
Tant vault tient que chose promise;  
Tant ayme on Dieu qu'on suit l'Eglise;  
Tant donne on qu'emprunter convient;

Tant tourne vent qu'il chiet en bise;  
Tant crye l'on Noel qu'il vient.

Prince, tant vit fol qu'il s'avise,  
Tant va il qu'après il revient,  
Tant le mate on qu'il se ravise,  
Tant crie l'on Noel qu'il vient.

*Tanto al perro se ama que se le da comida,  
tanto la canción corre que a aprenderla llegas,  
tanto la fruta se guarda que se pudre,  
tanto **se ataca** una plaza que **se entrega**,  
tanto demórase que la empresa falla,  
tanto te precipitas que no **vences**,  
tanto se abarca que se aprieta poco,  
tanto se invoca Navidad que llega.*

***Tanto** es la chanza que ya no mueve a risa,  
tanto es lo gastado que sin camisa quedas,  
**tanto** es tu franqueza que todo lo estropeas,  
tanto **como daré más vale toma**;  
tanto se ama a Dios que a la Iglesia se sigue,  
tanto se llega a dar que se pide **a quien presta**,  
tanto gira el viento que lloviendo acaba,  
tanto se invoca Navidad que llega.<sup>197</sup>*

---

<sup>197</sup> La siguiente traducción personal trata de subsanar, adoptando un esquema métrico alejandrino, las inexactitudes léxicas y semánticas que exhibe el fragmento seleccionado de la versión al español manejada:

De tanto amar al perro, de comer se le da;  
tanto suena el cantar, que termina aprendiéndose;  
tanto guardar el fruto, que se acaba estropeando;  
tanto asediar la plaza, que al final es tomada;  
de tanto que se tarda, va a la quiebra la empresa;  
de tanta prisa darse, mal parado se acaba;  
tanto y tanto insistir que la presa es cazada;  
de tanto reclamarla, la Navidad al fin llega.

*Príncipe, tanto vive el loco que se torna cuerdo,  
tanto le engañaron que se volvió avisado,  
tanto le embroman que al fin se da cuenta,  
tanto se invoca Navidad que llega.*

- *Tant bat la place qu'elle prise*: la traducción propuesta para este verso del poema, "tanto se ataca una plaza que se entrega", evidencia una imprecisión léxica ('bat' del verbo 'battre', traducido por 'ataca') y una adulteración semántica ('prise', participio de pasado del verbo 'prendre', traducido por 'entrega'). Si bien no obstaculizan ni distorsionan la comprensión, por cuestiones de equivalencia, habría sido más acertado haber traducido 'battre' por 'asediar', término más exacto colocacionalmente, y 'prendre' por 'tomar', traducción más adecuada en tal contexto, quedando como resultado "Tanto se asedia la plaza que se toma".

- *Tant se haste on que mal advient*: en esta ocasión, localizamos nuevamente una adulteración semántica que afecta al verbo con el que concluye el verso; 'advient', forma verbal del intransitivo 'advenir,' debería haber sido traducido en este contexto como 'acabar', 'terminar' o cualquier término que transmita la idea de poner o dar fin a algo. El vocablo empleado en la versión española, 'vencer', es de una significación más restrictiva y no recoge fielmente la idea que emana del texto original.

---

Tanto repetir broma, que deja de hacer gracia;  
de tanto malgastar, para vestir no se halla;  
de tanto estar exento, todo se despilfarra;  
tanto más vale tener, que de dar la promesa;  
tanto ama uno a Dios, que se sigue a la Iglesia;  
tanto se llega a dar que hay que pedir prestado;  
de tanto soplar viento, llega la tempestad;  
de tanto reclamarla, la Navidad al fin llega.

Príncipe, tanto vive el loco que razona;  
de tanto marcharse uno, por regresar termina;  
de tanto regañarle, aprende la lección;  
de tanto reclamarla, la Navidad al fin llega.

- *Tant raille on que plus on ne rit*: dado que pretendemos poner de manifiesto el listado de incorrecciones localizadas en la estrofa seleccionada, creemos pertinente dar cuenta de una de ellas, pese a no estar adscrita al plano léxico-semántico. La traducción sugerida para este verso, "Tanto es la chanza que ya no mueve a risa", se inicia con el empleo del cuantificador intensivo 'tanto', seguido de una oración consecutiva introducida por la conjunción 'que'; dicho cuantificador funciona como un adjetivo y, como tal, debe concordar en género y número con el sustantivo al que acompaña. Los accidentes gramaticales del sustantivo 'chanza' son femenino, en cuanto al género, y singular, en cuanto al número, por ende, la traducción correcta sería "tanta es la chanza que ya no mueve a risa".

- *Tant est on franc que tout se frit*: casuística análoga a la precedente. La traducción correcta gramaticalmente sería "tanta es tu franqueza que todo lo estropeas".

- *Tant vault tient que chose promise*: este verso que hace alusión a la popular pemia "más vale pájaro en mano que ciento volando" ha sido traducido de un modo peculiar; la versión al español de este verso, "tanto como daré más vale toma", resulta incoherente gramaticalmente. Nuevamente, el cuantificador 'tanto' desconcierta al traductor, que vuelve a incurrir en un craso error, que podría haberse subsanado si la oración hubiera quedado estructurada del siguiente modo: "tanto más vale toma que daré".

- *Tant donne on qu'emprunter convient*: en esta ocasión el traductor modifica el significado del verso original al traducir "tanto se llega a dar que se pide a quien presta"; si trasvasamos literalmente al español, obtendríamos "tanto se da que pedir prestado se necesita", por ende, la idea que se sugiere en el texto versionado no es del todo exacta, pues en el original no se especifica a quien se debe pedir prestado ("se pide a quien presta"), sino que, exclusivamente, se limita a transmitir la necesidad "de pedir prestado de quien tanto da".

- *Tant va il qu'après il revient*: el verso que nos ocupa constituye una total trasgresión de la fidelidad al texto de origen; esta inexactitud no podría ser considerada como una adulteración semántica o variación de carácter leve o

moderado del sentido del original, pues la traducción propuesta “tanto le engañaron que se volvió avisado” no plasma en ningún caso la idea que sugiere el verso francés. Si optamos, nuevamente, por el trasvase literal, “tanto va que después regresa”, comprobamos que el resultado no guarda semejanza alguna con la versión española, pudiendo atribuir tal determinación a una segunda lectura, de una subjetividad considerable, del traductor.

- *Tant le mate on qu'il se ravise*: una de las acepciones del verbo francés ‘mater’, la que se ajusta al presente contexto, alude a la acción de reprender y enderezar la conducta de alguien; por ende, la traducción sugerida, ‘embromar’, distorsiona el significado del verbo original, siendo más acertado haber trasvasado al español empleando ‘regañar’, ‘abroncar’ u otros verbos de significación análoga.

Por lo que concierne al plano pragmático-cultural, es preciso señalar, tal y como indicamos en el apartado previo al análisis traductológico, que la edición que manejamos no incluye notas a pie de página ni anotaciones finales que expliciten aquellos elementos pragmático-culturales que no son evidentes a los ojos del lector. La tipología textual objeto de nuestro estudio no es susceptible de incorporar en el texto mismo incisos explicativos que aclaren cuestiones de cualquier índole, especialmente, por su extensión, aquellas que se refieren a elementos culturales o que se derivan de la competencia pragmática. Por tal razón, es esencial, a nuestro parecer, que la composición poética se encuentre auxiliada por cualquier procedimiento aclarativo que permita la lectura completa, y no la lectura a medias del texto.

Huelga, por tanto, señalar que la presente versión en español obvia cualquier tipo de remisión pragmático-cultural que no se mencione explícitamente a lo largo de los versos franceses.

A modo de síntesis, concluimos que se trata de una traducción que pone de manifiesto una excelente comprensión del texto original y un acertado método de trasvase. Pese a estar configurada de forma heterométrica, la estructura poliestrúfica, la búsqueda de homofonía al final de verso y la alternancia de acentos oxítonos y paroxítonos, dotan a la versión con la

sonoridad y cadencia inexcusable. Asimismo, constatamos que se aboga, en la medida de lo posible, por la conservación de las figuras retóricas de diversa tipología que se hallan en el texto fuente, tales como la anáfora, la similitud, el apóstrofe, etc.

No obstante, el texto de llegada evidencia una disimetría sintáctica considerable, así como una alteración del orden lógico oracional, que obstaculiza en gran medida la confrontación con la obra poética francesa. El análisis revela igualmente que no existe uniformidad en determinados procedimientos translativos, a saber, la traducción de antropónimos, el tratamiento de cortesía, etc. Cabe añadir, asimismo, que el traductor o traductores no son proclives a la adición ni a la omisión léxica, aunque sí son un tanto recurrentes las adulteraciones semánticas.

En último término, reiteramos que no se explicitan las inferencias pragmático-culturales del texto medieval, hecho subsanable de haberse incorporado anotaciones explicativas que pongan en conocimiento del lector el intrincado universo cultural que subyace tras la composición villoniana.

### **3. 1. 3 Traducción de Antonio de Obregón. *Villon, poeta del viejo París*. (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954)**

El ejemplar que manejamos de la traducción al español de las obras de Villon, titulado *Villon, poeta del viejo París*, constituye un volumen en octavo marquilla (17,5 cm) compuesto por 210 páginas numeradas. Fue impreso en Buenos Aires, Argentina, por la editorial Espasa-Calpe Argentina, siendo incluido dentro de la extensa “Colección Austral”<sup>198</sup>, en cuya serie ocupa el número 1194.

El color anaranjado que caracteriza la sobrecubierta del presente ejemplar, alude a la serie en que éste se inserta, “Serie anaranjada”, cuyas ediciones presentan la misma línea temática: “Biografías y vidas novelescas”. En la parte interna de la sobrecubierta trasera figura la “Explicación de los colores de la Colección Austral”, así como el contenido sobre el que se diserta en cada una de las series que conforman tal colección: “Serie Azul”: Novelas y cuento en general; “Serie verde”: Ensayos y Filosofía; “Serie anaranjada”: Biografía y vidas novelescas; “Serie negra”: Viajes y reportajes; “Serie amarilla”: Libros políticos y documentos del tiempo; “Serie violeta”: Teatro y Poesía; “Serie gris”: Clásicos; “Serie roja”: novelas policíacas, de aventuras y femeninas; y “Serie marrón”: Ciencia y técnica. Clásicos de la ciencia.

La sobrecubierta reproduce el contenido de la cubierta, tanto en su parte delantera, lomo y contracubierta; en ella, figura el nombre del autor de la obra, el título completo de la misma, la colección a la que ésta pertenece, el número

---

<sup>198</sup> En la solapa de la sobrecubierta delantera del presente volumen, figura información acerca de la diversidad bibliográfica de las diferentes series que conforman la “Colección Austral”, así como acerca de su proyección comercial: “La Colección Austral publica: los libros de que se habla; los libros de éxito permanente; los libros que usted deseaba leer; los libros que aún no había usted leído porque eran caros o circulaban en malas ediciones y sin ninguna garantía; los libros de cuyo conocimiento ninguna persona culta puede prescindir; los libros que marcan una fecha capital en la historia de la literatura y del pensamiento; los libros que son actuales ayer, hoy y siempre. La “Colección Austral” ofrece ediciones íntegras autorizadas, bellamente presentadas, muy económicas. La “Colección Austral” publica libros para todos los lectores y un libro para el gusto de cada lector”.

del ejemplar dentro de dicha colección y, finalmente, el logotipo de la misma, el símbolo de Capricornio, diseñado por Attilio Rossi.



(Cubierta de la obra de Antonio de Obregón)

El que podríamos denominar prólogo de la obra, puesto que presenta al lector tanto al autor de la edición, como al poeta francés y su obra, se localiza en la solapa de la sobrecubierta delantera, prólogo que consideramos oportuno transcribir por la riqueza de su contenido:

Este joven escritor español del que siempre se están esperando libros interesantes en una estimulada esperanza por los que ya dio a la estampa, ha logrado crear una biografía viviente, campante y admirable del gran poeta François Villon, la que con el título de *Villon, Poeta del Viejo París* incorpora hoy a su biblioteca la “Colección Austral”. Antonio de Obregón, triunfante en la novela, en el cine y en el periodismo de agudos matices, ha llegado a la bibliografía de Villon con la soltura literaria suficiente para comprender el genio bohemio de ese poeta hampón y lírico, creador de baladas, pudiendo decirse que a su vez Obregón ha escrito la perfecta balada de la vida de Villon. Nacido el gran poeta francés el mismo año en que fue sacrificada en la hoguera Juana de Arco, la Doncella de Orleans, dos devociones le sostuvieron a



lo largo de su terrible vida: las que sintió por su madre y por la Virgen, a la que dedicó su “Balada para rogar a Nuestra Señora” de inmortal comienzo: “señora del cielo, regente de la tierra // emperatriz del piélago infernal...”. Villon, que en verdad se llamaba Francisco Montcorbier y que adoptó el apellido de su tío y único protector, fue un hombre sin casa, sin blasones, sin fortuna, estudiante pendenciero, un disoluto, un vagabundo que robó y mató, pero que siempre fue el dueño de la Poesía. “Introducción de la ciudad” –como magistralmente lo define su biógrafo– amó la miseria, penetró en sus misterios y conoció y cantó las calles de París –su auténtica universidad– con sus viejas, sus mercados y sus muchachas perdidas, muchos siglos antes que Baudelaire y que Verlaine. Antonio de Obregón, que lo sigue a lo largo de su extraña y cambiante existencia, ha traducido también sus “Baladas” principales, conservando esa primera música de las palabras que les diera Villon y que después refinarían y complicarían otros poetas de la lengua francesa, completándose así su bello libro con esa corona que ciñe la frente de este príncipe de la poesía, libertino y amigo de las cárceles - prodigioso es su incesante entrar y escapar de ellas-, compañero de los miserables, consuelo y burla de las mujeres marchitas, prestidigitador del vino –sabe cambiar una jarra de agua por una de vino blanco y bebérsela en la propia cara del engañado-, personaje legendario cuyo cuerpo mortal se perdió en la nada, en tanto que su nombre perdura a través del tiempo y es todavía eco de plazas y rinconadas del París que vio reflejarse en las aguas de su Sena el rostro del verdadero Villon.

El ejemplar no dispone de índice de contenidos; tampoco los distintos apartados del mismo han sido titulados, sino que se encuentran numerados consecutivamente, lo que dificulta en gran medida su localización. Los tres primeros apartados están dedicados a la descripción detallada del contexto histórico-social de la Francia del siglo XV; del apartado IV al XIX, Antonio de Obregón aborda con gran minuciosidad vida y obra del que amistosamente llama “Francisco”. Entre la descripción biográfica de la vida del poeta francés se intercalan numerosos fragmentos traducidos al español de su obra,

transcritos por Obregón para ilustrar las peripecias existenciales que relata a lo largo de su ejemplar.

Finaliza la edición la transcripción de dieciséis baladas originales de Villon, extraídas tanto de *Le Testament*, como de las reconocidas como “Poésies diverses”, atendiendo para su denominación a la clasificación de Clément Marot.

La disposición de las traducciones al español -con los títulos asignados por Antonio de Obregón-, localizadas a lo largo de la obra es la siguiente:

- “Balada que hace Villon a petición de su madre para rogar a Nuestra Señora” (apart. 4, pp. 37-38)
- “Balada de los proverbios” (apart. 5, pp. 51-52)
- “Balada a las mujeres de París” (apart. 7, pp. 70-71)
- “Las añoranzas de la Bella Armera” (apart. 8, pp. 83-85)
- “Balada de la Bella Armera a las mozas de partido” (apart. 8, p. 86)
- “Balada de la buena doctrina” (apart.9, pp. 89-90)
- “Balada de las damas de otros tiempos” (apart. 10, pp. 101-102)
- “Epitafio” (apart. 11, pp. 105-106)
- “Balada del concurso de Blois” (apart. 14, pp. 135-136)
- “Epístola en forma de balada a sus amigos” (apart. 16, pp. 157-158)
- “Balada-lección a los muchachos perdidos” (apart. 17, pp. 162-163)
- “Cuarteta que hizo Villon cuando fue condenado a morir” (apart. 18, p. 174)
- “Epitafio en forma de balada que hizo Villon para él y sus compañeros cuando iba a ser ahorcado con ellos” (apart. 19, pp. 186-187)
- “Balada de la apelación, sobre la pregunta que hizo Villon al abogado del Châtelet” (apart. 19, pp. 189-190)
- “Balada de los señores de antaño” (apart. 19, pp. 191-192)

Numerosas son las referencias que aluden a la contribución del estudio filológico-histórico de Antonio de Obregón. Federico Carlos Sáinz de Robles, en el segundo volumen de *Panorama Literario* (p. 257) afirma: “Para el retrato de

*Villon*, Antonio de Obregón ha elegido y logrado -en los magistrales primeros capítulos de su biografía- un fondo sensacional multiplicado como en los temas de un relato poemático, en el que se precisa en su máxima gracia palpitante las provincias feudales, ojivales y trovadorescas de la Francia de Juana de Arco...”; Jorge Campos escribe en el volumen 31 de la Revista *Arbor. Revista de Investigación y Cultura* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1955, p. 149): “Antonio de Obregón se ha propuesto escribir su biografía utilizando como jalones fundamentales los poemas de Villon, aprovechando la gran parte autobiográfica que late en ellos. Bien escrita, con pluma suelta y grácil, cumple su propósito divulgador -de alta divulgación-, haciendo revivir en el lector lo que en otros estudios anteriores ha logrado reconstruir la erudición, envolviendo la apasionante figura del poeta [...]”. No obstante, el análisis sobre la obra de Antonio de Obregón realizado por Melchor Fernández Almagro, antiguo miembro de la Real Academia Española, por su minuciosidad, exprime al máximo el contenido de la misma y comenta de modo crítico la aportación de ésta a la tradición literaria villoniana:

Antonio de Obregón, escritor y hombre de Letras, incluso cuando dirige películas, ya que toda película es literatura también, dígame lo que se quiera, ha fijado su atención de biógrafo en la- increíble vida de François de Villon. Increíble decimos -y quizá huelgue esta aclaración- por las íntimas contradicciones de tan fabuloso carácter, por la desconcertante mezcla en este personaje de abyección y don poético, por el aire tremendo que arrebató su vida, escamoteada, en misterioso final, dejando tras de sí, en sangriento rastro, huellas desconcertantes de un paso hacia el infierno de los grandes pecadores, o hacia el paraíso que aguarda a los que no perdieron la fe y la esperanza en la intercesión de la Virgen María: "...Emperiere des infernaux paluz..."

No seremos nosotros quienes reprochen a Obregón su preferencia por un poeta extranjero que ya cuenta con copiosa bibliografía, sin que falte en ella una obra española: la de Rafael Olivar Bertrand. La sugestión del extraordinario poeta y humano despojo, lejos de agotarse, está viva siempre, y a ese poderoso atractivo hace honor Antonio de Obregón, que enriquece la vieja estampa medieval de aquel país y de aquel

excelso perdulario, con los nuevos matices de su interpretación personal. No en vano se titula esta biografía "Villon, poeta del viejo París", y por algo destaca el autor, a modo de divisa, en la primera página esta frase: "Es el tiempo de Gil Rhais y de Juana de Arco..." Bien: se ve, pues, que Obregón se ha propuesto dotar a Villon del ambiente que le fue propio en el tiempo y en el espacio, y lo consigue sin alardes eruditos, mediante los cuales intentara reconstruir el París del siglo XV; por el contrario» gusta de evocarlo, en el punto vivo de su carácter, entre histórico y legendario, presente el dato pero reelaborado con el arte exigido por una narración sin notas ni otro apéndice documental que el muy interesante de las "Baladas" y composiciones varias de Villon—en francés—, intercaladas y traducidas en el momento oportuno del texto. Lo que permite contrastar el acierto de las versiones de Obregón, excelente destilador de tan delicadas esencias en el serpentín de nuestra lengua, sin pérdida de la gracia, ritmo y emoción originales, si bien pecan aquéllas a veces de literalidad.

Hablábamos más arriba de la preferencia, de Obregón por el extraño poeta francés, pensando en la necesidad de que recibiese análogo trato vitalizador cualquier poeta de nuestra lengua y literatura, sólo en algunos casos excepcionales, objeto de adecuada biografía, y traemos a cuento, por lógica asociación de ideas o imágenes, a aquel Alonso Alvarez de Soria, *de* turbulenta vida, que acabó en la horca; poeta sevillano en quien Rodríguez Marín vio el antecedente de un personaje cervantino: el libertino Loaysa, de "El celoso extremeño". Comoquiera que sea—he aquí el gran servicio de Obregón al género biográfico—, nos es dado disponer de un modelo para contar aquellas "Vidas", que, por ser novelescas de suyo, permiten resistir fácilmente a la tentación de novelarlas por capricho.

"Hasta la edad de veinte años, Villon estudia, se somete a las orientaciones de su tío, le deja en buen lugar, compone versos..." El tío de Villon, clérigo de mucho saber, es quien con perfecto derecho usaba ese apellido. El sobrino se llamaba realmente Francisco Montcorbier, y bajo la dirección de aquél, parecía que el muchacho —muy vivaz, alto, de expresión sobremanera inteligente, decidido, no sin algo de picardía y de malicia en sus ojos escrutadores—parecía llamado a un destino

intelectual, sin los extravíos y caídas ulteriores. Era ya el autor de la balada famosísima "a petición de su madre, para rezar ante Nuestra Señora". Nuevas baladas, trenzadas con su vida misma—y es acierto fundamental de Obregón el relacionar la vida y la poesía de Villon—, van marcando el desarrollo de un carácter cuyo hondo secreto nos intriga. No hay acción novelesca más interesante, por mucho que la compliquen la sorpresa y el ingenio, que la realidad de un íntimo proceso psicológico. Cuando Villon compone su balada "A las mujeres de París", ya es otro hombre; mejor dicho, el hombre galante, fácil a la corrupción, ha devorado al joven universitario que iba para humanista. Luego vienen los años de extravío, de vida encanallada de la inspiración poética ilumina a ráfagas con luces inverosímiles de exquisita poesía. Acompañan a Villon, del burdel a la cárcel, el pecado y el delito; homicida, al fin. Llega un momento, en su incesante roar, que no puede llamarse ni Montcorbier ni Villon. Huye de todo y de sí mismo. El fugitivo es, después de la pena de muerte conmutada, un resucitado. Hasta que desaparece, no se sabe cómo.

Este "Villon", en la novela de su vida, gana el interés del lector, de igual suerte que el Villon de la realidad de sus baladas, sobrevive en Historias y Antologías de la Literatura universal. Desde otras cimas del Parnaso francés, a través de siglos, Baudelaire y Verlaine saludan a Villon, fundador de su linaje; los tres, mísero detritus y excelsa Poesía.<sup>199</sup>

### 3. 1. 3. 1 Análisis traductológico de la versión de Antonio de Obregón:

Antes de comenzar a abordar los resultados del análisis traductológico de la obra de Antonio de Obregón, consideramos pertinente transcribir las consideraciones de dicho autor relativas a su propio método translativo; tal y como se desprende del texto titulado "Advertencia del autor" (p. 9), Obregón sostiene haber configurado una versión libre, mas de ritmo cuidado. Asimismo, afirma que la traducción o no de los antrónimos y topónimos ha quedado supeditada a la frecuencia de tal actividad, con el fin de ofrecer traducidos al

---

<sup>199</sup> ABC. Domingo 13 de marzo de 1955. Edición de la mañana, pag. 65.

lector aquellos términos que éste acostumbra a ver traducidos, y no traducidos aquellos que éste acostumbra a ver no traducidos:

La traducción de la diecisiete *Baladas* de Villon, así como algunas estrofas del *Pequeño y Gran Testamento*, intercaladas en este libro cada una en el momento en que fue escrita, lo que se hace por vez primera y añade un interés excepcional a los temas –toda la obra poética de Villon es autobiográfica-, ha sido hecha en verso libre, conservando amorosamente el ritmo, naturalidad y clima poético con que fueron creados.

Al final incluimos el original francés de las *Baladas* para aquellos lectores que gusten conocerlas en su idioma, con arreglo a la autorizada edición de Auguste Longnon, revisada y publicada por Lucien Foulet. (Nuestra edición: Fernand Hazen, París 1945).

Los nombres de calles de París, iglesias, lugares, santos o personajes van indistintamente en francés o traducidos, según suenen mejor en los oídos del lector generalmente familiarizados con nombres franceses y en los que a veces resulta duro una traducción innecesaria.

Así pues, procedemos a extraer e ilustrar las distintas peculiaridades del *modus operandi* de Antonio de Obregón, adscribiendo tales particularidades a los distintos planos de análisis diferenciados. En lo concerniente al plano fonético-fonológico y a la métrica, observamos que la traducción ha sido configurada obviando el efecto rítmico del que goza la composición poética original. En ocasiones, hayamos rimas fortuitas, que se explican por la genética lingüística que comparten la lengua francesa y la española. Transcribimos las dos primeras estrofas traducidas al español de la “Ballade de la bonne doctrine à ceux de mauvaise vie”, con el fin de evidenciar la ausencia de un patrón rítmico determinado:

Ya seas portador de bulas, 9 -  
tahúr o jugador de dados, 9 A  
monedero falso, te quemas 9 -  
como los que han sido escaldados; 9 A

traidor, huérfano de toda 8  
fe, seas ladrón, ratero o pillo. 10 -  
¿Dónde va la ganancia que afanas? 10 -  
A las tabernas y a las golfas. 9 -

Rima, búrlate, toca el címbalo 9 A  
como loco desengonzado, 9 A  
alégrate, toca la flauta, 9 -  
finge en villas y ciudades, 8 B  
farsas, juegos, moralidades, 9 B  
gana al juego de la birlonga. 9 -  
¿Dónde va la ganancia también? 10 -  
A las tabernas y a las golfas. 9 -

Observamos que el traductor no trata de configurar su texto procurando dotar de homofonía final a los distintos versos; sin embargo, tal carencia rítmica no es óbice para que la composición al español pueda gozar de armonía y sonoridad. La isometría es un fenómeno que resarce tal deficiencia poética y que logra conferir cadencia y musicalidad al texto meta. Igualmente, los acentos estróficos son un factor decisivo a la hora de determinar si una composición emana musicalidad. Por tales razones, es preciso resolver si, pese a no estar dotada de rima, la composición de Antonio de Obregón desprende el ritmo, la naturalidad y el clima poético que él mismo afirma haber conferido al texto meta en “Advertencia del autor”. Para ello, transcribimos de nuevo un fragmento de la balada traducida “Ballade des dames du temps jadis”:

¿**Dónde está** la prudente Eloísa, (10) 1, 3, 6, 9  
por **quien** renunció a todo y se **hizo monje** (11) 2, 6, 9, 11  
**Pierre Esbaillard** en **Saint-Denis**? (8) 1, 3, 5, 7  
Por su **amor** tuvo tal **pago**. (8) 3, 4, 7  
Asimismo ¿**dónde está** la **reina** (10) 3, 5, 7, 9  
que decretó que **Buridán** (9) 4, 8  
**fuese arrojado**, en un **saco**, al **Sena**? (10) 1, 4, 7, 9

¿**Dónde están** las **nieves** de **antaño**? (9) 1, 3, 5, 8

... la **reina blanca** como un **lirio** (9) 2, 4, 6, 8

que cantaba con **voz** de sirena, (10) 3, 6, 9

**Berta**, la del **pie grande**, **Beatriz**, **Alis**, (12) 1, 5, 6, 9, 11

y **Haremburgis** que **tuvo** el **Maine**, (9) 3, 6, 8

y **Juana**, la **buena** **lorenesa** (10) 2, 5, 9

que los **ingleses** quemaron en **Ruán**. (11) 4, 7, 10

¿**Dónde están** –**dónde**- **Virgen Soberana**? (10) 1, 3, 4, 6, 10

¿**Dónde están** las **nieves** de **antaño**? (9) 1, 3, 5, 8

Hemos señalamos los acentos prosódicos en formato negrita y numerado al final de cada verso; igualmente, hemos calculado el número de sílabas métricas de los distintos versos que conforman las dos estrofas seleccionadas, y hemos colocado el resultado entre paréntesis para evitar la confusión con las sílabas acentuadas. Así pues, constatamos que ambas estrofas están constituidas por versos heterométricos, esto es, de distintas sílabas métricas, no obstante, el resultado no es del todo inarmónico; este hecho probablemente sea debido que la ‘medida acentual’ de los versos está marcada por parecido número de sílabas.

Por otra parte, observamos la divergencia de los acentos prosódicos de cada verso; es cierto que, en ocasiones, es posible localizar cierta repetición acentual, por ejemplo, la tercera sílaba métrica de cada verso suele estar acentuada, sin embargo, no es posible afirmar que la traducción de Antonio de Obregón posee un ritmo regular de intensidad.

Una de las figuras retóricas usadas con mayor asiduidad por François Villon es la anáfora, de ahí la relevancia por trasvasar a la lengua meta este recurso característico de la lírica del poeta francés. La “Ballade des proverbes” constituye el culmen de la utilización de tal elemento literario, razón por la que la transcribimos parcialmente, junto a la traducción a lengua española propuesta por Antonio de Obregón:



Tant aime-on chien qu'on le nourrit,  
Tant court chanson qu'elle est apprise,  
Tant garde-on fruit qu'il se pourrit,  
Tant bat-on place qu'elle est prise,  
Tant tarde-on que faut l'entreprise,  
Tant se hâte-on que mal advient,  
Tant embrasse-on que chet la prise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

Tant raille-on que plus on n'en rit,  
Tant dépent-on qu'on n'a chemise,  
Tant est-on franc que tout y frit,  
Tant vaut "Tiens!" que chose promise,  
Tant aime-on Dieu qu'on fuit l'Eglise,  
Tant donne-on qu'emprunter convient,  
Tant tourne vent qu'il chet en bise,  
Tant crie-l'on Noël qu'il vient.

*Tanto se quiere al perro que hasta engorda.  
Tanto se corre la canción, que se aprende.  
Tanto se guarda la fruta que se pudre.  
Tanto se asedia la plaza que se toma.  
Tanto se tarda, que da tiempo al fracaso.  
Tanto se tiene prisa, que se tarda.  
Tanto se abarca, que se escapa la presa.  
Tanto se nombra a Noel, que llega...*

*Tanto nos burlamos, que no da casi risa.  
Tanto se gasta, que estamos en camisa.  
Tan franco se es, que todo se evapora.  
Tanto vale "tuyo" que cosa comprometida.  
Tanto se ama a Dios, que se sigue a la Iglesia.  
Tanto se da que se pide prestado.  
Tanto sopla el viento, que viene la tormenta  
Tanto se nombra a Noel, que llega...*

Como podemos comprobar, el traductor decide acertadamente dar continuidad al citado recurso retórico, aunque, en ocasiones, esto vaya en detrimento de la corrección sintáctica del verso, tal y como sucede con la versión al español de “Tant vaut "Tiens!" que chose promise”, “Tanto vale “tuyo” que cosa comprometida”, que habría sido correcta sintácticamente de haber empleado las conjunciones comparativas “tanto... como”.

Por lo que concierne al plano morfosintáctico, es preciso mencionar que la versión al español evidencia una estructura poliestrúfica, análoga en el número de versos al texto francés. Igualmente, cabe indicar que la determinación de no haber optado por un esquema métrico y rítmico preestablecidos por parte del traductor, redundando en el orden sintáctico de los enunciados del texto de llegada; por esta razón, observamos que en escasas ocasiones se invierte el orden natural sintáctico de las frases y que, por ende, el hipérbaton no es un recurso constante en las traducciones de Antonio de Obregón.

Asimismo, es ostensible que el traductor aboga por la equivalencia sintáctica entre el texto de origen y la versión al español, de ahí que con frecuencia constatemos una traducción muy apegada sintácticamente, casi exacta, al original francés. Es especialmente curioso que, a pesar de seguir invariablemente tales preceptos, localicemos en una misma composición las únicas excepciones a estos. Se trata del poema titulado “Les Regrets De La Belle Heaulmière”, del que transcribimos varias estrofas a continuación, junto a sus respectivas traducciones en lengua española:

Advis m'est que j'oy regretter  
La belle qui fut heaulmière,  
Soy jeune fille souhaitter  
Et parler en ceste manière:  
“Ha! vieillesse felonne et fière,  
Pourquoy m'as si tost abatue?

Qui me tient que je ne me fière,  
Et qu'à ce coup je ne me tue?"

[...]

"Jà ne me sceut tant detrayner,  
Fouller au piedz, que ne l'aymasse,  
Et m'eust-il faict les rains trayner,  
S'il m'eust dit que je le baisasse  
Et que tous mes maux oubliasse;  
Le glouton, de mal entaché,  
M'embrassoit... J'en suis bien plus grasse!  
Que m'en reste-il? Honte et peché".

*Así escuché las añoranzas  
de aquella beldad famosa  
que decían la "bella armera":  
"¡Ah, vejez malvada y fiera!  
¿Por qué me venciste tan pronto?  
¿Qué tengo ya que no me hiera  
y con sus golpes no me mate?*

[...]

*Por mucho que me humillara  
no le dejaba de querer,  
y si después de pisotearme  
me pedía que le besara,  
volvía a olvidar mis males.  
Él, avaro de mis encantos,  
abrazaba mi cuerpo lleno.  
¿Qué resta ahora? Vergüenza y pecado.*

Constatamos a primera vista que la primera estrofa francesa consta de ocho versos, mientras que su traducción está constituida por siete. Por ello, suponemos la omisión de un verso del texto original. No obstante, si observamos atentamente, advertimos que los versos dos y tres de la versión al español: "de aquella beldad famosa // que decían la "bella armera", se

corresponden semánticamente con el segundo verso de la estrofa francesa: “La belle qui fut heaulmière”, por tanto, la omisión no afecta únicamente a un verso, sino a dos, que, en este caso, son el tercero y el cuarto verso del texto de origen: “Soy jeune fille souhaitter // Et parler en ceste manière”.

De forma idéntica al ejemplo precedente, sucede en la segunda estrofa transcrita de la citada composición; en esta ocasión, el número de versos coincide, no obstante, nuevamente, Antonio de Obregón fracciona el segundo verso francés: “Fouller au piedz, que ne l’aymasse”, en dos versos al verterlo al español: “no le dejaba de querer, // y si después de pisotearme”. Omite, pues, un único verso, el tercero de la versión francesa: “Et m’eust-il faict les rains trayner”.

Sin lugar a dudas, la característica más peculiar de la traducción de Antonio de Obregón se adscribe al plano léxico-semántico de nuestro análisis. Nos referimos a la terminología empleada por el autor para verter el contenido semántico de la versión original al texto meta, terminología que denota un considerable nivel intelectual. Sin embargo, la elección del léxico, aunque es premisa para lograr una traducción de calidad, no lo es todo si con ella no se alcanza la equivalencia semántica.

Podríamos afirmar que Antonio de Obregón destaca no tanto en la traducción, como en la escritura de creación propia, tal y como pone de manifiesto la confrontación del apartado histórico-bibliográfico y de las traducciones de su obra; esto se debe al hecho de que tiende con frecuencia a incorporar información que no se halla en el original, así como a omitir información presente en el mismo. Un ejemplo de este último hecho lo constituye la traducción del refrán que culmina las cuatro estrofas de la “Ballade des femmes de Paris”, “Il n'est bon bec que de Paris”, que traduce por “No hay nada como París”, omitiendo, por ende, el término quizás más relevante de la traducción, ‘bec’, dado que la balada completa gira en torno al elogio de la locuacidad parisina.

Con el propósito de ilustrar diversas inexactitudes léxico-semánticas de la traducción de Antonio de Obregón, transcribimos, junto a su correspondiente

versión al español, la balada titulada “Épître à mes amis”; señalamos en gráfía negrita aquellos versos en que hemos localizado dichas inexactitudes para facilitar su localización:

Ayez pitié, ayez pitié de moi,

**A tout le moins, s'il vous plaît, mes amis!**

**En fosse gis, non pas sous houx ne mai,**

En cet exil ouquel je suis transmis

**Par Fortune, comme Dieu l'a permis.**

**Filles aimant jeunes gens et nouveaux,**

**Danseurs, sauteurs, faisant les pieds de veaux,**

Vifs comme dards, aigus comme aiguillon,

Gousiers tintant clair comme cascaveaux,

**Le laisserez là, le pauvre Villon?**

Chantres chantant à plaisance, sans loi,

Galants riant, plaisants en faits et dits,

**Coureux allant francs de faux or, d'aloï,**

Gens d'esperit, un petit étourdis,

Trop demourez, car il meurt entandis.

Faiseurs de lais, de motets et rondeaux,

**Quand mort sera, vous lui ferez chaudeaux!**

Où gît, il n'entre éclair ne tourbillon:

**De murs épais on lui a fait bandeaux.**

**Le laisserez là, le pauvre Villon?**

Venez le voir en ce piteux arroi,

**Nobles hommes, francs de quart et de dix,**

Qui ne tenez d'empereur ne de roi,

Mais seulement de Dieu de paradis;

Jeûner lui faut dimanches et merdis,

Dont les dents a plus longues que râteaux;

Après pain sec, non pas après gâteaux,

En ses boyaux verse eau à gros bouillon;

Bas en terre, table n'a ne tréteaux.

**Le laisserez là, le pauvre Villon?**

Princes nommés, anciens, jouvenceaux,

Impétrez-moi grâces et royaux sceaux,

Et me montez en quelque corbillon.

Ainsi le font, l'un à l'autre, pourceaux,

Car, où l'un brait, ils fuient à monceaux.

**Le laisserez là, le pauvre Villon?**

*¡Tened piedad, tened piedad de mí!*

***¡Por lo menos, si os place, amigos míos!***

***¡Heme en mazmorra y no bajo enramada,***

*en este exilio en el que fui arrojado*

***por la suerte, como Dios ha querido!...***

***Muchachos, jóvenes, adolescentes,***

***danzantes, saltadores, saltimbanquis,***

*finos como el dardo y como el agujijón,*

*gargantas claras, como cascabeles:*

***¿Le dejaréis aquí al pobre Villón?***

*Cantores que vivís cantando sin ley,*

*galanes célebres en dichos y hechos,*

***corredores alados, sin falso oro,***

*gentes de ingenio un tanto aturdidadas,*

*mucho tardáis, pues él perece, mientras*

*autores de lais, motetes y rondós,*

***cuando haya muerto elevarán sus voces...***

*Donde está no entra la claridad ni turbión,*

***Pues los muros le han puesto una venda.***

***¿Le dejaréis aquí al pobre Villón?***

*Venid a verle en esta situación,*

***hombres francos de impuestos y tributos,***

*que no dependéis de Rey ni Emperador,*

*sino sólo del Dios del Paraíso.  
Ayunar debe domingo y martes,  
por lo que ya tiene dientes de rastrillo.  
Tras de pan seco y no de pasteles,  
Vierten agua a cántaros en sus intestinos.  
Echado en el suelo, sin mesa ni caballete.  
**¿Le dejaréis aquí al pobre Villón?***

*Príncipes famosos, viejos y jóvenes:  
impetrad mi perdón con el sello real  
y elevadme subido en un canasto.  
Así lo hacen hasta los puercos,  
que ante el gruñido acuden en tropel.  
**¿Le dejaréis aquí al pobre Villón?***

- *A tout le moins, s'il vous plaît, mes amis!*: la traducción propuesta por Antonio de Obregón para este verso del poema francés, “¡Por lo menos, si os place, amigos míos!”, no refleja fielmente la idea que pretende transmitir el poeta parisino con este enunciado. François Villon ruega a sus amigos por su salvación; como último recurso reclama la piedad de aquellos que por vínculos amistosos debían acceder a concedérsela. Con la utilización de la locución adverbial “a tout le moins”, el autor francés pretende transmitir la idea de salvedad o exclusión, esto es, trata de apelar a la clemencia de los únicos que probablemente puedan otorgársela, pues según el poeta, deben ser, debido a su confraternidad, la excepción al comportamiento inhumano de la mayoría. De ahí, que consideremos que la versión al español no coincide semánticamente con el verso francés, dado que en aquélla se vincula la locución adverbial “por lo menos” al verbo ‘placer’, sugiriendo con esto la idea de “tened piedad de mí, como mínimo si se os antoja”, de lo que no se desprende que Villon acuda a sus amigos por ser su última esperanza.

- *En fosse gis, non pas sous houx ne mai*: este peculiar verso alude a cuestiones pragmático-culturales que, probablemente, se escapan al entendimiento de aquel que ignore a que se puede estar refiriendo Villon al

emplear el término 'mai'. Los *Basochiens*, miembros oficiales de la *Basoche*, sociedad de individuos cuyos oficios se relacionaban con la Justicia, tales como abogados, procuradores, etc, celebraban en el Palacio Real de París la fiesta del Mayo, cuya tradición mandaba decorar el árbol de Mayo<sup>200</sup>, que se hallaba plantado en el patio del citado Palacio. Por tanto, “non pas sous houx ne mai” [no bajo acebo ni mayo] significa metafóricamente “no estar como en día feriado”. La traducción “Heme en mazmorra y no bajo enramada”, omite dicha cuestión cultural, limitándose exclusivamente a hacer referencia a una ubicación física.

- *Par Fortune, comme Dieu l'a permis*: la traducción al español de este verso, “por la suerte, como Dios ha querido!...”, que encabalga el verso precedente, “en este exilio en el que fui arrojado”, completando así su significado, sugiere que la decisión de Dios de arrojalo en el exilio, ha sido recibida por el autor del poema francés como una bendición. François Villon persigue con este enunciado original un propósito ostensiblemente contrario al que Antonio de Obregón le ha asignado en su traducción, esto es, el de manifestar la fatalidad que supone tal decisión divina, de ahí que consideremos que la opción del traductor constituye un total contrasentido.

- *Filles aimant jeunes gens et nouveaux*: localizamos en la traducción del presente verso, “Muchachos, jóvenes, adolescentes”, dos incorrecciones léxico-semánticas. Al margen de la omisión del participio de presente ‘aimant’, en la primera de ellas, que consideramos que, probablemente, haya sido fruto de un descuido ocasional del traductor, se modifica el género del primer sustantivo, ‘filles’, utilizando el género masculino en la versión al español. Asimismo, el último término del verso francés, ‘nouveaux’, no sólo hace

---

<sup>200</sup> “Le Mai est un arbre d’une hauteur prodigieuse, surmonté d’un soleil et d’une couronne, richement décoré de devises, de symboles et d’ornements de toutes sortes. Une multitude d’ouvriers s’occupe à le dresser, à l’aide d’échelles, de leviers, de longues cordes, au son des trompettes, des hautbois, des cymbals et des bassons, dont jouent des orchestres places en avant de l’arbre, au retentissement des boîtes d’artillerie et des pièces d’artifice qui remplissent l’air de fumée. Une longue table est dressée dans la cour pour les rafraîchissements”. Fournel, Victor: *Tableau du vieux Paris. Les spectacles populaires et les artistes des rues*. Paris: E. Dentu, Éditeur, 1863, p. 83.



referencia a la poca edad de los destinatarios del poema, sino también a la poca experiencia de estos en la vida, de ahí que estimemos más oportuno que el traductor hubiera utilizado un vocablo sinonímico a ‘bisoño’ o ‘aprendiz’.

- *Danseurs, sauteurs, faisant les pieds de veaux*: el término propuesto por Antonio de Obregón para la traducción de “*faisant les pieds de veaux*”, ‘saltimbanquis’, no refleja de ningún modo el significado de la expresión que utiliza en este verso François Villon. Inferimos que al ignorar el sentido figurado de la citada expresión, “hacer reverencias o manifestar complacencia”, el traductor ha optado por resarcir esta laguna lingüística sirviéndose de un sinónimo del término que precede a la expresión, ‘sauteur’, con ánimo de que el lector, al no poder confrontar la versión original, pase por alto tal incorrección. Así pues, consideramos que una posible traducción semánticamente simétrica al verso original podría ser: “danzarines, acróbatas, que vais reverenciando”.

- *Le laisserez là, le pauvre Villon?*: la propuesta del traductor para el refrán que culmina las cuatro estrofas de esta composición, “¿Le dejaréis aquí al pobre Villón?”, es incorrecta gramaticalmente, dado que en ésta se reduplica el complemento indirecto, apareciendo simultáneamente en el mismo enunciado: “le” y “al pobre Villon”. La omisión del pronombre habría eludido tal agramaticalidad.

- *Coureux allant francs de faux or, d'aloï*: Antonio de Obregón confunde el término “allant” con un adjetivo derivado del sustantivo “aile”, de ahí que haya traducido “allant” por “alado”; no obstante, “allant” es, en este caso, participio de presente del verbo “aller”, por lo que una posible solución para corregir la traducción propuesta por Obregón, “corredores alados, sin falso oro”, podría ser “corredores que van sin oro falso de ley”. Sin embargo, estimamos, asimismo, que “coureux” es un término que ha sido trasladado al español con demasiada literalidad y que no encaja plenamente con el léxico del que acostumbra a servirse el poeta parisino, ni con el tipo de amistades poco recomendables con las que se solía codear. Una de las acepciones de “coureux”, que recoge el diccionario electrónico denominado *Dictionnaire du*

*Moyen Français*, elaborado por la Université de Lorraine y el C.N.R.S. en el marco del Proyecto de *Analyse et traitement informatique de la langue française*, es "Colporteur ou bateleur" [vendedor ambulante o saltimbanqui]; por ende, un término más exacto y acorde a la terminología villoniana podría ser 'saltimbanqui', 'volatinero' o cualquier vocablo de significado análogo.

- *Quand mort sera, vous lui ferez chaudes!:* no comprendemos el motivo por el cual Antonio de Obregón ha traducido "vous lui ferez chaudes!" por "cuando haya muerto elevarán sus voces...". No sólo no ha trasladado correctamente el significado de dicha proposición, sino que también ha suprimido la ironía infundida deliberadamente en este verso por Villon. "Chaudes" es un término que alude a una bebida vigorizante que se sirve caliente, parecida al caldo de carne. Teniendo en cuenta el sentido real del término "chaudes", consideramos que habría sido más apropiado haber traducido por "¿le haréis un caldo?"; de este modo, no sólo obtendremos una versión fidedigna semánticamente, sino que también daremos continuidad a la intención del autor, que no pretende más que reclamar la ayuda de sus compañeros, advirtiéndoles al tiempo de que cuando él haya muerto, ya será demasiado tarde para poder prestarle ayuda.

- *De murs épais on lui a fait bandes:* Pese a que los sintagmas que conforman el presente verso no presentan un orden natural, -pues de ser así el complemento "de murs épais" debería acompañar al objeto que complementa, esto es, "bandes"-, no constituye una tarea harto complicada el distinguir sintácticamente los componentes más elementales del enunciado, esto es, el sujeto y el predicado. Del análisis de la versión al español de este verso se infiere que la disposición hipérbatica del enunciado francés ha entorpecido, probablemente, la delimitación por parte del traductor de los elementos que lo conforman, pues éste ha identificado erróneamente "De murs épais" como el sujeto de la oración, "Pues los muros le han puesto una venda".

- *Nobles hommes, francs de quart et de dix:* en esta ocasión, la propuesta de Antonio de Obregón, "hombres francos de impuestos y tributos", no supone una incorrección léxico-semántica propiamente dicha, pues aunque los términos

escogidos por el traductor para verter al español ‘quart’ y ‘dix’, esto es, ‘impuestos’ y ‘tributos’, no son fruto de una elección terminológica rigurosa, no son semánticamente inexactos. Se trata, más bien, de un proceso hiperonímico, dado que ‘quart’ es un tipo de impuesto y ‘dix’, un tipo de tributo. A pesar de que la traducción no es incorrecta, habría sido preferible especificar el tipo de impuesto y de tributo, tal y como sigue: “Hombres nobles, libres de cuartos y diezmos”.

Si proseguimos atendiendo al plano léxico-semántico, constatamos que Antonio Obregón no suele dar continuidad en el texto de llegada al lenguaje soez empleado asiduamente por François Villon en sus composiciones; el traductor prefiere hacer uso de un lenguaje eufemístico, sustituyendo los términos vulgares por otros de mayor neutralidad semántica. Transcribimos para ilustrar tal peculiaridad una estrofa de la balada titulada “Les regrets de la belle Heaulmière”:

Ces gentes espales menues,  
Ces bras longs et ces mains tretisses;  
Petitz **tetins**, hanches charnues,  
Eslevées, propres, faictisses  
A tenir amoureuses lysses;  
Ces larges reins, ce **sadinet**,  
Assis sur grosses fermes cuysse,  
Dedans son joly jardinet?

*¿Dónde aquellos hombros esbeltos,  
brazos y manos armoniosos,  
pequeños **senos** y caderas,  
para mil amorosas lides?  
¿Dónde aquella esbelta **cintura**  
sobre prietos y firmes muslos?  
¿Dónde el recóndito jardín?*

Como podemos observar, los términos ‘tetins’ y ‘sadinet’ han sido traducidos al español empleando ‘senos’ y ‘cintura’; de este modo, el traductor soslaya el carácter malsonante del léxico utilizado deliberadamente por Villon.

En último término, es preciso aludir a la traducción de los antropónimos, recurso frecuente en las composiciones del poeta francés. No existe homogeneidad en la determinación del traductor, ya que, en unas ocasiones, opta por traducir los nombres propios y, en otras, prefiere trasvasarlos sin modificación alguna. En el apartado preliminar de la obra denominado “Advertencia del lector”, el traductor afirma traducir o no los nombres propios según lo marque la tradición, esto es, que traduce aquello que se ha traducido tradicionalmente y que no traduce aquello que tradicionalmente se ha mantenido en la lengua original; sin embargo, no se cumple tal afirmación al no traducir el nombre “Esbaillard”, que generalmente se traduce dado que el lector español está acostumbrado a encontrarlo de forma traducida. Curiosamente, sí traduce “Hellois” por “Eloísa”, lo que pone en entredicho su justificación. La traducción del popular “Quatrain” revela, igualmente, dicha contradicción, al traducir “François” por “Francisco”:

Je suis **François**, dont il me poise,  
Né de Paris emprés Pontoise,  
Et de la corde d'une toise  
Saura mon col que mon cul poise.

*Yo soy **Francisco**, aunque me pesa,  
nacido en París, cerca de Pontoise,  
y de la cuerda de una toesa,  
sabrá mi cuello lo que mi culo pesa.*

En lo concerniente al plano pragmático-cultural de nuestro análisis, observamos que, de forma general, Antonio de Obregón tiende a esclarecer, mediante la utilización de notas a pie de página, las interferencias culturales e históricas que figuran en el texto de François Villon. Un ejemplo de ellos son las

notas aclaratorias que incluye acerca de diversos términos presentes en la “Ballade des dammes du temps jadis”, que citamos a continuación:

- *Archipiada*: Archipiada es Alcibíades, a quien Villon trata en femenino.
- *Pierre Esbaillard*: Aberlardo, el famoso teólogo y filósofo que ha hecho célebres los amores de Aberlardo y Eloísa, el cual fue bárbaramente mutilado por los familiares de aquélla, que se oponían a sus amores.
- *Buridán*: Buridán, estudiante y luego rector de la Universidad. Se salvó milagrosamente, después de haber sido arrojado al Sena dentro de un saco desde la famosa Torre de Nesle por una reina, tras de satisfacer los deseos amorosos de ésta.
- *La buena lorenese*: Juana de Arco.

No obstante, Antonio de Obregón no es muy diestro a la hora de captar las intenciones veladas que François Villon infunde tras algunos de sus versos, o al menos, no es capaz de trasladarlas a la lengua de llegada. Transcribimos dos estrofas de la “Ballade des dames de Paris”, con el propósito de ilustrar tal particularidad:

Quoiqu'on tient belles langagères  
Florentines, Vénitiennes,  
Assez pour être messagères,  
Et mêmelement les anciennes,  
Mais soient Lombardes, Romaines.  
Genevoises, **à mes périls**,  
Pimontoises, savoisiennes,  
Il n'est bon bec que de Paris.

[...]

**Brettes, Suisses n'y savent guères,**  
Gasconnes, n'aussi Toulousaines:  
**De Petit Pont deux harengères**  
**Les concluront**, et les Lorraines,  
Angloises et Calaisiennes,

(Ai-je beaucoup de lieux compris?)

Picardes de Valenciennes;

Il n'est bon bec que de Paris.

*Aunque son buenas habladoras*

*florentinas y venecianas,*

*mensajeras amorosas*

*incluso las más ancianas,*

*sean lombardas o romanas,*

*genovesas –a más decir-*

*piamontesas o saboyanas*

*no hay nada como París*

[...]

***Suizas, bretonas, no dan mucho,***

*como gasconas o tolosanas;*

***dos pescadoras del Petit-Pont***

***dan cuenta de ellas. Ni lorenesas,***

*ni inglesas, ni calesianas.*

*-¿Es que tengo que nombrar más?-*

*Ni valencianas, ni picardas,*

*no hay nada como París...*

Como podemos observar, la expresión “à mes périls” ha sido traducida en español por “a más decir”; la locución adverbial francesa, que evolucionó hasta derivar en “à mes risques et périls”, presenta la siguiente acepción, según figura en el citado diccionario de la Université de Lorraine: “En prenant sur soi l'entière responsabilité d'une initiative et en acceptant d'en subir personnellement les éventuelles conséquences fâcheuses”, por lo que una traducción más ajustada podría ser: “a mi cuenta y riesgo”. Teniendo en consideración la actitud satírica que impregna la obra completa de François Villon, no es de extrañar que con tal expresión el poeta pretenda hacer alarde de una relación amorosa mantenida con una dama genovesa. Por tal motivo,

consideramos que la versión propuesta por Antonio de Obregón no evidencia la auténtica intencionalidad del autor francés, trasgrediendo con ello el principio denominado *skopos*.

De forma análoga ocurre con el segundo ejemplo señalado en el poema. Los versos “Brettes, Suisses n'y savent guères // De Petit Pont deux harengères // Les concluront...” tienen como propósito manifestar la superioridad, en cuanto a locuacidad se refiere, de las damas parisinas, incluso de bajo nivel cultural, con respecto a las bretonas y suizas. Consideramos que la traducción de Antonio de Obregón, “Suizas, bretonas, no dan mucho, // dos pescadoras del Petit-Pont // dan cuenta de ellas”, no sólo no presenta una redacción lógica e hilada, sino que tampoco recoge la fuerza de la intención comparatista, en evidente detrimento de las damas bretonas y suizas, del poeta parisino. Una posible traducción que recupere el propósito de Villon podría ser: “Bretonas y suizas, no son rival // incluso dos pescaderas del Petit Pont, // las despacharían...”.

Transcribimos dos últimos fragmentos de la “Ballade de l’appel”, que ilustran la falta de destreza del traductor a la hora de intentar perpetuar en el texto de llegada la intencionalidad, en ocasiones evidente, del autor francés:

Se fusse des hoirs Hue Capel  
Qui fut extrait de boucherie,  
On ne m'eût, parmi ce drapel,  
Fait boire en cette écorcherie.

**Vous entendez bien joncherie?**

Mais quand cette peine arbitraire  
On me jugea par tricherie,  
Etoit-il lors temps de moi taire?

Prince, se j'eusse eu la pépie,  
Piéça je fusse où est Clotaire,

**Aux champs debout comme une épie.**

Etoit-il lors temps de moi taire?

*Si hubiera descendido de Hugo Capeto,  
de linaje carniceril,  
no me habrían hecho a través del trapo  
beber en este madero.*

***¿Comprendéis bien la cuestión?***

*Pero cuando esa dura pena  
se me impone arbitrariamente,  
¿era hora de callar?*

*Príncipe: Si hubiera tartamudeado  
tiempo ha que estaría junto a Clotario  
**en el campo, como una espiga puesta en pie.**  
¿Era hora de callar?*

La idiosincrasia burlesca, mordaz y sarcástica del poeta francés es más que flagrante en esta composición. Términos como ‘joncherie’ y expresiones como “avoir la pépie” o “débout comme un épie” lo manifiestan claramente. El verso “Vous entendez bien joncherie?”, que literalmente significa “¿Comprendéis la broma?”, ha sido traducida por Antonio de Obregón “¿Comprendéis bien la cuestión?”. Recuperar en la versión al español el término ‘joncherie’ es premisa indispensable para mostrar al lector la actitud mordaz del poeta francés ante la injusticia, de ahí que consideremos más oportuno haber traducido por “¿Comprendéis la triste guasa?”.

Del mismo modo, la metáfora empleada para designar la posición del ahorcado, “Aux champs debout comme une épie”, ha sido traducida por Obregón como “en el campo, como una espiga puesta en pie”. Ciertamente es que la traducción exacta de ‘debout’ es ‘de pie’, sin embargo, quizás la analogía con el cuerpo rígido del ahorcado habría sido transmitida de una forma más exacta si se hubiera empleado el término ‘tieso’, entre cuyas acepciones se encuentra la que alude al estado de rigidez del cuerpo una vez perezoso, pudiendo ser una posible traducción “En el campo, tieso cual espiga”.

En definitiva, definimos la traducción de Antonio de Obregón como una versión al español en la que prevalece ante todo la simetría formal con el texto



de origen, dado que el traductor trata ante todo de conservar la distribución estrófica y sintáctica de los versos de Villon. Tanto es así que, a pesar de la complejidad que entraña esta labor, aboga por conservar las figuras retóricas de la anáfora y del acróstico.

Las cuestiones métricas y rítmicas son relegadas a un segundo plano, puesto que Obregón no se ciñe a un esquema métrico determinado, ni se afana por lograr la homofonía al final de verso. El aspecto prosódico que determina la existencia o no del ritmo de intensidad, no es cuestión primordial para el traductor; no obstante, con el propósito de no suprimir en sus versos toda huella de cadencia y sonoridad, tiende al configurarlos con un número parecido de sílabas poéticas.

El léxico es un elemento de especial importancia en la traducción de Antonio de Obregón; éste hace gala de una gran erudición, sin embargo, pese a poseer el don del dominio terminológico, no es capaz en ocasiones de ser fiel a la semántica del texto francés pues incurre en los contrasentidos, en los falsos sentidos, en las omisiones y en las amplificaciones de información.

En último término, en lo relativo al plano pragmático-cultural, es acertada la determinación de explicitar las interferencias de índole histórica-cultural del texto de origen a través de la utilización de notas a pie de página. No obstante, es limitada la capacidad del traductor para captar y trasvasar a la lengua de llegada la intencionalidad sarcástica del poeta parisino.

### 3. 1. 4. Traducción de Alberto de la Guerra Navares. *François Villon. Baladas.* (Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972)

El ejemplar que nos ocupa fue publicado en febrero del año 1972 por *Alberto Corazón Editor*, editorial española instituida en 1969 por Alberto Corazón<sup>201</sup> en colaboración con Valeriano Bozal Fernández –licenciado en Filología hispánica, doctor en Estética y catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, -y Miguel García Sánchez– quien, junto a su hermano Jesús, apelado popularmente “Chus Visor”, fundaron la “Colección Visor de Poesía”, convertida en 1981 en la editorial *Visor Libros*.

La creación de esta editorial fue concebida prioritariamente para la difusión en el mercado español de las primeras obras sobre Estructuralismo, Lingüística y Semiótica, así como sobre crítica artística y literaria y sobre la nueva economía política emergente en Europa. En torno a dichas temáticas, *Alberto Corazón Editor* configuró la colección “Comunicación”, conformada por tres subcolecciones: Serie A, Serie B y Serie C. A modo ilustrativo, citamos las siguientes ediciones: *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, varios autores; *Lingüística formal y crítica literaria*, de T. di Mauro, Garroni, Stepánkova, Jankovic y Vondicka; *Elementos de semiótica*, de R. Barthes; *Contribución a la crítica de la economía política*, de C. Marx, etc.

La obra que manejamos constituye el volumen número 18 de la susodicha “Visor de Poesía”, colección elaborada, igualmente, por *Alberto Corazón Editor*, orientada a la edición y traducción de obras poéticas emblemáticas de origen nacional y, preeminentemente, extranjero. Dicha colección se compone de un total de 85 volúmenes, entre los que cabe

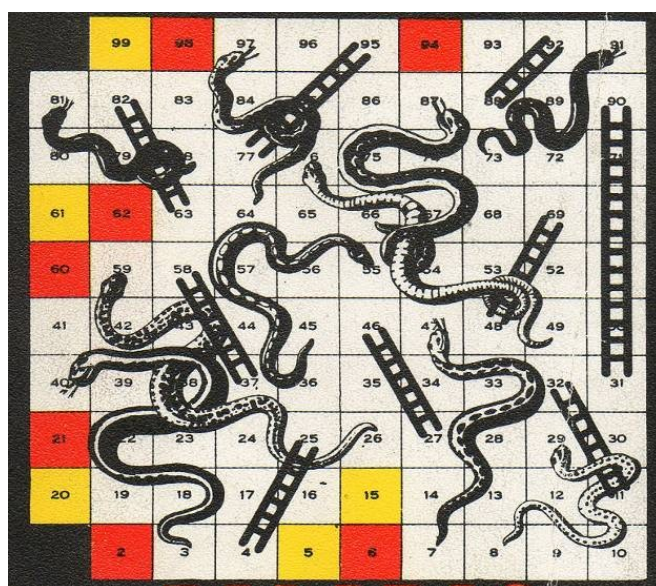
---

<sup>201</sup> Alberto Corazón (Madrid, 1942) ha sido ampliamente reconocido por su trabajo en el sector del diseño gráfico y las artes plásticas. Entre sus logros más encomiables es preciso destacar que obtuvo en 1989 el Premio Nacional de Diseño, fue fundador y presidente de la *Asociación Española de Diseñadores Profesionales* y forma parte de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Ha sido el responsable de diseñar la identidad gráfica de grandes empresas e instituciones financieras y culturales como la ONCE, el Instituto Nacional de Industria, MAPFRE, la Biblioteca Nacional, e incluso de la bandera y escudo de la Junta de Andalucía.

descollar: *Poemas* de E.E. Cummings; *Antología* de Mallarmé; *Poemas manzanas* de Joyce y *Poesía menor* de G. Chaucer.

La numeración de registro ISBN, no figurada en la edición en cuestión, es 978-84-7053-082-1. Sí aparece, no obstante, en la página de derechos de propiedad, el número asignado a la obra en el Depósito Legal de publicaciones de la Comunidad de Madrid, en este caso, el 3678. El precio de venta inicial, tal y como recoge el sitio web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, es de 0,54 pesetas.

Asimismo, en dicha página de créditos se indica información relativa a la localización de la sede de la editorial: Plaza Mayor 30, Madrid 12 [C.P. 28012]. Se trata de la ubicación inicial de la misma, posteriormente trasladada en varias ocasiones, cuyo último emplazamiento se localiza en C/ Guecho, nº 34, C.P. 28023, Madrid.



(Ilustración de la cubierta anterior de la obra *François Villon. Baladas* de Alberto de la Guerra Navares)

Se cita, igualmente, el lugar y la empresa encargada de su impresión, esto es: Industrias Vincent, sita en C/ de Emilia, nº 58, Madrid 29 [C.P. 28029], así como, en el extremo superior de la página, en grafía mayúscula y negrita, el número del volumen en el sistema romano, XVIII, y la denominación de la colección a la que pertenece, Visor de Poesía.

En lo relativo a la descripción del formato de la obra, observamos que se trata de una edición impresa en octavo marquilla (20 cm), que consta de 114 páginas, cuya encuadernación es de tipología rústica, cosida y fresada. En la cubierta anterior, apuntamos sobre tapiz en tonalidad negra mate algo deslustrada, el título completo de la obra en grafía mayúscula corpórea de similar tamaño en rojo y amarillo: François Villon. Baladas.



(Logotipo de la editorial *Alberto Corazón*)

Entre el nombre del poeta francés y el término “Baladas”, se halla la única ilustración que figura en toda la obra, una ilustración de notable peculiaridad que precisa ser disertada por su subrepticia connotación. Ésta representa el tradicional juego denominado popularmente “escaleras y serpientes”<sup>202</sup>, en este caso, en un diseño en blanco y negro y con casillas numeradas de 2 al 99, marcadas la mayoría en color blanco y algunas en color amarillo y rojo, en armonía con los colores del título de la obra. Se trata de la versión occidental del juego hindú *Moksha Patamu*, de cuyo país es originario. Inferimos que el motivo de dicha inclusión se debe, probablemente, a las connotaciones morales y religiosas, no difundidas en la cultura española, atribuidas a dicho juego de azar, que simbolizan la travesía moral que debe recorrer el hombre a lo largo de su vida hasta alcanzar el paraíso. Las

---

<sup>202</sup> “Escaleras y serpientes” es el nombre de un juego de mesa que se desarrolla sobre un tablero ilustrado y con la utilización de un dado, juego en el que los jugadores rivalizan por llegar en primer lugar a la meta. Lo más característico del juego son las imágenes de escaleras y serpientes, cuyos extremos coinciden con casillas del tablero; al caer en estas casillas el jugador se verá obligado a ascender o descender a la casilla del extremo opuesto de la serpiente o escalera sobre la que haya caído.

serpientes suponen una alegoría de los actos malvados del ser humano, actos que dilatan la ascensión al cielo, mientras que las escaleras son la simbolización de la bondad humana que, en contraposición a los reptiles, aproximan la entrada en el reino de Dios.

La tumultuosa vida de François Villon constituye un modelo ilustrador de que la existencia del ser humano puede conciliar al mismo tiempo y de forma recurrente la veneración divina y la perpetración de acciones diabólicas, como el asesinato; de ahí que estimemos que la simbología alegórica del tablero de “escaleras y serpientes” guarda cierta correspondencia con las antagónicas vivencias del poeta francés.

En cuanto al lomo de esta edición, comprobamos que se combinan fuentes de diversa tipología, tanto en mayúscula como en minúscula, en color blanco, en contraste con el tapiz negro de fondo. Figura, asimismo, el título de la obra; no obstante, se opta por la inicial “F.” en lugar del nombre completo “François”. Igualmente, a pie de lomo hallamos el nº 18, número del volumen de esta obra dentro de la colección a la que se adscribe.

La cubierta posterior, al igual que el lomo, evidencia diversas fuentes en color blanco. En la zona superior de la misma, aparece el logotipo de la editorial *Alberto Corazón Editor*; se trata de dos figuras geométricas, un triángulo y un círculo que, ligeramente modificadas con la línea recta en color negro conforman las grafías mayúsculas A y C respectivamente, iniciales de *Alberto Corazón*. Nuevamente, en la zona inferior de la cubierta posterior figura el nombre de la colección a la que pertenece la edición, en fuentes de diverso grosor visiblemente de mayor tamaño que las anteriores.

En la portada se hace alusión por primera vez a información referente al traductor de la obra, Alberto de la Guerra Navares<sup>203</sup>, al que se le atribuye igualmente la autoría del prólogo y de las notas contenidas en la misma.

Sin hacer referencia a metodología o procedimiento translatoivo alguno, aunque sí indicando la fuente del texto original del que parte para la

---

<sup>203</sup> No hemos logrado, a pesar de intentarlo reiteradamente, obtener información biográfica alguna acerca del traductor de la edición en cuestión.

consecución de su traducción, en este caso, *Œuvres complètes de François Villon* de Auguste Longnon, Alberto de la Guerra Navares se ocupa brevemente en el prefacio de la obra de cuestiones diversas; en primer término, alude a ciertas afirmaciones biográficas difundidas tradicionalmente sobre el poeta francés, si bien reconoce que, en su mayoría, se puede hablar únicamente de meras especulaciones; asimismo, por su tendencia a valorizar lo cotidiano y común combinada con su formalismo y temática tradicionales, Guerra Navares sitúa a Villon a caballo entre la era medieval y el naciente humanismo.

Seguidamente, perfila un escueto estudio histórico del siglo XV en Francia, señalando los acontecimientos que sumieron a la sociedad francesa en el caos tras la Guerra de los 100 Años, circunstancias específicas que se revelan imprescindibles para contextualizar la obra del poeta medieval e interpretar su significado correctamente. Así pues, el traductor estructura la significación de la poesía de François Villon en torno a tres ejes principales: una incipiente corriente vitalista, que apela recurrentemente a la locución latina *Carpe diem*; la exaltación de lo vulgar y lo popular entrelazada con la preservación de las estructuras clásicas formales; y la alusión a realidades y condicionamientos históricos de la época.

A continuación, describe las peculiaridades formales y temáticas de la "Balada" promulgada por François Villon, una tipología poética que adquiere con el vate francés una nueva dimensión, siendo ésta vehículo de nuevos temas en los que la miseria, la truhanería y el placer destronan la contención, la virtud y el respeto proclamados en el "amor cortés". De esta suerte, la "Balada" villoniana, pese a su sólida identidad medieval, promueve una nueva concepción amorosa que aboga por la realización sexual completa avituallada por prostitutas y otras mujeres de denostada reputación; esta nueva concepción suscita el culto a los goces temporales y la supervaloración terrenal, siempre imbuidos de un sentimiento nostálgico constante motivado por el advenimiento presuroso de la inexorable muerte.

A modo de conclusión, Alberto de la Guerra Navares propone, tras el prefacio, un sucinto sumario biográfico que abarca los acontecimientos más

trascendentales en la vida de François Villon, desde su nacimiento en la capital francesa en el año 1431, hasta su desaparición en 1463 tras el indulto de su pena de muerte y la conmutación en diez años de destierro.

El cuerpo de la obra lo compone la traducción de la recopilación de baladas de la obra completa de Villon, a saber, las Baladas incluidas tanto en *Le Testament* como en *Poésies Diverses* –en *Le Lais* no se recoge balada alguna-. No se trata de una edición bilingüe, La disposición de las mismas, relacionadas en el índice que se halla al final de la edición, no ha sido justificada por el traductor; comprobamos, asimismo, que tampoco responde a criterios cronológicos ni a la inclusión de aquellas en una obra u otra. Constatamos, igualmente, la adición de notas aclarativas localizadas a pie de página, numeradas de forma consecutiva y reiniciadas en cada balada; generalmente de tipología semántica, dichas notas pretenden esclarecer la determinación traslativa a la que alude o dilucidar la verdadera identidad de los cuantiosos personajes a los que Villon menciona en sus poemas. En último término, apuntamos que el traductor no numera versos ni estrofas, no obstante, sí adjudica una numeración romana correlativa a las baladas traducidas.

Para concluir el análisis de esta edición, subrayamos la inclusión final, a modo de propaganda editorial, de la relación de volúmenes que conformaban hasta la fecha las colecciones "Comunicación" -y sus respectivas sub-colecciones Serie A, Serie B y Serie C- y "Visor de Poesía", así como el número de páginas de las que constaban cada uno de los títulos.

### 3. 1. 4. 1 Análisis traductológico de la versión de Alberto de la Guerra Navares

La transcripción que presentamos a continuación, extraída del prólogo de la presente obra, pone de manifiesto que el traductor, Alberto de la Guerra Navares, es consciente de lo característico del léxico que emplea el poeta francés en sus composiciones. Alude a la multiplicidad de significados connotativos evocados a través de las imágenes de las baladas villonianas. De modo tácito, señala, igualmente, la trascendencia de los elementos culturales a los que se hace referencia en el texto medieval. Por tales puntualizaciones, presumimos que el traductor dedicó especial atención a los niveles léxico-

semántico, morfosintáctico y pragmático-cultural durante el proceso de elaboración de su versión al español.

Es absurdo cualquier nuevo intento de incidir sobre esta figura. Aún aplicando los aciertos de un profundo análisis semántico-estructural al aspecto más sobresaliente de Villón: el léxico; sólo serviría para dejar más patente que vocabulario y persona se determinan diáfananamente a lo largo de sus poemas. Estrofas ya de por sí aligeradas por el sentido musical de la propia forma en que fueron concebidas. De una forma inconsciente para el lector, se unen mensaje y goce [...]

La significación de la poesía de François Villón nos llega de un modo más categórico, o en palabras de hoy, su semanticidad más específica a través de la estructura-tema de sus imágenes. Las caracteriza un polisentismo que se inscribe, primero en una incipiente corriente vitalista que tiene sus más estrechas conexiones en el antropocentrismo ya iniciado en el siglo XIII. Segundo, en un entorno puramente ambiental, estrecho círculo donde se mueve esta figura y sin olvidar lo condicionante del elemento receptor. Villón escribe con una absoluta necesidad de comunicación externa, a unos elementos periféricos, que canalizan esa comunicación exclusivamente a través de lo popular. Y tercero, unos condicionamientos históricos que actúan como somera información de la realidad ambiental. Las referencias históricas que se inscriben en algunas de las Baladas no suponen otra cosa que unos dictados culturales.

Por lo que respecta al plano fonético-fonológico y a la métrica de la versión al español, se trata de una traducción poliestrúfica de estructura análoga a la del texto original. Es heterométrica, pues el número de sílabas fonológicas de los versos de los distintos poemas versionados no es uniforme, predominando fundamentalmente los versos de arte mayor. Asimismo, comprobamos que el traductor se aboga por un patrón rítmico de intensidad ni por un patrón rítmico de timbre determinados. Así pues, con el fin de evidenciar tales particularidades, transcribimos las dos primeras estrofas de la "Ballade



des Seigneurs de temps jadis”, anotando al término de cada verso, entre paréntesis, el número de sílabas métricas del que están constituidos. Igualmente, señalamos los acentos prosódicos en formato negrita y numerados al final del verso, dado que su ordenación disimétrica deriva en la inexistencia de ritmo de intensidad versal:

¿**Dón**de está **Calisto** **tercero** (9) 1, 3, 5, 8  
último de **este nombre**, (7) 1, 4, 6  
que por **cuatro años** **tuvo** el **papado**? (10) 3, 4, 6, 9  
¿**Alfonso rey** de **Aragón**, (8) 2, 4, 7  
el **gracioso duque** de **Borbón** (10) 3, 5, 9  
y **Arturo** el **duque** de **Bretaña** (9) 2, 5, 9  
y **Carlos séptimo** el **Bueno**? (8) 2, 4, 7  
¿**Más** (sic) **dón**de el **valiente Carlomagno**? (10) 2, 5, 9

¿**Dón**de el **rey** de **Escocia**, (6) 1, 3, 5  
se **dice** que **medio rostro** tenía (11) 2, 5, 7, 10  
**bermejo como amatista** (8) 2, 4, 7  
de la **frente** al **mentón**? (7) 3, 6  
¿El **famoso rey** de **Chipre**, (8) 3, 5, 7  
**¡ah!**, y el **buen rey** de **España** (7) 1, 3, 4, 6  
cuyo **nombre** ignoro? (6) 3, 5  
¿**Más** (sic) **dón**de el **valiente Carlomagno**? (10) 2, 5, 9

Es preciso añadir, en lo concerniente al plano fonético-fonológico, que el traductor muestra cierta tendencia a transvasar las figuras retóricas de tal tipología en la lengua meta. Un ejemplo de tal determinación traductológica lo constituyen los acrósticos, recurso de especial incidencia en las estrofas finales, o ‘envoi’, de las baladas villonianas. Recogemos, a continuación, una estrofa de la “Ballade du bon conseil” que ilustra el trasvase de dicho recurso fonológico:

**Vivons** en paix, exterminons discord ;  
**Jeunes** et vieux, soyons tous d'un accord :

La loi le veut, l'apôtre le ramène  
Licitement en l'épître romaine ;  
Ordre nous faut, état ou aucun port.  
Notons ces points ; ne laissons le vrai port  
Par offenser et prendre autrui demaine.

*Vivamos en paz, exterminemos la discordia.  
Intentemos estar de acuerdo jóvenes y viejos,  
La ley lo quiere así, el apóstol lo repite,  
Lícitamente, en la epístola romana.  
Orden es necesario, puerto o gobierno.  
No olvidemos esto ni dejemos el verdadero puerto  
Por ofender y tomar los bienes del prójimo.*

La anáfora, figura consistente en la repetición de una o varias palabras al comienzo del verso, es otro de los recursos que atañen al plano fonético-fonológico que han sido vertidos por el traductor en su versión. El extracto de la “Ballade des menus propos”, muestra el empleo de dicha figura mediante la repetición de “Je connois” en el texto original y ‘Conozco’ en la traducción al español:

Je connois cheval et mulet,  
Je connois leur charge et leur somme,  
Je connois Biatris et Belet,  
Je connois jet qui nombre et somme,  
Je connois vision et somme,  
Je connois la faute des Boemes,  
Je connois le pouvoir de Rome,  
Je connois tout, fors que moi-mêmes.

Prince, je connois tout en somme,  
Je connois coulourés et blêmes,  
Je connois mort qui tout consomme,  
Je connois tout, fors que moi-mêmes.

*Conozco al caballo y a la mula,  
conozco su oficio y su carga,  
conozco a Isabel y a Beatriz,  
conozco la bola que marca y suma,  
conozco visión y sueño,  
conozco el pecado de los Hussitas,  
conozco el poder de Roma,  
conozco todo excepto a mí mismo.*

*Príncipe: conozco todo en suma,  
conozco a los arrebatados y a los pálidos,  
conozco la Muerte que todo consume,  
conozco todo excepto a mí mismo.*

En cuanto al plano morfosintáctico, la traducción presenta una estructura sintáctica que no reproduce el orden lógico gramatical, de ahí que sea recurrente el empleo del recurso retórico del hipérbaton. Asimismo, el traductor opta por la conservación del paralelismo sintético del que hace uso Villon en sus composiciones; sin embargo, no es frecuente la traducción literal o palabra por palabra. En ocasiones, se observan estructuras gramaticales algo complejas e, incluso, incorrectas que obstaculizan la comprensión del texto meta, tal y como la que transcribimos seguidamente, en la que se omiten los verbos del segundo verso:

Où est la très sage Héloïis,  
**Pour qui fut châtré et puis moine**  
Pierre Esbaillart à Saint-Denis?  
Pour son amour eut cette essoine.

*¿Dónde está la prudente Eloísa  
**por quien castrado y luego monje**  
Pierre Esbaillart en Saint-Denis  
esta prenda de amor pagó?*

Asimismo, abundan las faltas ortográficas de diversa tipología, predominando las de acentuación; localizamos algún que otro vulgarismo, que aunque no son frecuentes, merman significativamente la calidad de la traducción. En el fragmento que recogemos tanto en francés como en español, perteneciente al “Lay ou Rondeau à la mort”, señalamos en formato negrita los errores ortográficos localizados:

Mort, j'appelle de ta rigueur,  
Qui m'as ma maîtresse ravie,  
Et n'es pas encore assouvie  
Si tu ne me tiens en langueur:  
Onc puis n'eus force ni vigueur ;  
Mais que te nuisoit-elle en vie,  
Mort?

Muerte, invoco a tu rigor,  
que a mi amada te **llevastes**.  
Y todavía nos queríamos.  
No me dejes en esta tristeza,  
**pués** ni fuerza ni vigor tuve.  
¿**Más** que daño en vida te hizo,  
Muerte?

El empleo de las fórmulas de tratamiento y cortesía no es homogéneo, incurriendo de forma injustificada, pues no se recae en tal falta de uniformidad en el texto original, en la combinación del tuteo y el voseo para dirigirse a un mismo sujeto. Las siguientes estrofas de la “Ballade pour prier Notre-Dame” ponen de manifiesto dicha improcedencia a través de la combinación de pronombres posesivos de segunda persona del singular y de segunda persona del plural:

*Señora del cielo, regente de la tierra,  
Reina de las lagunas infernales.  
Recibe a esta humilda cristiana*

*y que contaba sea entre **tus** elegidos,  
aunque nada valgo.  
**Tus** méritos Ama y Señora Mía  
son mayores que todos mis pecados.  
Sin esos méritos el alma no puede merecer  
ni poseer los cielos. Y no soy juglaresa:  
En esta fe quiero vivir y morir.*

*Decid a **vuestro** Hijo que suya soy.  
Por él borrados sean mis pecados.  
Perdonadme como a la Egipciaca,  
o como al clérigo Teófilo  
que por ti libre y absuelto quedó,  
a pesar de lo que al Diablo prometiera.  
Guardadme: que nunca haga pecado.  
Virgen, sin mancha, portadora  
del Sacramento que la misa celebra:  
En esta fe quiero vivir y morir.*

En última instancia, detectamos en la versión al español una actitud un tanto descuidada con respecto a la utilización de los signos de puntuación; la lectura de los poemas traducidos nos insta a realizar determinadas pausas lingüísticas en la entonación que, tal y como comprobamos, en ocasiones, no han sido representadas gráficamente, derivando con tal omisión en la trasgresión del ritmo tonal. La ausencia de dichos elementos gráficos atañe fundamentalmente a las comas, los puntos y seguido y los signos de interrogación y exclamación.

En lo que concierne al plano léxico-semántico, constatamos que, de forma general, la traducción evidencia una interpretación bastante acertada de la lograda dualidad léxica y semántica de la composición villoniana; no obstante, Guerra Navares incurre, de forma ocasional, en traducciones significativamente subjetivas, que vulneran la fidelidad hacia el texto original.

**Je connois bien mouches en lait,**  
Je connois à la robe l'homme,  
**Je connois le beau temps du laid,**  
Je connois au pommier la pomme,  
**Je connois l'arbre à voir la gomme,**  
**Je connois quand tout est de mêmes,**  
Je connois qui besogne ou chomme,  
Je connois tout, fors que moi-mêmes.

Je connois pourpoint au collet,  
Je connois le moine à la gonne,  
Je connois le maître au valet,  
Je connois au voile la nonne,  
Je connois quand pipeur jargonne,  
**Je connois fous nourris de crèmes,**  
**Je connois le vin à la tonne,**  
Je connois tout, fors que moi-mêmes<sup>204</sup>.

**Conozco a las moscas por la leche,**

---

<sup>204</sup> Una posible traducción para estas dos primeras estrofas de la "Ballade des menus propos" podría ser la siguiente:

Sé distinguir las moscas en la leche;  
sé distinguir por su atavío al hombre;  
sé distinguir el buen tiempo del malo;  
sé distinguir manzanos por la poma;  
sé distinguir por su resina el árbol;  
sé distinguir cuando no hay cambio alguno;  
sé distinguir al cumplidor del zángano;  
distingo todo salvo a mí mismo.

Sé distinguir por el cuello el jubón;  
sé distinguir por el hábito al monje;  
sé distinguir por el vasallo al amo;  
sé distinguir por su toca a la monja;  
sé distinguir por su jerga al que habla;  
sé distinguir al loco que come nata;  
sé distinguir por el tonel el vino;  
distingo todo salvo a mí mismo.

*conozco al hombre por el hábito,*  
**conozco el buen tiempo del malo,**  
*conozco del manzano la manzano,*  
**conozco el árbol que destila la goma,**  
**conozco todo a pesar de mí mismo,**  
*conozco al ocioso y al que labora,*  
*conozco todo excepto a mí mismo.*

*Conozco el cuello por el encaje,*  
*conozco al fraile por la capucha,*  
*conozco al amo por el criado,*  
*conozco a la novicia por el velo,*  
*conozco al ladrón por su jerga,*  
**conozco a los locos que se alimentan de sopas,**  
**conozco por el paladar el vino,**  
*conozco todo excepto a mí mismo.*

Con el propósito de indicar los desatinos léxicos y semánticos, señalamos en gráfía negrita los distintos versos en los que hemos hallado tales desarciertos, y comentamos, seguidamente, la justificación de tal apreciación:

- *Je connois bien mouches en lait*: la idea que pretende transmitir el poeta francés con este verso es que “distingue o reconoce las moscas que se encuentran en la leche”; las connotaciones que se derivan de tal enunciado son diversas, no obstante, todas ellas aluden a la facilidad de diferenciar dos elementos por el contraste entre sus tonalidades negra y blanca. El DRAE recoge para la locución coloquial “mosca en leche” la siguiente acepción: “mujer morena vestida de blanco”. Asimismo, tal expresión popular apunta a la facilidad de distinguir a una persona que se encuentra en un ambiente que no le corresponde, esto es, a las diferencias entre las diversas clases sociales<sup>205</sup>. Sin embargo, nos resulta inviable dilucidar si el verso de Villon hace referencia a una o a otra de estas dos interpretaciones. La traducción que propone Alberto

---

<sup>205</sup> Una posible traducción de este verso, según la significación apuntada, podría ser la siguiente:  
Se distinguir a zafios y educados...

de la Guerra Navares presenta un matiz que difiere notablemente del sentido original, dado que ninguna de las posibles interpretaciones que se desprenden de tal versión reproduce la idea que manifiesta con su versión el traductor.

- *Je connois le beau temps du laid*: la conservación de la figura retórica de la anáfora va en detrimento de la corrección sintáctica de la traducción, debido a que el verbo 'conocer' no rige, en este caso, la preposición 'de'. El verso francés hace referencia a la capacidad de distinguir el buen tiempo del mal tiempo, (ignoramos si François Villon, al hacer uso del vocablo 'tiempo', alude al referente atmosférico o al referente temporal), por ende, para transmitir tal capacidad distintiva, habría sido preferible servirse de un verbo que exprese dicha acción, tal como 'diferenciar', 'discernir' o 'distinguir'. Una alternativa admisible para perpetuar la conservación de la figura anafórica y de la acción de distinguir por exclusión, estriba en la utilización de la conjunción copulativa 'y', como elemento de unión entre los sintagmas adjetivales: "Conozco el bueno tiempo y el mal tiempo".

- *Je connois l'arbre à voir la gomme*: si traducimos literalmente o palabra por palabra el presente verso, obtenemos "Conozco el árbol al ver su resina", por tanto, al cotejarlo con la versión al español, comprobamos que el traductor incurre en un falso sentido. "Conozco el árbol que destila goma" sugiere que el emisor posee la destreza de diferenciar aquellos árboles que segregan resina de aquellos que no la segregan; en cambio, la significación que se colige del verso francés alude a la habilidad de identificar las distintas especies arbóreas gracias a la resina que emana de ellas. Por añadidura, la elección del vocablo 'goma' no es la más acertada dado el contexto de uso, en el que es preferible emplear 'resina'.

- *Je connois quand tout est de mêmes*: la propuesta del traductor, "Conozco todo a pesar de mí mismo", trasgrede la fidelidad al texto original, puesto que no da continuidad de modo alguno al sentido original, que significaría literalmente "Conozco cuando todo es igual". Adicionalmente, la redacción resulta poco coherente en sí misma, pues no es apropiado el uso de la locución



adverbial “a pesar de”; sería preferible haber empleado la conjunción adversativa 'excepto'.

- *Je connois fous nourris de crèmes*: en este caso, el traductor ha cometido una adulteración léxica al versionar al español ‘crèmes’ por ‘sopas’, dado que el vocablo francés hace referencia a la sustancia grasa que se forma en la superficie de la leche, esto es, a la crema. La expresión guarda relación con el sustantivo de uso coloquial ‘papanatas’, de ahí que hayamos optado en nuestra traducción por el término ‘nata’ en lugar de ‘crema’.

- *Je connois le vin à la tonne*: se trata nuevamente de una adulteración léxica de notable subjetividad, pues se ha traducido ‘tonne’ [tonel, barril] por ‘paladar’. La remisión a la percepción visual del texto medieval (“distingo el vino por el tonel” o “distinto el vino al ver el tonel”) ha sido transformada de modo injustificado en una remisión a la percepción gustativa en el texto meta.

Asimismo, ha captado particularmente nuestra atención por su singularidad la traducción propuesta por Alberto de la Guerra Navares para el tercer verso del poema villoniano titulado “Quatrain”.

Je suis François, dont il me poise,  
Né de Paris emprés Pontoise,  
**Et de la corde d'une toise**  
Saura mon col que mon cul poise.

*Yo soy François, lo cual me pesa,  
Nacido en París, cerca de Pontoise.  
**Y de seis varas de cuerda,**  
Sabrá el cuello lo que mi culo pesa.*

En esta ocasión, el traductor ha transformado la antigua medida de longitud de la 'toesa' en la 'vara' castellana. No obstante, no logramos entender a qué es debido que haya empleado la cifra ‘seis’; el único razonamiento que justificaría tal determinación sería la correspondencia de las unidades métricas

(seis varas = una toesa) sin embargo, seis varas de cuerda no equivalen a una toesa de cuerda.

En último término, es preciso señalar, en relación al plano léxico-semántico, la constante utilización de la figura retórica del eufemismo en la versión al español. Uno de los elementos más sobresalientes que sitúa a François Villon como precursor de los denominados "poètes maudits" y como poeta de la modernidad, lo constituye la crudeza, el realismo e, incluso, la lascivia de su léxico. De ahí que consideremos que una de las premisas incuestionables para traducir idóneamente al poeta medieval estriba en la exactitud y en la fidelidad terminológica. Transcribimos un fragmento extraído de la "Ballade de la grosse Margot" y otro procedente de la "Ballade des regrets de la belle Heaulmière"; ambos ilustran de modo óptimo el empleo de tal recurso retórico:

Puis paix se fait et me fait un gros pet,  
Plus enflé qu'un velimeux escarbot.  
Riant, m'assied son poing sur mon sommet,  
" **Go! go!** " me dit, et me fiert le jambot.  
Tous deux ivres, dormons comme un sabot.  
Et au réveil, quand le ventre lui bruit,  
Monte sur moi que ne gête son fruit.  
Sous elle geins, plus qu'un ais me fais plat,  
De **paillard** tout elle me détruit,  
En ce bordeau où tenons notre état.

*Hechas las paces me lanzó un gran pedo,  
más inflado que un escarabajo pelotero.  
Se ríe y me arrea una puñada en la cabeza.  
**¡Ea!**, exclama y pone el trasero.  
Los dos, borrachos, dormimos como troncos.  
Y al despertar cuando las tripas le suenan,  
se monta encima de mí, no cesan sus ansias.  
Debajo gimo, me aplasta más que una viga,  
de **desenfreno** acaba conmigo,*

*en este burdel donde todos tenemos nuestra república.*

Señalamos en el texto original, mediante la utilización de grafía negrita, los términos disfemísticos localizados, en este caso, la interjección soez 'Go! Go!' y el arcaísmo verbal 'paillarder'. De modo análogo, marcamos en el texto meta la traducción propuesta por Alberto de la Guerra Navares para tales vocablos; la interjección francesa, 'Go! Go!', ha sido versionada al español por otra unidad lingüística de similar tipología, ¡Ea!, dotada, en lo que a la función lingüística respecta, de menor efusividad, o de mayor neutralidad, que la original.

De acuerdo con la gramática del español, la primera de ellas es definida como interjección impropia o translaticia, debido a que ésta procede de una categoría gramatical concreta, en este caso, de un verbo, el verbo 'jouir'<sup>206</sup>, que expresa "l'idée de joie, de plaisir, de satisfaction". En el presente contexto, aludiría a la intención volitiva del emisor femenino de estimular la polución del receptor masculino<sup>207</sup>. La expresión propuesta por el traductor, no obstante, constituye una interjección propia o primaria, pues se trata de una serie de fonemas articulados de forma estática en la lengua española, que no pertenecen a categoría gramatical alguna, pese a ser considerados como unidades léxicas plenas de valor interjetivo. La función exclusivamente fática atribuida a tal elemento lingüístico no refleja fielmente el propósito del verso original, ni connota el erotismo del que está cargada la interjección francesa.

En lo concerniente al segundo término marcado, 'paillarder'<sup>208</sup>, constatamos, nuevamente, que la traducción propuesta por Alberto de la

---

<sup>206</sup> Según el recurso en línea *Dictionnaire du Moyen Âge (1330-1500)* del Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) y la Universidad de Lorraine.

<sup>207</sup> La traducción propuesta por José María Álvarez corrobora nuestra hipótesis, al traducir el verso aludido de la "Ballade de la Grosse Margot" del siguiente modo: "Córrete, me dice, y me araña los muslos". Sin embargo, sugiere que la expresión proviene de la pronunciación inglesa "go, go".

<sup>208</sup> El *Diccionario Universal francés y español* de Antonio María Herrero y Rubira (1743), el *Nouveau Dictionnaire Espagnol, François et Latin* de M. de Séjournant (1789), el *Nuevo Diccionario francés-español* de Antoni de Capmany (1805) y el *Diccionario francés-español y español-francés* de Merchior Emmanuel Núñez de Taboada (1838) recogen para la entrada francesa 'paillarder' la traducción al español 'fornicar'.

Guerra Navares, 'desenfreno', no alberga el matiz impúdico del término francés, sino que, amén de adulterarlo sintácticamente al emplear un vocablo morfológicamente diferente al original, se sirve de un término significativamente más decoroso.

"Ces gentes espaulles menues,  
Ces bras longs et ces mains tretisses;  
Petitz **tetins**, hanches charnues,  
Eslevees, propres, faictisses  
A tenir amoureuses lysses;  
Ces larges reins, ce **sadinet**,  
Assis sur grosses fermes cuysse,  
Dedans son joly jardinet?

*¿Dónde aquellos gentiles hombros.  
Aquellos largos brazos y manos perfectas.  
Pequeños **senos** y prietas caderas,  
Altas, limpias; dignas  
de mil amorosas lides?  
¿Dónde esas amplias nalgas, ese **virgo**  
sobre los firmes y gruesos muslos,  
en su pequeño jardín?*

De modo análogo a la estrofa precedente, señalamos aquellos términos que constituyen figuras retóricas eufemísticas; 'tetins' y 'sadinet' han sido traducidos respectivamente por 'senos' y 'virgo', términos elegidos por el traductor, suponemos que por su neutralidad, para soslayar la malsonancia de los vocablos del texto original.

Por lo que respecta al plano pragmático-cultural, el traductor muestra cierta tendencia a la explicitación de los referentes culturales de diversa naturaleza (históricas, costumbristas, geográficas, biográficas, intertextuales, etc.) presentes en el texto medieval, mediante la incorporación de notas a pie de página. Transcribimos las tres estrofas que componen la balada "Belle leçon

aux enfants perdus”, con el propósito de poner de manifiesto tal procedimiento traductológico.

Beaux enfants, vous perdrez la plus  
Belle rose de vo chapeau;  
Mes **clerks** près prenant comme glus,  
Se vous allez à **Montpipeau**  
Ou à **Ruel**, gardez la peau:  
Car, pour s'ébattre en ces deux lieux,  
Cuidant que vausît le rappeau,  
Le perdit **Colin de Cayeux**.

Ce n'est pas un jeu de **trois mailles**,  
Où va corps, et peut-être l'âme.  
Qui perd, rien n'y sont repentailles  
Qu'on n'en meure à honte et diffame;  
Et qui gagne n'a pas à femme  
**Dido**, la reine de Carthage.  
L'homme est donc bien fol et infâme  
Qui, pour si peu, couche tel gage.

Qu'un chacun encore m'écoute!  
On dit, et il est vérité,  
**Que charterie se boit toute**,  
Au feu l'hiver, au bois l'été.  
S'argent avez, il n'est enté,  
Mais le dépendez tôt et vite.  
Qui en voyez-vous hérité?  
Jamais mal acquît ne profite.

*Bellos muchachos que perdéis la más  
linda flor de vuestro sombrero.  
Mis **clérigos** no os dejéis atrapar,  
si vais a **Montpipeau**,  
o a **Ruel**, guardad la piel:*

*por querer salir de esos lugares,  
confiando en la gracia eclesiástica,  
la perdió **Colín de Cayeux**.*

*No es un juego de **tres mallas**,  
donde el cuerpo y el alma van.  
Quien pierda no se arrepienta,  
que no se muere de vergüenza y deshonor.  
Y quien gane tampoco va a casar  
Con **Dido**, la reina de Cartago.  
Bien loco e infame es el hombre  
que por tan poco arriesga tal prenda.*

*Que cada cual me escuche aún.  
Se dice, y es la verdad,  
**que paga de arriero se bebe toda**,  
al fuego en invierno, al fresco en verano.  
Si tienes dinero, éste no brota,  
gástalo pronto más bien.  
¿Quién os va a heredar?  
Nunca lo mal adquirido aprovecha.*

Las interferencias pragmático-culturales resaltadas son citadas a pie de página en la edición al español con el fin de contribuir a una mejor comprensión por parte del lector. El traductor apunta las siguientes aclaraciones:

- *Clercs*: Hace referencia a los estudiantes. Bien podían ser de Teología o Leyes. En este caso, la acepción de clérigos no tiene carácter eclesiástico.
- *Montpipeau*: Prisión cercana a Meung-sur-Loire. Villón la menciona aquí en un sentido de ir a robar.
- *Ruel*: Ciudad próxima a Saint Germain en Laye. Villón vuelve a tomar la denominación en un sentido particular de “atacar a un hombre”.
- *Colin de Cayeux*: Nicolás de Cayeux. Ladrón de iglesias, participó con Villón en el robo del Colegio de Navarra. Murió ahorcado, pese a la súplica dirigida al

tribunal religioso que juzgó su caso. Su muerte conmocionó profundamente a Villón.

- *Trois mailles*: Juego de la época. Villón quiere expresar algo sin importancia, carente de valor.

- *Dido*: La figura de Dido nos ha sido legada por Virgilio en el libro IV de "La Eneida".

- *Que charterie se boit toute*: Esta expresión es lógica ya que era costumbre pagar a los conductores de carros o mozos arrieros con una medida de vino.

En última instancia, es de especial enjundia hacer mención a la acertada determinación translativa, adoptada por Guerra Navares, de esclarecer las referencias intertextuales localizadas en el texto villoniano. Se trata de latinismos que han sido trasladados al texto español sin modificación alguna, mas que han sido acompañados a pie de página por las siguientes anotaciones aclaratorias:

- *Inimicum putes, y a, qui te presentem laudabit*: "Considerar como a un enemigo a aquel que os alabe en vuestra presencia".

- *Patrem insequitur proles*: "El niño sigue los pasos del padre".

- *Nova progenies celo, jamjam demittitur alto*: "Una nueva estirpe descenderá de los cielos" (Virgilio, Egl. IV, 7).

A modo de conclusión del análisis traductológico de la versión al español de Alberto de la Guerra Navares, podemos sintetizar que se trata de una traducción poliestrúfica, simétrica al original en cuanto a su macroestructura, y que pese a ser heterométrica y arrítmica, presta especial atención a la conservación de las figuras retóricas referentes al plano fonético-fonológico, tales como la anáfora y el acróstico.

Asimismo, en lo relativo al plano morfosintáctico, la traducción evidencia una estructura sintáctica que no reproduce el orden natural lingüístico y que presenta recurrentes errores tipográficos; igualmente, es ostensible cierta actitud descuidada con respecto a los signos de puntuación, así como una falta

de homogeneidad en cuanto a la utilización de las fórmulas de tratamiento o cortesía.

Adicionalmente, constatamos que el traductor se sirve, en determinadas ocasiones, de un léxico significativamente subjetivo, con el que incurre frecuentemente en adulteraciones semánticas; no obstante, no son habituales las adiciones ni las omisiones de tal tipología. Hace uso, igualmente, de un lenguaje perceptiblemente decoroso, que trasgrede la equivalencia funcional entre el texto de origen y el texto meta.

En último término, es preciso reseñar que se trata de una traducción modélica en cuanto al trasvase de los elementos pragmático-culturales se refiere; como precognizaba en el prólogo de la presente edición, es de especial trascendencia para el traductor la transmutación de los dictados culturales y de las referencias históricas inscritas en algunas de las baladas villonianas, y así lo hace constar en su versión.



### 3. 1. 5. Traducción de Gonzalo Suárez. *François Villon. El hombre y el poeta* (Barcelona: Ediciones Picazo, 1974)

Edición titulada *François Villon. El hombre y el poeta*, cuya publicación data de septiembre de 1974. No se trata meramente de una antología bilingüe (francés-castellano), sino que incorpora, asimismo, un extenso y metódico ensayo biográfico-literario sobre la vida y obra de François Villon. La casa editora encargada de su publicación y distribución, Ediciones Picazo, mantiene su sede en Paseo San Gervasio, 78, C.P. 08022, Barcelona; la obra pertenece a la "Colección Refugio", dirigida por Francisco Seguí, sobre la que únicamente hemos logrado dilucidar la inclusión de los títulos siguientes: *Ezra Pound en primer plano* de Reck Michael (traducido por María José Sánchez Carrasco, 1976) y *Espías y traidores de hoy* de Domingo Pastor Petit (1974).

Su número de registro ISBN es el 978-84-361-0116-4 y en el Depósito Legal de Barcelona figura inscrito bajo el código 26589-1974. Su precio de venta, de acuerdo a la información albergada en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, es de 1,20 €.

Con una encuadernación rústica, cosida y encolada, en octavo marquilla (19,5 cm) está constituida por 263 páginas, entre las que se intercalan diversas ilustraciones en papel satinado en color blanco y negro, realizadas por Enrique Santana.

La cubierta anterior recoge en la parte superior el título de la obra, en tipografía *western*<sup>209</sup> mayúscula en color azul; bajo éste, figura en letra minúscula, ostensiblemente de menor tamaño que la precedente, el nombre y primer apellido del autor de la obra, Gonzalo Suárez<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> Tipografía denominada *western* por asociación a la grafía empleada en textos alusivos al viejo oeste americano.

<sup>210</sup> Gonzalo Suárez Gómez (Madrid, 1934), padre del cineasta y escritor Gonzalo Suárez, estudió en la Universidad Central de Madrid donde obtuvo el doctorado en Filosofía y Letras. Se especializó en francés, tanto el Lingüística como el Literatura, ostentando poco más tarde el cargo de catedrático de francés. Durante la Guerra Civil Española estuvo como bibliotecario adjunto del Instituto Francés. Reanudó sus trabajos de cátedra y publicó gramáticas y antologías para estudios universitarios. Su única novela *BAN-GO-KOO* es una



(Alfabeto completo en tipografía *western*)

Ocupando los dos tercios inferiores de la cubierta se halla una ilustración de Enrique Santana que simboliza la escena aludida en la “Ballade des pendus” de Villon, ilustración que ocupa la extensión completa de la página 97 de la edición. En el lomo figura, igualmente, el título de la obra, en este caso, truncado (se obvia “El hombre y el poeta”) y el distintivo de la editorial, conformado por los caracteres “E” y “P”, iniciales de Ediciones Picazo, cuyos trazados se entrelazan configurando así un único signo. La cubierta posterior nuevamente incorpora el título íntegro de la obra, en esta ocasión en graffía mayúscula de color rojo, así como una ilustración de Enrique Santana en azul y negro bastante reducida, en tamaño completo en la página 79 de la edición, que alude a la “Ballade et Oroison” del bardo francés. En armonía con la distribución de la cubierta anterior, en los dos tercios inferiores de ésta se ubica una descripción, inferimos que con fines comerciales, de los elementos más atractivos de la obra y, someramente, de los distintos apartados que configuran la edición en cuestión.

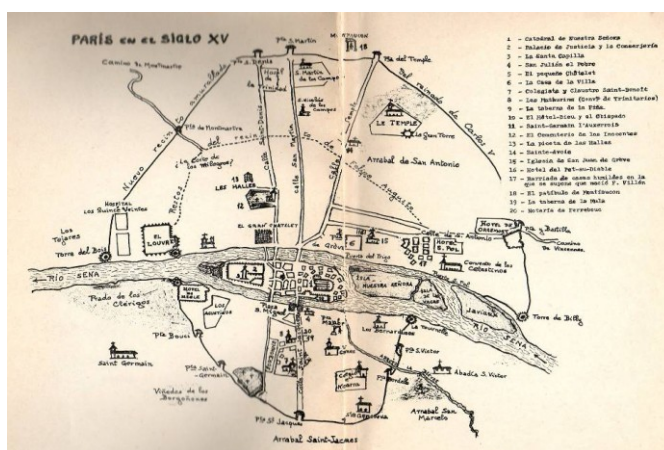
Las hojas de cortesía o de respeto no se hallan en blanco como suele ser habitual; la que sigue a la cubierta anterior incluye en el dorso nuevamente el título íntegro de la obra, así como, a pie de hoja, la denominación de la colección a la que ésta se adscribe y el nombre del encargado de la misma mediante el texto: “dirigida por Francisco Seguí”. En el reverso figura, sin embargo, el emblema y el nombre de la editorial, bajo la que se halla apuntado

---

escapada fantástica a tierras remotas. Dio clases de literatura medieval francesa en la Ciudad Universitaria de Madrid, y consiguió las “Palmas Académiques”.

el domicilio social de la misma. La hoja de cortesía localizada al final de la edición, alberga en el anverso una breve semblanza de Gonzalo Suárez Gómez, en la que se mencionan sus logros profesiones de mayor preponderancia.

La portada y la página de derechos de propiedad figuran sin ningún elemento reseñable. Tras ellas, conviene hacer especial mención al mapa manuscrito del París del siglo XV, que figura en la segunda y tercera página de edición; en éste se señalan ubicaciones de singular relevancia para el poeta francés, tales como la prisión de Châtelet, en la que fue encarcelado para su posterior ejecución y a cuyo secretario, Étienne Garnier, dedica la satírica balada titulada “Question au clerc du guichet ou Ballade de l’appel”; la notaría de Ferrebouc, a quien apuñaló en una trifulca en la que se vio implicado, acontecimiento que, de acuerdo con las hipótesis de algunos estudiosos, le impulsó a marcharse de París con el fin de eludir su detención, siendo el motivo de su partida que defiende en *Le Lais* únicamente un pretexto; el colegio de Navarra, en el que cometió un robo tras el que fue apresado y encerrado en Châtelet, debiendo restituir por ello la suma de 120 escudos; el patíbulo de Montfaucon, en el que, según apuntan ciertos investigadores, iba a ser ahorcado y fue fuente de inspiración para componer su “Ballade des pendus”, etc.



(Ilustración manuscrita que representa el plano de París en el S. XV, incluida en la obra de Gonzalo Suárez)

Antecede a la introducción una escueta cita traducida al español de Italo Siciliano<sup>211</sup> que proporciona una argumentación idónea para el desarrollo del estudio biográfico-literario: “Nadie comprenderá a Villon si no se le sitúa en su época”. A continuación, se halla la introducción de la obra, elaborada por el director de la “Colección Refugio” de Ediciones Picazo, Francisco Seguí. En ésta, denominada “De lo que Villon no pudo salvarse”, título significativamente sarcástico si se tiene en consideración que el bardo francés siempre logró eludir la pena de muerte que recayó sobre él en numerosas ocasiones, Seguí subraya ante todo la naturaleza humana de Villon<sup>212</sup>, condición que le suscita una necesidad imperiosa por la supervivencia.

En la página quince de la edición da comienzo el extenso estudio biográfico-literario, concluido en la página 184. Este amplio apartado se distribuye en doce capítulos en los que Gonzalo Suárez describe minuciosamente cada una de las vivencias de François Villon; parte de su nacimiento y de su apadrinamiento por el maese Guillermo de Villon, hasta la conmutación por el Parlamento de París de su condena a ahorcamiento en un destierro de la ciudad durante diez años, tras el cumplimiento de la que se desconoce la posterior suerte del poeta. Combina la narración de tales experiencias, cuando la fecha de los acontecimientos narrados así lo sugiere, con la descripción argumental de cada una de las obras villonianas. El texto se acompaña de numerosas notas a pie de página que, generalmente, aluden a las referencias bibliográficas empleadas por el autor para su documentación.

Tras el estudio, Gonzalo Suárez esboza un epílogo en el que señala las elucubraciones de algunos que prefirieron confiar en un destino veleidoso tras

---

<sup>211</sup> Italo Siciliano (1895-1980). Doctor honoris causa por la Universidad de Grenoble y de la Sorbona; fue elegido miembro asociado del Instituto de Francia, así como de la Academia real de lengua y literatura francesas. Dedicó su trayectoria científica a la investigación del medievalismo francés a través de la figura primordialmente de François Villon, siendo autor, entre otras, de las obras *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge* (1934) y *Mésaventures posthumes de Maître François Villon* (1973).

<sup>212</sup> De ahí que en el título de la edición, *François Villon. El hombre y la obra*, se haya empleado el término “hombre” para aludir a cuestiones bibliográficas.

el destierro parisino de Villon, tal y como sugiere Rabelais en su *Pantagruel*<sup>213</sup> o los últimos versos de *Le Testament*<sup>214</sup>.

La “Antología bilingüe de la obra de François Villon”, como así se titula el apartado traslativo de la obra, presenta únicamente la traducción de algunos fragmentos de *Le Testament* y seis baladas de “Poésies Diverses”. Contrariamente a lo habitual, la traducción al español figura en página par y el texto original en página impar. *Le Testament*, en su versión original y traducida, se haya delimitado estróficamente, indicándose la omisión de los fragmentos obviados a través de una línea discontinua de puntos suspensivos. La elección de los fragmentos traducidos, así como la omisión de los fragmentos obviados por el traductor, no se acompaña de justificación alguna que explique tal determinación; tampoco figuran notas a pie de página orientadas a explicar los criterios que subyacen tras tal selección.

En último término, se ubica en la página 261 una relación de las referencias bibliográficas consultadas por Gonzalo Suárez para la elaboración del presente volumen (tal y como aclara a pie de página); esta relación se distribuye en dos apartados: por un lado, se citan aquellas obras de las que se ha servido el autor para confeccionar el estudio biográfico, y por otro, se alude a aquellas monografías que han sido empleadas por el traductor para configurar el apartado que versa sobre la obra de François Villon.

Así bien, concluimos que, desde un punto de vista bibliográfico, se trata de una edición de gran interés histórico, biográfico y traductológico. La detallada descripción biográfica de los momentos más relevantes de la existencia de François Villon, contextualizados mediante disertaciones históricas, constituye para el interesado en la poesía del autor parisino, un manual básico de referencia para la idónea comprensión del universo intrínseco que subyace tras los versos franceses. A este respecto,

---

<sup>213</sup> Gonzalo Suárez recoge así esta hipótesis de Rabelais: “Maese Villon en su vejez se retiró a Saint-Maixent de Poitou, al amparo de un hombre de bien, abad de dicho lugar”.

<sup>214</sup> Asimismo, versos traducidos por Suárez:

“Y sin embargo, Dios no quiere que yo muera,  
Sino que me enmiende y viva honestamente”.

consideramos oportuno transcribir el análisis crítico acometido por Luis López Jiménez en 1980 para la sección literaria del periódico ABC, en el que emite una interesante valoración acerca de la obra de Gonzalo Suárez:

Ejemplo del interés por la literatura medieval es Francois Villon —racimo de horca» según Pardo Bazán— cuya existencia es bastante enigmática, porque en lo autobiográfico de sus poemas hay mucha literatura, aunque no falte realidad y sinceridad, como cuando a la libertad llama «tesoro». Tengo noticia de once obras consagradas a él en España desde 1940, varias de la década última: traducciones, generalmente con introducción, de M. Héctor, Librería. Hispalense, M. Lloret, A. de la Guerra, P. Gorbea y la que da lugar al presente comentario; estudios biográficos y críticos, con algunas poesías traducidas, de Olivar, del colaborador de ABC Antonio de Obregón y del mismo G. Suárez. Alvaro Cunqueiro ha glosado las «damas del tiempo pasado». Gonzalo Suárez pertenece a la generación de catedráticos de Instituto que unió frecuentemente a la docencia la investigación, hoy escasos por razones diversas. Autor de esta notable edición bilingüe de las poesías completas francesas del desconcertante, por excesivamente humano, Francois Villon. Este, versificador fácil, compuso mucho por diversión, rimó burlas, ironías reticencias, alusivas a hechos y personajes de entonces difíciles de explicar ya en el siglo XVI; por ello se nos hacen algunas partes insistentes, poco diferenciadas, prolongadas. Como un nuevo Arcipreste de Hita, pero más despreocupado ante los límites de lo obsceno y de lo, vulgar, moraliza y canta con unción y emoción a la Virgen («en esta fe vivir quiero y morir»), balada escrita para su madre como doble homenaje a la pureza, para luego dedicar una balada de rufián a la gruesa Margot («en este burdel donde vivimos juntos»). Elogia, a sus paisanas («no hay pico mejor que el de París») y patriota como buen francés, adquiere acento épico cuando denuesta a «quien mal desee al reino de Francia». La obra de Villon es el París del siglo XV, sobre todo el del beodo, la prostituta y la mala calaña. Tiempos de miserias, inestable, falta de dinero y asediado por el hambre. La sátira social añora en Villon acá y

allá. Pero sobre todo, la obsesión por la muerte: presentida («¡Ah! ¡Vejez traidora y cruel!», se duele la Bella Armera), actual («Urracas, cuervos, nos han vaciado los ojos», claman los ahorcados), implacable (con voz paralela a Gómez Manrique se pregunta Villon dónde está «la, reina Blanca como un lie»). Poeta culto, a pesar de su popularismo, por sus fuentes religiosas y profanas, por su completa formación poética; así, el amor «cortés» aún se refleja en su obra. Culto por el uso sabio de la lengua, sin que pierda su valor natural. La reina Blanca se ha identificado a menudo con la española madre de San Luis. Villon recuerda a nuestras mujeres, a Juan II de Castilla, a nuestro universal Santo Domingo; la irradiación de Córdoba aparece en las palabras zapatero («cordouanier») y-cordobán («cordeuan»)., G. Suárez se ha impuesto hacer una traducción muy cercana al original, y pocas veces se aparta de él; a veces da correspondencias muy felices, ofrece una, bien trazada cronología biográfica del poeta, igual que la «Estampa de París en tiempos de Villon». Notas oportunas, pocas, que complementa un extenso índice de nombres. Una seleccionada bibliografía completa el volumen, en la que hemos echado de menos el importante estudio de Kuhn sobre la poética del «estudiante».<sup>215</sup>

### 3. 1. 5. 1. Análisis traductológico de la versión de Gonzalo Suárez

Gonzalo Suarez, pese a no manifestar de modo alguno los criterios sobre los que se asienta su labor traductológica, es consciente del intrincado universo de saberes que se encierra tras los versos de François Villon, así como de la duplicidad, amalgama de sarcasmo y melancolía, que define la lírica villoniana y hace de ella una producción literaria sin parangón:

La poesía de François Villon, como toda auténtica poesía, es el canto de sirena que nos hechiza, incluso en los pasajes más ambiguos, aun con el lenguaje más popular y descarnado sólo por la virtud de su humor melancólico, de sus sugerencias y de su melodía. (p. 189)

---

<sup>215</sup> ABC, sección “Mirador Literario”, publicado el jueves 13 de marzo de 1980, p. 29.

Si analizamos minuciosamente la versión al español de Gonzalo Suárez, constatamos que, desde un punto de vista fonético-fonológico, su traducción prescinde de cualquier floritura rítmica, obviando, pues, cualquier intento de reproducción de la homofonía al final de verso de la que se sirve François Villon para conferir a su composición armonía y sonoridad. Cuando existe, no es más fruto del azar, tal y como pone de manifiesto la transcripción de las estrofas XIV y XVI traducidas de *Le Testament*:

Soy pecador, bien lo sé 8 -  
Sin embargo Dios no quiere que yo muera 12 -  
Sino que me enmiende y viva honradamente, 12 -  
Muy diferente de quien está en pecado 12 -  
Si bien, aunque en pecado muriese, 10 A  
Dios es eterno y su misericordia, 11 -  
Si la conciencia me remuerde, 9 A  
Por su gracia me concederá el perdón. 12 -

Si con mi muerte el bien público 8 -  
Obtuviera algo beneficioso, 10 -  
A morir como un hombre malvado 10 -  
Me avendría. ¡Dios me valga! 8 -  
Daño no hago ni a jóvenes ni a viejos 11  
Ya esté de pie o metido en un ataúd; 12 -  
Los monjes no se mueven de su sitio 11 -  
Por un pobre, ni atrás ni adelante. 10 -

Como comprobamos en el ejemplo precedente, Gonzalo Suárez no sólo soslaya la traducción rimada, sino también la traducción isométrica, dado que los versos que conforman las estrofas anteriores presentan un número variado de sílabas poéticas. La distribución regular de los acentos tampoco es un elemento al que preste atención el traductor, ya que, como ponen de manifiesto las estrofas I y II de *Le Testament* que transcribimos a continuación, no existe secuencia que evidencie la existencia de un patrón acentual determinado.



Seguimos el mismo sistema de numeración que en los análisis de obras precedentes:

Cumplidos mis treinta años (7) 2, 5, 6

Tras haberme tragado todas las vergüenzas, (13) 3, 6, 8, 12

Ni del todo loco, ni del todo cuerdo, (12) 3, 5, 8, 10

A pesar de las muchas penas sufridas (12) 3, 6, 8, 11

Que he padecido en su totalidad (11) 1, 4, 10

De mano de Teobaldo de Ausigny... (11) 2, 6, 10

De quien reniego, por muy obispo que sea (13) 2, 4, 8, 12

Y por mucho que vaya bendiciendo por las calles. (15) 3, 6, 10, 14

No lo acato como señor ni obispo mío; (13) 3, 5, 8, 10, 12

No estoy bajo él sino en barbecho; (9) 2, 4, 8

Ni le debo ni fe ni homenaje; (10) 3, 6, 9

Ni soy su ciervo ni su gacela. (10) 2, 4, 9

Me ha atiborrado de mendrugos (10) 2, 5, 8

Y de agua fría, todo un verano. (10) 2, 4, 6, 9

Liberal o tacaño, conmigo avaro ha sido: (14) 3, 6, 9 11, 13

Que Dios sea con él como él lo fue conmigo. (13) 2, 6, 9, 11, 13

Pese a no abogar por un esquema acentual ni métrico definidos, sí observamos cierta tendencia a optar por el verso decasílabo y por la acentuación de las sílabas poéticas pares; esta determinación posibilita que la traducción de Gonzalo Suárez posea cierta armonía.

Nuevamente, el traductor elude en su versión al español una figura retórica adscrita al plano fonético-fonológico, la aliteración. El recurso retórico de la aliteración es un elemento constante de la poesía de François Villon, lo que nos recuerda que su lírica fue concebida para ser recitada oralmente o cantada. De ahí, lo importante que resulta trasvasar a la lengua meta tal efecto sonoro. Un ejemplo de la asiduidad con la que el poeta francés emplea este recurso, lo constituye la "Ballade des pendus", composición que se encuentra atestada de aliteraciones con el fin de remitirnos sonoramente a las escenas que describe. Transcribimos la tercera estrofa de dicha poema:

La pluie nous a débués et lavés,  
**Et le soleil desséchés et noircis.**  
Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés,  
Et arraché la barbe et les sourcils.  
**Jamais nul temps nous ne sommes assis**  
**Puis çà, puis là, comme le vent varie,**  
**A son plaisir sans cesser nous charrie,**  
Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.  
**Ne soyez donc de notre confrérie;**  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

***La lluvia nos ha vaciado y lavado,***  
*Y el sol reseca y ennegrecido;*  
*Huracas y cuervos nos han vaciado los ojos,*  
*Y arrancado la barba y las cejas.*  
*Jamás permaneceremos quietos ni un instante;*  
*De acá para allá, según varía el viento,*  
*Sin cesar, a su capricho, nos zarandea,*  
*Más picoteados de las aves que un dedal.*  
*No seáis, pues, de nuestra cofradía;*  
*¡Mas rogad a Dios que a todos nos absuelva!*

Los versos señalados en grafía negrita en el texto originan incluyen aliteraciones; por ejemplo, en el segundo verso se repite en tres ocasiones el fonema consonántico fricativo alveolar /s/, en 'soleil', 'desséchés' y 'noircis'; en el quinto, figura tres veces el fonema consonántico nasal alveolar /n/, en 'nul', 'nous' y 'ne'; en el sexto, dos veces el fonema consonántico oclusivo labial /p/, en 'puis', y dos veces el fonema consonántico fricativo labial /v/, en 'vent' y 'varie'; en el séptimo, aparece en tres ocasiones el fonema consonántico fricativo alveolar /s/, en 'son', 'sans' y 'cesser'; y en el noveno, dos veces el sonido vocálico nasal /õ/, en 'donc' y 'confrérie'.

Las aliteraciones citadas, no se encuentran trasvasadas en el texto de llegada; no obstante, sí localizamos ciertas aliteraciones que el traductor ha

creado *motu proprio*, aunque desconocemos si se trata de una simple casualidad; por el ejemplo, el primer verbo incluye en tres ocasiones el fonema consonántico bilabial sonoro /B/, en 'lluvia', 'vaciado' y 'lavado'.

Sin embargo, Gonzalo Suárez sí trasvasa deliberadamente la figura retórica de la anáfora, recurso, igualmente, de especial incidencia en los versos de François Villon. Las siguientes estrofas extraídas de *Le Testament*, presentan tal figura, mediante la utilización reiterada de la preposición 'de':

Abusé m'a et fait entendre  
Tousjours d'un que ce feust ung aultre :  
**De** farine que ce feut cendre,  
**D'**un mortier ung chappel de faultre,  
**De** viel machefer que feust peaultre,  
**D'**ambesars que c'estoient ternes  
- Tousjours trompeur autruy engautre  
Et rent vecyees pour lanternes -,

**Du** ciel, une paille d'arrain,  
**Des** nues une peau de veau,  
**Du** main que c'estoit le serain,  
**D'**ung troignon de chou, ung naviau,  
**D'**ordre servoyse vin nouveau,  
**D'**une truye ung molin a vent  
Et d'une hart ung escheveau,  
**D'**ung graz abé ung poursuivant.

*Me engañaba y me hacía ver  
Siempre que tal cosa no era así;  
De la harina, que era ceniza;  
De un mortero, un gorro de fieltro;  
De vieja escoria, que era buen estaño;  
Del doble de ases, que era doble de tres;  
(Siempre el embustero camela a alguien  
Y le hace ver lo blanco negro).*

*Del cielo, que era una sartén de bronce;  
De las nubes, una piel de becerro;  
De la mañana, que era la noche;  
De un troncho de berza, un nabo;  
De una mala cerveza, que era vino nuevo;  
De una cerda, un molino de viento;  
De una sogá, un cordón de lana;  
De un fraile gordo, un gentil galán.*

Atendiendo al plano morfosintáctico, observamos que el texto meta presenta estructuras sintácticas muy similares a las del texto original; tanto es así que, en ocasiones, la traducción evidencia calcos sintácticos que desmerecen la calidad de la misma:

**Se Dieu m'eût donné rencontrer**

Un autre piteux Alissandre  
Qui m'eût fait en bon heur entrer,  
Et lors qui m'eût vu condescendre  
A mal, être ars et mis en cendre  
Jugé me fusse de ma voix.  
Necessité fait gens méprendre  
Et faim saillir le loup du bois.

**Si Dios me hubiera dado encontrar**

*A otro compasivo Alejandro  
Que me hubiera hecho alcanzar la dicha,  
Entonces, si me hubieran visto recaer  
En el mal, a ser quemado y reducido a cenizas  
Yo mismo me hubiese condenado.  
La necesidad hace a las gentes desviarse  
Y el hambre salir al lobo de los bosques.*

En el primer verso de la estrofa, comprobamos que el traductor ha reproducido palabra por palabra tanto la estructura sintáctica como el léxico del verso francés, hasta el punto de incurrir en un error de incoherencia semántica. Habría sido correcto, aunque el resultado no sería el más idóneo, haber empleado el participio del verbo ‘hacer’, en lugar del participio del verbo ‘dar’, obteniendo este resultado: “Si Dios me hubiera hecho encontrar”.

La literalidad en el trasvase afecta, aunque en contadas ocasiones, a los elementos orto-tipográficos del texto de llegada, dado que Gonzalo Suárez tiende a reproducir los signos de puntuación del texto francés, e incluso la ausencia de dichos signos, cometiendo, en ciertos casos, errores estilísticos que obstaculizan la correcta comprensión de la versión al español.

Es especialmente curioso que, ocasionalmente, el traductor opte por omitir signos de puntuación que figuran en el texto francés y que, sin embargo, son indispensables para que el texto de llegada resulte coherente, tal y como evidencia el segundo y el tercer verso del ‘envoi’ de la “Ballade pour prier Nostre Dame”:

**V**ous portâtes, digne Vierge, princesse,  
**I**ésus régnant qui n'a ni fin ni cesse.  
**L**e Tout-Puissant, prenant notre faiblesse,  
**L**aissa les cieux et nous vint secourir,  
**O**ffrit à mort sa très chère jeunesse;  
**N**otre Seigneur tel est, tel le confesse:  
**E**n cette foi je veuil vivre et mourir.

*Virgen soberana, princesa que alumbraste  
Inmaculada, a Jesús el rey eterno  
Luz omnipotente que tomó nuestra debilidad  
Los cielos dejó para mejor redimirnos,  
Ofreciendo a la muerte su hermosa juventud.  
Nuestro Señor es así, y así lo reconozco.  
En esta fe vivir quiero y morir.*

Del ejemplo anterior, extraemos una nueva peculiaridad morfosintáctica, el acróstico, recurso muy empleado por Villon con el propósito de estampar su rúbrica en los 'envois' que culminan sus baladas, proclamando, de este modo, su autoría. La signatura mediante acrósticos, puede ser, incluso, más compleja, y ocupar varias estrofas consecutivas; tal es el caso de las dos primeras estrofas que inician la "Ballade à s'amie", cuyas iniciales forman la palabra 'Françoys' y 'Marthe', -ésta última, supuesta destinataria de la composición-, que el traductor traslada empleando 'François' y 'Marta'.

Fausse beauté qui tant me coûte cher,  
Rude en effet, hypocrite douleur,  
Amour dure plus que fer à mâcher,  
Nommer que puis, de ma défaçon seur,  
Cherme félon, la mort d'un pauvre coeur,  
Orgueil mussé qui gens met au mourir,  
Yeux sans pitié, ne veut Droit de Rigueur,  
Sans empirer, un pauvre secourir?

Mieux m'eût valu avoir été sercher  
Ailleurs secours, c'eût été mon honneur;  
Rien ne m'eût su hors de ce fait hâcher:  
Trotter m'en faut en fuite et déshonneur.  
Haro, haro, le grand et le mineur!  
Et qu'est-ce ci? Mourrai sans coup férir?  
Ou Pitié veut, selon cette teneur,  
Sans empirer, un pauvre secourir?

*Falsa beldad que tan caro me cuestas,  
Ruda en lo cierto, dulce en lo aparente,  
Amor más duro de ablandar que el hierro  
Nombrarte así puedo, ya que me has destrozado,  
Cariño traidor, muerte de un pobre corazón,  
Orgullo escondido que da agonía a la gente,  
Impasible mirada, ¿no quiere el Derecho del Rigor,*

*Sin más atormentarlo, a un pobre socorrer?*

*Más me hubiera valido haber ido a buscar*

*A otro lugar la amiga que me habría calmado;*

*Retirando de mí esta fuente de dolor.*

*Triste huida me obliga, manchada en deshonor.*

*¡Ayudadme, ay de mí, el grande y el menor!*

*¿Cómo? ¿Es que sin culpa merezco morir?*

*¿O quiere la Piedad, según estas razones,*

*Sin más atormentarlo a un pobre socorrer?*

Igualmente, de los ejemplos precedentes, dilucidamos una nueva característica adscrita al plano morfosintáctico de la lengua. Se trata de la conservación de las mayúsculas iniciales a comienzo de verso. Conforme a las normas tipográficas sobre el uso de la mayúscula, que rige la Real Academia Española, se escribe con letra inicial mayúscula la palabra que va después de punto, después del signo de cierre de interrogación e, indistintamente, tras los dos puntos. La Academia no hace especial mención a la casuística poética, de ahí que consideremos incorrecta el uso de la mayúscula inicial al inicio de verso, siempre y cuando su utilización no se ajuste a ningunos de los casos antes descritos.

En último término, es preciso añadir que la traducción de Gonzalo Suárez constituye una versión ortotipográficamente muy cuidada, dado que no evidencia erratas, faltas gramaticales, faltas de concordancia, o de acentuación.

Con respecto al plano léxico-semántico, constatamos que, generalmente, el traductor hace uso de una terminología muy similar a la empleada por François Villon en el texto original, determinación que pone de manifiesto, nuevamente, la preferencia del traductor por la traducción literal. El texto de llegada no evidencia recurrentes florituras léxicas, tal y como ocurre en la mayor parte de las traducciones analizadas; tal recurso se emplea con el propósito de embellecer el texto resultante respecto de la versión original, sin

embargo, a nuestro parecer, cualquier intento de mejorar el texto de origen es injustificado y contraproducente para la fidelidad léxico-semántica.

La estrofa LXXIX de *Le Testament* que reproducimos a continuación junto a su respectiva traducción, ilustra dicha literalidad terminológica, así como la inexistencia de innecesarios embellecimientos léxicos:

Je sens mon cœur qui s'affaiblit  
Et je ne puis plus pépier;  
Fremín, sieds-toy près de mon lict,  
Que Ton ne me vienne espier;  
Prends encre, plume, avec papier;  
Je te dicte, écris vistement,  
Puis va le tout bien copier.  
Et voicy le commencement, etc.

*Siento mi corazón debilitarse  
Y casi ya no puedo hablar.  
Fermín, siéntate cerca de mi cama  
Que nadie venga a espiarme;  
Toma en seguida tinta, pluma y papel  
Y escribe de prisa lo que te dicto,  
Luego hazlo copiar totalmente;  
He aquí el comienzo.*

Los fragmentos precedentes ponen de manifiesto la simetría léxica entre el texto original y la versión al español; todo el conjunto semántico de la estrofa francesa es vertido minuciosamente al español, sin obviar ápice alguno de significado.

No obstante, pese a que la literalidad es la característica de mayor incidencia en la traducción de Gonzalo Suárez, hemos localizado una composición, que no sólo se encuentra atestada de florituras léxicas, sino que también incluye numerosas adiciones y omisiones léxicas. Inferimos que el



motivo de tal desatino radica en la búsqueda de la rima<sup>216</sup>, que obliga al traductor a desdeñar la literalidad y a optar por términos que permitan la homofonía al final de verso. Señalamos en formato negrita aquellos versos en los que hemos localizado inexactitudes semánticas, con el fin de contribuir a su localización.

Dites-moi où, n'en quel pays,  
**Est Flora la belle Romaine,**  
Archipiades, ne Thaïs,  
**Qui fut sa cousine germaine,**  
**Echo, parlant quant bruit on mène**  
**Dessus rivière ou sur étang,**  
**Qui beauté eut trop plus qu'humaine?**  
Mais où sont les neiges d'antan?

**Où est la très sage Héloïs,**  
Pour qui fut châtré et puis moine  
Pierre Esbaillart à Saint-Denis?  
Pour son amour eut cette essoine.  
Semblablement, où est la roine  
**Qui commanda que Buridan**  
Fût jeté en un sac en Seine?  
Mais où sont les neiges d'antan?

La roine Blanche comme un lis  
**Qui chantait à voix de sirène,**  
**Berthe au grand pied, Bietrix, Aliz,**  
**Haramburgis qui tint le Maine,**  
Et Jeanne, la bonne Lorraine  
**Qu'Anglais brûlèrent à Rouen;**  
Où sont-ils, où, Vierge souveraine?

---

<sup>216</sup> La traducción al español de la “Ballade des dames de temps jadis” es la única composición de la obra de Gonzalo Suárez que ha sido traducida persiguiendo el efecto rítmico de la estrofa. Suponemos que su elección se debe a que dicha balada es una de las más reconocidas del poeta francés.

Mais où sont les neiges d'antan?

Prince, n'enquerrez de semaine

**Où elles sont, ni de cet an,**

Que ce refrain ne vous remaine:

Mais où sont les neiges d'antan?

*Dime: ¿Dónde o en qué país?*

**Flora está, la sin par romana?**

*¿Dónde Archipiada, o bien Thaís,*

**Que pudo ser su prima hermana?**

*¿Y Eco, la que responde al ruido*

**Que se hace junto al lago extraño?**

*¿Dónde su hermosura se ha ido?*

*¿Dónde están las nieves de antaño?*

*¿Y la muy discreta Heloís,*

*Por quien fue Abelardo castrado*

*Y se hizo fraile en San Denis?*

*Por este amor fue desgraciado.*

*¿Dónde aquella reina que ordena*

**Que Buridán, tras dulce engaño,**

*Sea arrojado en un saco al Sena?*

*¿Dónde están las nieves de antaño?*

*¿La reina Blanca como un lis?*

**Sirena de la voz divina,**

**Berta Gran Pie, Beatriz, Alís,**

**Eremburg, la bella angevina?...**

*¿Y la buena doncella Juana*

**Que ardió en Rouán, por obra y daño**

*Del inglés?... ¡Virgen soberana!*

*¿Dónde están las nieves de antaño?*

*No inquieras, es tiempo perdido,*

**Príncipe, aunque te estés un año,**

*Mas no eches mi estribillo a olvido:*

*¿Dónde están las nieves de antaño?*

- *Est Flora la belle Romaine*: en la traducción propuesta por Gonzalo Suárez para este verso, “Flora está, la sin par romana?”, se dota a Flora de una cualidad, que no se menciona en el original. De la versión francesa únicamente se desprende que Flora es una bella romana; sin embargo, no se afirma que su belleza sea incomparable, por su superioridad, a la de cualquier mujer de su misma procedencia.

- *Qui fut sa cousine germaine*: en este verso François Villon alude a la semejanza en el grado de belleza física de Archipiades y de Flora, y no a ninguna relación de consanguinidad entre ellas, tal y como sugiere la traducción de Gonzalo Suárez, “Que pudo ser su prima hermana?”. Quizás una traducción que explicita que el autor del texto francés hace referencia a la belleza, y no al parentesco entre ambas mujeres, habría sido preferible. Una posible solución podría ser: “Que fue en belleza prima hermana”.

- *Echo, parlant quant bruit on mène // Dessus rivièrre ou sur étang*: La traducción de estos dos versos consecutivos del texto francés, “¿Y Eco, la que responde al ruido // Que se hace junto al lago extraño?”, ilustra simultáneamente un ejemplo de omisión, adición e inexactitud léxica. En primer lugar, suponiendo que ‘lago’ traduzca el término ‘rivièrre’, la omisión afectaría al término ‘étang’, que ha sido obviado en el texto meta. La adición atañe, no obstante, al adjetivo ‘extraño’, que no se encuentra presente en el original. En último término, la inexactitud semántica se deriva del sujeto del segundo verso de la versión española; el traductor opta por un sujeto impersonal, “Que se hace”, del que se desprende la alusión a un ser humano, no obstante, en el verso original “le rivièrre ou l’étang” son aquellos que emiten el sonido que reverbera Eco.

- *Qui beauté eut trop plus qu'humaine?*: en esta ocasión, François Villon nos remite a la belleza inhumana de Eco. El traductor se limita a trasvasar el concepto de ‘belleza’, “¿Dónde su hermosura se ha ido?”, sin añadir el

sintagma nominal que lo complementa el la versión francesa, esto es, “más que humana”.

- *Où est la très sage Héloïs*: Señalamos este verso debido a la peculiar traducción al español del antropónimo ‘Héloïs’ que ha propuesto Gonzalo Suárez, ‘Heloís’. Suponemos cuál es la razón que ha motivado dicha traducción, dado que es evidente que el traductor quiere conseguir la rima consonante con el término ‘lis’; sin embargo, consideramos que la invención de un término es injustificada, independientemente de las razones que lo motiven.

- “*Qui commanda que Buridan*”: “Que Buridán, tras dulce engaño”. Nuevamente, Gonzalo Suárez incurre en una amplificación al añadir “tras dulce engaño” a la traducción del verso, información que no se halla presente en el texto original.

- *Qui chantait à voix de sirène*: Gonzalo Suárez comete con la traducción de este verso, “Sirena de la voz divina”, dos errores, uno de ellos significativo. En primer lugar, el traductor incorpora *motu proprio* el adjetivo ‘divino’ en el texto meta, adjetivo que confiere una cualidad al sustantivo, que aunque se le presuponga, no se explicita en el texto original. Por último, el traductor sostiene en su versión que “una sirena con voz divina” es complemento atributo de “la reina blanca cual lis”, afirmación que es perceptiblemente inexacta, dado que, en ningún caso, el poeta parisino emplea el verbo copulativo ‘être’ en la versión francesa. La correcta interpretación del poema supone que “la reina blanca cual lis” posee “una voz como la que poseen las sirenas”, por lo que consideramos que una posible traducción adaptada semánticamente al verso francés podría ser: “la reina Blanca<sup>217</sup> cual lis // que cual sirena cantaba”.

- *Berthe au grand pied, Bietrix, Aliz*: de la redacción que propone el traductor para este verso, “Berta Gran Pie, Beatriz, Alís” no se desprende la idea de que “gran pie” sea un atributo de Berta, sino uno más de los elementos de la

---

<sup>217</sup> Escribimos “Blanca” con letra inicial mayúscula, ya que pretendemos explicitar que François Villon hace referencia a la Reina Blanca de Navarra, la madre de Luis IX, Rey de Francia.

enumeración. Asimismo, las mayúsculas iniciales de “Gran” y de “Pie”, favorecen las interpretaciones erróneas en tal dirección.

- *Haramburgis qui tint le Maine*: la traducción literal del verso pone de manifiesto la inexactitud semántica de la versión al español del traductor: “Arembour que es dueña de Maine”. La propuesta de Gonzalo Suárez, “Eremburg, la bella angevina”, no sólo evidencia que la traducción del nombre propio es incorrecta, sino que también lo es el hecho de incluir el gentilicio de la citada condesa del Maine, dado que tal dato no figura en el verso original. Asimismo, no se menciona en el texto francés que la condesa posea la virtud de ser bella, como propone el traductor.

- *Qu'Anglais brûlèrent à Rouen*: “Que ardió en Rouán, por obra y daño”. La presente traducción no es inexacta semánticamente, no obstante, la búsqueda de la rima por parte del traductor, le obliga a emplear el término ‘daño’ para concluir el verso, con el fin de alcanzar la homofonía con el término ‘antaño’, término que no se encuentra en la versión original.

- *Où elles sont, ni de cet an*: pese a no adscribirse al plano léxico-semántico, hemos considerado oportuno dar cuenta del error en el que incurre Gonzalo Suárez al traducir este verso. La propuesta del traductor, “Príncipe, aunque te estés un año”, evidencia un error gramatical, dado que es incorrecta la utilización del verbo pronominal “estarse” en este contexto. Bastaría con eliminar el pronombre átono ‘te’, para que la traducción fuera gramaticalmente correcta.

Otra particularidad reseñable de la versión de Gonzalo Suárez es el modo tan particular que evidencia su traducción de los antropónimos. Comprobamos que en la mayoría de las ocasiones trasvasa al español los nombres propios, incluso en los casos en los que es preferible conservarlos en su idioma original, ya que el nombre original y el nombre traducido no se han presentado tradicionalmente como equivalentes. Dos fragmentos extraídos de la “Ballade de la belle Heaulmière aux filles de joie”, prueban que, en ocasiones, la ausencia de traducción es la mejor posibilidad:

**Jeanneton**, la Chaperonnière,  
Gardez qu'ami ne vous empêtre...

**Juanita la Sombrerera**,  
*Impide que tu amigo te esclavice...*

\*\*\*\*\*

Enregistrer j'ai fait ves dits  
Par mon clerc **Frémin** l'étourdis...

*He hecho registrar estas palabras*  
*A mi secretario **Fermín** el aturdido...*

A este respecto, hemos localizado una composición, la "Ballade des seigneurs du temps", que ilustra la tendencia de Gonzalo Suárez a traducir los nombres propios, así como lo extraño que en ocasiones resulta la traducción al español que propone:

Qui plus, où est li tiers **Calixte**,  
Dernier décédé de ce nom,  
Qui quatre ans tint le papaliste,  
**Alphonse** le roi d'Aragon,  
Le gracieux duc de Bourbon,  
Et **Artus** le duc de Bretagne,  
Et Charles septième le bon?  
Mais où est le preux **Charlemagne**?

D'en plus parler je me désiste;  
Ce n'est que toute abusion.  
Il n'est qui contre mort résiste  
Ne qui treuve provision.  
Encor fais une question:  
**Lancelot** le roi de Behaygne,

Où est-il? où est son tayan?  
Mais où est le preux **Charlemagne**?

Où est **Claquin**, le bon Breton?  
Où le comte Dauphin d'Auvergne,  
Et le bon feu duc d'Alençon?  
Mais où est le preux Charlemagne?

*Y es más, ¿Dónde está **Calixto** tercero,  
El último fallecido de tal nombre,  
Que cuatro años ostentó el Papado?  
¿**Alfonso** rey de Aragón,  
El gentil duque de Borbón,  
Y **Artús**, el duque de Bretaña,  
Y **Carlos** séptimo el bueno?  
¿Y dónde el valeroso **Carlomagno**?*

*Pero renuncio a seguir hablando;  
El mudo no es más que engaño.  
No hay quien escape a la muerte,  
Ni pueda interponer recurso contra ella.  
Todavía hago una pregunta:  
**Ladislao**, el rey de Bohemia,  
¿Dónde está? ¿Dónde sus antepasados?  
¿Y dónde el valeroso **Carlomagno**?*

*¿Dónde está **Duguesclin**, el buen bretón?  
¿O el conde delfín de Auvernia?  
¿Y el difundo duque de Alençon?  
¿Y dónde el valeroso **Carlomagno**?*

No nos resulta extraño que Gonzalo Suárez haya traducido 'Calixte' por 'Calixto', 'Alphonse' por 'Alfonso' y 'Charlemagne' por 'Carlomagno'. Sin embargo, resulta especialmente singular la traducción que propone para

‘Artus’, esto es, ‘Artús’ y, aún más para ‘Claquin’, esto es, ‘Duguesclin’<sup>218</sup>. La traducción que propone el traductor para el nombre propio que figura en el tercer verso, ‘Ladislao’ puede parecer errónea, pero nada más lejos de la realidad, ya que François Villon alude con tal antropónimo a Ladislao de Austria, rey de Hungría, Bohemia y Polonia.

Atendiendo al plano pragmático-cultural, constatamos que, generalmente, Gonzalo Suárez trata de trasvasar las remisiones de tal tipología a la cultura meta, concediendo, por tanto, preeminencia al significado general de los enunciados por encima de la literalidad, premisa que mantiene cuando las estructuras sintácticas francesas así lo permiten. El verso de la estrofa LVI de *Le Testament* que resaltamos en formato negrita así lo ilustra:

Ainsi le bon temps regrettons  
Entre nous, pauvres vieilles sottes,  
Assises bas, à croupetons,  
**Tout en un tas comme pelotes,**  
A petit feu de chenevottes  
Tôt allumées, tôt éteintes;  
Et jadis fûmes si mignottes!  
Ainsi en prend à maints et maintes.

*Así añoramos los viejos tiempos  
Entre nosotras, pobres viejas tontas,  
Sentadas en el suelo, acurrucadas,  
**Hechas un ovillo, todas juntas,**  
Alrededor de un fuego de pajitas  
Que se apagan a poco de encendidas.  
¡Tan lindas como fuimos de jóvenes!  
¡Así les acontece a muchos y a muchas!*

---

<sup>218</sup> Ninguno de los traductores cuyas obras analizamos ha optado por la misma traducción que Gonzalo Suárez para los nombres propios ‘Artus’ y ‘Duguesclin’. Por citar a algunos, Roberto Ruíz Capellán traduce ‘Artus’ por ‘Arturo’ y ‘Claquin’ por ‘Guesclin’; Carlos Alvar traduce ‘Artus’ por ‘Artur’ y ‘Claquin’ por ‘Claquin’; Juan Victorio traduce ‘Artus’ por ‘Arturo’ y ‘Claquin’ por ‘Du Guesclin’; Mercedes Lloret traduce ‘Artus’ por ‘Arturo’ y ‘Claquin’ por ‘Claquín’, etc.



La traducción literal del verso señalado sería “Todas en un montón como pelotas”; sin embargo, la traducción propuesta por Gonzalo Suárez, “Hechas un ovillo, todas juntas”, reproduce claramente la escena que describe François Villon, adaptándola de un modo más comprensible al lector español.

Ocurre igual con la estrofa XVII de *Le Testament*, en cuyo caso la traducción literal, “Esposados pulgares y dedos”, habría resultado poco significativa para el lector de la lengua meta. La opción por la que ha optado el traductor, “Con las manos esposadas”, resulta mucho más apropiada:

Au temps que Alexandre regna,  
Ung hom, nommé Diomedès,  
Devant luy on luy amena,  
**Engrillonné poulces et detz**  
Comme ung larron; car il fut des  
Escumeurs que voyons courir.  
Si fut mys devant le cadès,  
Pour estre jugé à mourir.

*En el tiempo en que reinó Alejandro,  
Un hombre llamado Diomedes  
Fue llevado a su presencia  
**Con las manos esposadas**  
Como un ladrón, ya que era  
Un pirata de los que surcan los mares.  
De tal suerte fue puesto ante aquel juez  
Para que lo condenase a morir.*

Los refranes o los dichos populares que figuran en el texto francés también han sido trasvasados al español procurando, igualmente, dar primacía al significado frente a la forma. Sin embargo, lo meritorio del trasvase es que el traductor no ha parafraseado el sentido de dichos refranes, sino que ha conseguido hallar un equivalente muy aproximado en la lengua de llegada. Así lo ponen de manifiesto las estrofas LXVII y LXIX de *Le Testament*:

Abusé m'a, et faict entendre  
Tousjours d'ung que ce fust ung aultre;  
De farine, que ce fust cendre;  
D'ung mortier, ung chapeau de feautre;  
De viel machefer, que fust peaultre;  
D'ambesas, que ce fussent ternes...  
Toujours trompant ou moy ou aultre,  
**Et vendoit vessies pour lanternes.**

*Me engañaba y me hacía ver  
Siempre que tal cosa no era así;  
De la harina, que era ceniza;  
De un mortero, un gorro de fieltro;  
De vieja escoria, que era buen estaño;  
Del doble de ases, que era doble de tres;  
(Siempre el embustero camela a alguien  
**Y le hace ver lo blanco negro).***

\*\*\*\*\*

Ainsi m'ont amours abusé,  
**Et pourmené de l'uys au pesle.**  
Je croy qu'homme n'est si rusé,  
Fust fin comme argent de crepelle,  
Qui n'y laissast linge et drapelle,  
Mais qu'il fust ainsi manyé  
Comme moy, qui partout m'appelle:  
L'Amant remys et renyé.

*Así me han engañado los amores  
**Y me han traído de la ceca a la meca.**  
Creo que no hay hombre por avisado que sea  
Aunque fuese más fino que la plata cincelada,  
Que no hubiera perdido ahí hasta la camisa,  
Y al que no hubieran zarandeado igual que a mí*

*Que soy por doquier conocido como  
El amante a quien se niega y se rehuye.*

La primera estrofa recoge la expresión idiomática cuya forma fija es “prendre des vessies pour des lanternes” [confundir vejigas con farolas]. El significado de dicha expresión es similar a la que propone el traductor, “ver lo blanco negro”, esto es, ver las cosas de un modo contrario a como son en realidad. La segunda estrofa constituye un caso análogo al anterior; la expresión proverbial utilizada es “pourmener d’uys au pesle”, que, en la actualidad, ha evolucionado a “promener de la porte à la poêle”, cuyo significado es idéntico al que presenta el refrán español “andar de la ceca a la meca”, esto es, ir de un sitio para otro sin descanso y sin propósito aparente.

Habida cuenta de las características lingüísticas de la traducción de Gonzalo Suárez, concluimos que se trata de una versión al español que relega los elementos fonético-fonológicos a un segundo plano; el traductor no presta especial atención al trasvase de la rima, ni a la distribución regular de los acentos prosódicos, sin embargo, aunque el traductor no se pliegue a un patrón métrico determinado, sí advertimos cierta preferencia por el verso decasílabo.

Pese a obviar los elementos fonético-fonológicos que harían de su texto una composición dotada de cadencia y armonía, Gonzalo Suárez evidencia, contradictoriamente, un especial interés por dar continuidad a los recursos lingüísticos de la anáfora y el acróstico que figuran el texto francés.

En lo relativo al plano morfosintáctico, constatamos que el traductor aboga, de forma general, por la traducción literal, desembocando, en ocasiones, en calcos sintácticos y en incoherencias semánticas, que redundan en detrimento de la calidad del texto. Tal literalidad se refleja, asimismo, en el trasvase de los signos de puntuación, así como en la conservación de la mayúscula inicial de verso.

La elección terminológica refleja, igualmente, el apego del traductor por el texto original, ya que éste no se devanea en florituras léxicas, limitándose a emplear los términos en español de mayor semejanza semántica a los

utilizados en el texto francés por François Villon. Sin embargo, el traductor transgrede dicha literalidad léxico-semántica cuando tratar de dotar a sus composiciones de homofonía final. En ese caso, Gonzalo Suárez da prioridad al efecto sonoro de su composición por encima de la fidelidad al texto francés, incurriendo así en omisiones, adiciones e inexactitudes léxico-semánticas.

En lo que concierne al plano pragmático-cultural, es preciso señalar que el traductor, en ocasiones, supedita –acertadamente, a nuestro parecer- la comprensión en la cultura meta del texto original a la literalidad sintáctica y léxica. Es digno de mención el hecho de que Gonzalo Suárez se esmere en la adaptación a la lengua de llegada de la terminología ambigua, del léxico soez, de las expresiones proverbiales, así como las remisiones histórico-culturales que figuran en el texto original, logrando así rescatar uno de los rasgos literarios más destacados del poeta parisino, su carácter mundano.

Así pues, concluimos el análisis traductológico de la versión de Gonzalo Suárez, transcribiendo un fragmento extraído de un artículo de José Cruset, en que se hace mención a la virtud más sobresaliente de la labor del citado traductor, esto es, la capacidad de trasvasar fielmente al castellano todos aquellos peculiares atributos que hacen de François Villon el primer “poète maudit”:

Gonzalo Suárez logra verter al castellano con fieles sometimientos, con licencias, cuando conviene, toda la gracia, toda la tragedia que hay en la difícil poesía de François Villon: parodia, ironía, confidencia, desesperación, mezcla de estilos, palabras cultas, palabras plebeyas, groseras, lúcidas; juegos eficaces, humanísimos, con gramática, sin ella, con filosofía, sin ella, con fe, sin ella; poderosa demolición de últimos discursos retóricos. Villon: creador de un idioma poético nuevo, desbocado y bello; anuncio de grandes poetas franceses contemporáneos; la pura inefable contradicción.

### **3. 1. 6. Traducción de Federico Gorbea. *François Villon. Obra completa en poesía. Edición bilingüe.* (Barcelona: Ediciones 29, 1976)**

Edición bilingüe de la obra completa de François Villon publicada por Ediciones 29, el mes de octubre de 1976. Ediciones 29, cuyo domicilio social actual se ubica en C/ Francesc Vilà, 14, C.P. 08173, San Cugat del Vallès, es una editorial catalana especializada en la publicación de monografías vinculadas fundamentalmente a la Literatura (narrativa histórica, poesía, ciencia ficción, biografías, etc.) y a la Religión. Fue fundada bajo la dirección de Alfredo Llorente Díez en 1968, quien difundió el lema que ha acompañado inmutablemente a la empresa hasta el día de hoy: "Hemos cumplido 43 años, independientes y libres, sin otro propósito que el de publicar libros cuyo contenido enriquezca el patrimonio cultural y humanístico de nuestros lectores".

La monografía en cuestión forma parte de la colección "Libros Río Nuevo", y, a su vez, de la Serie Poesía, en la que se incluyen títulos destacados como *Donne. Poesía Completa* (traducido por Enrique Caracciolo Trejo), *Edgar A. Poe. Poesía Completa* (traducido por Arturo Sánchez), *El paraíso perdido de John Milton* (traducido por Francisco Arcos), entre otros.

La empresa encargada de su impresión, según figura en la página de derechos de propiedad de la edición, es Gráficas Lorente, empresa en paradero desconocido en la actualidad. El número de registro ISBN asignado es el 84-7175-109-7, siendo registrada, asimismo, en el Depósito Legal de Barcelona bajo la signatura 42845-1976.

En lo que atañe a la descripción del formato, se trata de una obra en octavo marquilla (19 cm) cosida y fresada, constituida por 300 páginas numeradas; presenta una encuadernación rústica que se prolonga por la cubierta y la contracubierta en forma de dos solapas, la anterior y la posterior. La cubierta delantera, diseñada por Ripoll Arias, recoge en grafía mayúscula negrita el título de la obra, ligeramente modificado: "François Villon. Poesía completa. Edición bilingüe"; asimismo, aparece centrada una ilustración extraída de la edición prínceps de las obras de François Villon, *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses ballades* (1489),

ilustración que retrata la figura completa del poeta. El lomo alberga, nuevamente, en grafía mayúscula, el título completo y, a pie de página, el nombre de la colección a la que pertenece la edición. En la contracubierta, en consonancia con el diseño de la anterior, figuran distintos fragmentos, no consecutivos, del prólogo de la obra, enmarcados por un recuadro que ocupa tres cuartas partes de la tapa y, bajo dicho marco, el nombre de la colección.

La solapa anterior pone de manifiesto el propósito que persigue la publicación de la edición bilingüe, así como la distribución de los contenidos de la misma:

LIBROS RÍO NUEVO presenta al lector una colección única en su género: la edición, en versión bilingüe, de la obra completa de los más grandes poetas de todos los tiempos. Al acometer esta empresa se ha tenido en cuenta, principalmente, dos objetivos, el primero de los cuales es el de ofrecer obra completa, no antología u obra fraccionada, por cuanto se ha creído que esto ocultaba la posibilidad de que el lector conociera en toda su complejidad la intencionalidad del poeta a través de las distintas etapas de su vida.

El segundo objetivo, la versión bilingüe, en que la traducción simplemente es un elemento de ayuda para la comprensión del texto original y, en consecuencia, es una traducción literal.

Todos los volúmenes van acompañados de estudios bio-bibliográficos y notas a pie de página con el fin de situar y orientar al lector en el tiempo y la circunstancia del poeta.

La confianza puesta en esta colección, como decíamos, única en su amplitud y objetivos, nos impulsa a ir incorporando los grandes poetas de todos los tiempos, aquellos hombres que hicieron posible –y hacen– la marcha del mundo hacia objetivos más justos, más humanos y más hermosos.

La solapa posterior incorpora los títulos publicados y en prensa de la susodicha colección Libros Río Nuevo, Serie Poesía. Al respecto, precediendo a ésta, se localiza la hoja de cortesía, en la que se relacionan las diferentes

obras que conformaban por aquel entonces las subcolecciones “Poesía”, “Literatura” y “Social”.

La portada y la portadilla comparten la misma información, esto es, el título íntegro de la edición y de la colección a la que ésta se adscribe. La página de derechos de propiedad incorpora los datos habituales que generalmente suelen figurar, tales como la fecha de edición e impresión del ejemplar, la denominación de la editorial y de la empresa encargada de la impresión y los créditos de diseño. Tras ella, se ubica el prólogo, cuya autoría se atribuye a Federico Gorbea; en éste el autor describe los acontecimientos más relevantes de la vida del poeta francés, y realiza una escueta síntesis estructural y argumental de la obra completa del parisino. Sorprende que Gorbea sea partidario de la hipótesis difundida por Anatole France, hipótesis que sostiene que el poeta francés podría no ser el verdadero autor de las composiciones que tradicionalmente se le han asignado, dado que su condición de maleante no es conciliable con el carácter ingenioso e ilustrado que denotan sus obras.

El grueso de la obra se inicia en la página dieciséis; de forma enfrentada, en página par el texto original, y en página impar la traducción, se presenta la versión al español de *Le Lais* y *Le Testament* (o “Los Legados”, tal y como Federico Gorbea los denomina, agrupándolos como si de una única obra se tratase) y “Poésies Diverses” (aquí “Otros poemas”). La estructura del original es trasladada idénticamente en la traducción, conservando la distribución estrófica en la mayoría de los casos. Acompaña al texto una serie no muy extensa de notas a pie de página, en las que Gorbea argumenta en defensa de sus determinaciones traductológicas, y explica el significado de aquellos términos o expresiones de mayor complejidad.

A la sección bilingüe sigue una relación cronológica de los acontecimientos más significativos del siglo XV, desde 1921, año en que Guillermo de Villon recibe su título de Bachiller hasta 1489, cuando tiene lugar la publicación de la primera edición impresa, de Pierre Levet, de la obra de François Villon. Tras ésta, figura un índice alfabético de los lugares

mencionados en sus composiciones. En última instancia, se sitúa el índice de contenidos de la edición, índice esbozado de forma detallada en lo que a la distribución de poemas y baladas concierne, pese a hacer alusión exclusivamente a la paginación de la sección en idioma español, obviando, por ende, la numeración de página referente a los textos originales.

### 3. 1. 6. 1. Análisis traductológico de la versión de Federico Gorbea

Tal y como Federico Gorbea anticipa en la solapa de la portada de su edición, el propósito que persigue con esta versión traducida de la obra de François Villon, es el de proporcionar un elemento de ayuda para la comprensión del texto original; de ahí que el traductor obvie cualquier recurso de embellecimiento, y se limite a realizar una traducción ostensiblemente literal.

Partiendo de esta premisa, no es de extrañar que Federico Gorbea eluda el trasvase de cualquier elemento fonético-fonológico; por tal motivo, en una primer fase de nuestro análisis, pretendemos esclarecer si la versión al español está marcada por la repetición de una misma secuencia de fonemas al final de cada verso. La traducción de la estrofa XXV de *Le Testament* pone de manifiesto que la existencia de cualquier secuencia rítmica en el texto de llegada es casual, pues la mayor parte de los versos evidencian la ausencia de rima:

Est vérité que j'ay aymé  
Et que aymeroye voulentiers;  
Mais triste cueur, ventre affamé,  
Qui n'est rassasié au tiers,  
Me oste des amoureux sentiers.  
Au fort, quelqu'un s'en recompense,  
Qui est remply sur les chantiers,  
Car de la panse vient la danse.

*Muy cierto es que yo he amado* 8 A  
*y gustoso aún amaría; mas* 10 -  
*mi corazón triste y el vientre hambriento,* 11 -



*pues sólo en un tercio fue saciado, 10 A*  
*me sacan de las sendas del amor. 11 -*  
*¡Que alguno, al menos, aproveche, 9 -*  
*uno que tenga la barriga llena! 10 -*  
*Pues la danza viene de la panza. 10 -*

La métrica no es tampoco una cuestión que interese especialmente al traductor, dado que contabilizamos que el número de sílabas que conforman la mayoría de sus versos es dispar. La longitud de sus versos está supeditada a la cantidad de información que presentan los versos originales, de modo que a mayor cantidad de información acumulada en los versos franceses, más extensos serán los versos que resulten de la traducción al español de Federico Gorbea.

Puesto que las estrofas que conforman las composiciones del poeta parisino suelen ser isométricas, el cúmulo semántico expresado en cada uno de los versos suele ser similar; por esta razón, cuando el traductor vierte al español, por ejemplo, una estrofa francesa constituida por octosílabos, los versos traducidos oscilan entre una longitud de nueve a once sílabas poéticas, de lo que se desprende que, aunque sea un tanto impreciso, el traductor se ciñe a un intervalo métrico determinado. Transcribimos dos ejemplos extraídos de *Le Testament* que ilustran dicha característica métrica:

Derechef, donne à Périnet,  
J'entendz le bastard de la Barre,  
Pour ce qu'il est beau fils et net,  
En son escu, en lieu de barre,  
Trois detz plombéz, de bonne carre,  
Ou ung beau joly jeu de cartes...  
Mais quoy! s'on l'oyt vessir ne poirre,  
En oultre aura les fièvres quartes.

*De inmediato doy a Perrenet, (10)*  
*me refiero al Bastardo de la Barra, (11)*  
*porque es un hijo bueno y neto, (9)*

*para su escudo, en lugar de barra, (10)*  
*tres dardos cargados, bien tallados, (10)*  
*y un precioso juego de cartas. (9)*  
*¡Pero qué! si se le oye ventosear (12)*  
*recibirá, además, la cuartana. (10)*

Esta estrofa francesa de versos octosílabos ha sido trasvasada al español empleando, en su mayoría, versos de nueve a once sílabas poéticas; el penúltimo verso, “¡Pero qué! si se le oye ventosear”, constituye la única excepción a este patrón silábico, ya que a pesar de constar de once sílabas gramaticales, cuenta con doce sílabas métricas.

En cervelle de chat qui hayt peschier,  
Noir, et si viel qu’il n’ait dent en gencive,  
D’ung viel mastin, qui vault bien aussi chier,  
Tout enragié, en sa bave et salive,  
En l’escume d’une mulle poussive  
Detrenchiee menu a bons ciseaux,  
En eaue ou ratz plongent groings et museaulx,  
Raines, crappaulx et bestes dangereuses,  
Serpens, lesars et telz nobles oyseaulx,  
Soient frites ces langues envieuses!

*En seso de gato que odia pescar, negro (12)*  
*y tan viejo que no tenga diente en encía, (13)*  
*de viejo mastín, que igual de caro vale, (12)*  
*bien rabioso, en su baba y su saliva, (11)*  
*en los espumarajos de una mula asmática (13)*  
*cortada en rodajas con buenas tijeras, (12)*  
*en agua donde las ratas bañan jetas y hocicos, (15)*  
*en ranas, sapos y bestias peligrosas, (12)*  
*serpientes, lagartos y otras nobles aves, (12)*  
*¡sean freídas esas lenguas envidiosas! (13)*

Sin embargo, esta segunda estrofa de la “Ballade des langues envieuses” compuesta por versos decasílabos, ha sido traducida al español utilizando, mayoritariamente, versos de once a trece sílabas poéticas, de lo que se desprende un nuevo intervalo métrico. En esta ocasión, la excepción se localiza en el séptimo verso que, en este caso, es un verso pentadecasílabo.

Asimismo, observamos que la traducción de Federico Gorbea no evidencia una distribución regular de los acentos estróficos, siendo, por ende, el ritmo, otro elemento fonético-fonológico que el traductor determina obviar en su versión. Sin esta musicalidad interna del verso o, más específicamente, del segmento entonacional, la lectura de las composiciones traducidas nos revelará que, debido a su falta de armonía y sonoridad, éstas difícilmente puedan ser consideradas como textos poéticos propiamente dichos. Transcribimos una estrofa de la “Ballade de la Fortune”, con el propósito de ilustrar la irregularidad de los acentos prosódicos del texto meta, acentos que señalamos mediante el número que representa la posición que ocupan en cada verso:

Fortune fus par clercs jadis nommée,  
Que toi, François, crie et nomme murtrière,  
Qui n'es homme d'aucune renommée.  
Meilleur que toi fais user en plâtrière,  
Par pauvreté, et fouir en carrière;  
S'à honte vis, te dois-tu doncques plaindre?  
Tu n'es pas seul; si ne te dois complandre.  
Regarde et vois de mes faits de jadis,  
Maints vaillants homs par moi morts et roidis;  
Et n'es, ce sais, envers eux un souillon.  
Apaaise-toi, et mets fin en tes dits.  
Par mon conseil prends tout en gré, Villon!

*Soy la Fortuna, tal llamada otrora por los sabios, 1, 4, 8, 10, 14*  
*a la que tú, François, hombre sin fama, 4, 6, 7, 10*  
*clamas y llamas asesina. A mejores que tú 1, 4, 8, 11, 14*

*he condenado a gastarse haciendo yeso,* 4, 7, 9, 11  
*por pobreza, y a cavar en los caminos;* 3, 7, 11  
*si tu vida te avergüenza, ¿osas quejarte?* 3, 7, 9, 12  
*No estás solo; no debes lamentarte.* 3, 4, 7, 11  
*Mira hacia atrás algunos de mis hechos;* 1, 5, 7, 11  
*tantos valientes muertos por mí,* 1, 4, 6, 9  
*cuando tú, al lado, no eres sino un puerco.* 1, 3, 5, 7, 9, 11  
*Cálmate pues y acaba con tus frases.* 1, 4, 6, 10  
*¡Mi consejo es que a todo te acomodes!* 3, 6, 10

El ejemplo evidencia que el traductor no se sirve de un ritmo de intensidad regular. Si contabilizamos el número de versos que presentan acentos rítmicos, deducimos que la cantidad de versos con acentos anti-rítmicos y extra-rítmicos es flagrantemente superior; por tal motivo, afirmamos que la traducción de Federico Gorbea, por norma general, se encuentra desprovista de un patrón acentual específico.

Del mismo modo, transcribimos un fragmento que trata de evidenciar la tendencia del traductor a obviar el trasvase de un nuevo elemento fonético-fonológico, elemento especialmente recurrente en el texto francés. Nos referimos al recurso retórico del acróstico, de cuya existencia Federico Gorbea es consciente, puesto que en su edición bilingüe se señalan en grafía negrita las iniciales de todas aquellas estrofas, mayoritariamente 'envois', de cuya unión resulta un nuevo término, que puede pasar inadvertido que no señalarse explícitamente. La estrofa siguiente, cuyas iniciales conforman el apellido del poeta parisino, es vertida al español sin dar cuenta de tal recurso literario:

**V**ente, grêle, gèle, j'ai mon pain cuit.  
**L**e suis paillard, la paillarde me suit.  
**L**equel vaut mieux? Chacun bien s'entresuit.  
**L**'un l'autre vaut; c'est à mau rat mau chat.  
**O**rdure aimons, ordure nous assuit;  
**N**ous défuyons honneur, il nous défuit,  
**E**n ce bordeau où tenons notre état.

Ventee, granice, hiele, tengo mi pan asegurado.  
Soy lujurioso, la lujuria me concierne.  
¿Cuál es el mejor? Cada uno se corresponde.  
El uno para el otro; a mal rata mal gato.  
La porquería nos gusta, la porquería tenemos.  
No esquivamos al honor, él nos esquiva,  
en este burdel que es nuestro hogar.

Con respecto al plano morfosintáctico, observamos que la traducción muestra una estructura sintáctica muy semejante a la del texto original; la semejanza estructural queda, sin embargo, subordinada a la corrección gramatical del texto meta; la literalidad será, por tanto, el *modus operandi* predilecto del traductor, siempre y cuando ésta no desemboque en calcos o en estructuras agramaticales.

La simetría sintáctica por la que aboga el traductor es tácitamente incuestionable en esta primera estrofa de la "Ballade de la grosse Margot":

Se j'aime et sers la belle de bon hait.  
M'en devez-vous tenir ne vil ne sot?  
Elle a en soi des biens à fin souhait.  
Pour son amour ceins bouclier et passot;  
Quand viennent gens, je cours et happe un pot,  
Au vin m'en vois, sans démener grand bruit;  
Je leur tends eau, fromage, pain et fruit.  
S'ils payent bien, je leur dis que "bien stat;  
Retournez ci, quand vous serez en ruit,  
En ce bordeau où tenons notre état."

*Si amo y sirvo a esta beldad gustosamente,  
¿debéis tenerme por vil o por tonto?  
Ella tiene calidades para un fino deseo.  
Por su amor ceñiría escudo y daga;  
cuando viene gente, corro y agarro un jarro*

*y vino les doy sin ruido ni apurarme;  
les ofrezco agua, queso pan y fruta.  
Si pagan bien, les digo: "Bene stat;  
volved aquí, cuando estéis en camino,  
a este burdel que es nuestro lugar".*

De dicha simetría sintáctica se infieren dos nuevas características de la versión al español que, igualmente, se adscriben al plano morfosintáctico. En primer lugar, la literalidad en el trasvase presupone que el orden sintáctico del texto de llegada se halle supeditado al orden sintáctico del texto original; por tal motivo, dado que el poeta francés se sirve del recurso retórico del hipérbaton con el propósito de conseguir la homofonía al final de verso, éste estará, igualmente, presente en el texto español. Su presencia, por tanto, estará condicionada a la existencia de tal recurso en la versión original; no obstante, la presencia del tal fenómeno estilístico en el texto de llegada no persigue un objetivo similar al que François Villon le adjudica en el texto francés, esto es, el de alcanzar la rima. La estrofa siguiente extraída de la "Ballade finale", composición que culmina *Le Testament*, pone de manifiesto que el traductor hace exclusivamente uso del hipérbaton cuando el poeta francés así lo incluye en sus versos.

Et je crois bien que pas n'en ment,  
**Car chassé fut comme un souillon**  
De ses amours haineusement,  
Tant que, d'ici à Roussillon,  
**Brosse n'y a ne brossillon**  
Qui n'eût, ce dit-il sans mentir,  
Un lambeau de son cotillon,  
**Quand de ce monde vout partir.**

*Y yo creo que no miente;  
**pues rechazado fue como un cerdo**  
de sus amores odiosamente,  
tanto que, de aquí a Rousillon,*

***maraña no hay ni matorral***  
*que no tuviera, dicho sin mentir,*  
*un jirón de su vestimenta,*  
***cuando del mundo quiso partir.***

Los versos segundo, quinto y octavo del texto original muestran una alteración en el orden sintáctico de sus enunciados, alteración que ha sido fielmente reproducida en el texto meta. El resto de versos del texto original presentan una estructura sintáctica lógica que, igualmente, ha sido conservada por Federico Gorbea en su versión.

El paralelismo sintáctico, preeminentemente de tipo sintético, al que recurre con frecuencia François Villon en sus composiciones, es otro elemento que se presupone debe ser traspasado al español, dado que el traductor concibe la literalidad sintáctica como premisa incuestionable. La “Ballade des proverbes”, la “Ballade du concours du Blois”, la “Ballade contre les ennemis de la France”, la “Ballade des contre-vérités”, por mencionar sólo algunas, constituyen ejemplos de la frecuencia de uso de dicho recurso retórico en el texto francés. Como era de esperar, el traductor trasvasa fielmente la semejanza estructural que exhiben los versos de Villon. Un extracto de la citada “Ballade contre les ennemis de la France” refleja tal peculiaridad:

Quatre mois soit en un vivier chantant,  
La tête au fond, ainsi que le butor;  
Ou au grand Turc vendu deniers comptants,  
Pour être mis au harnais comme un tor;  
Ou trente ans soit, comme la Magdelaine,  
Sans drap vêtir de linge ne de laine;  
Ou soit noyé comme fut Narcissus,  
Ou aux cheveux, comme Absalon, pendus,  
Ou, comme fut Judas, par Despérance;  
Ou puist périr comme Simon Magus...

*Que cuatro meses cante en un vivero,*  
*la cabeza en el fondo, como el alcaraván;*

*o al gran Turco sea vendido como esclavo  
para que le pongan arneses como a un toro;  
o treinta años pase, como la Magdalena,  
sin vestir paños de hilo ni de lana;  
o sea ahogado tal que narciso,  
o de los pelos, como Absalón, colgado,  
o como Judas, por desesperanza;  
o perezca igual que Simón Magus...*

El análisis de los elementos léxico-semánticos trasvasados del texto original al texto meta, revela la utilización de una terminología notablemente fiel a la empleada por el poeta francés; comprobamos, asimismo, que la equivalencia semántica entre ambos textos constituye una cuestión a la que Federico Gorbea presta un especial interés. Por tanto, podemos afirmar que el traductor aboga, de forma general, por la simetría léxico-semántica.

Uno de los recursos más empleados en el lenguaje poético es, sin lugar a dudas, la metáfora; la diestra pluma de François Villon hace de tal elemento retórico una constante, pues no hallamos composición alguna que no exhiba la destreza que posee el poeta francés para concebir metáforas sutiles y de gran expresividad. De la captación de tales fenómenos lingüísticos estriba, en gran medida, la calidad de la traducción, de ahí que consideremos una cuestión de gran relevancia su correcto trasvase.

Dado que François Villon alude asiduamente en sus composiciones a los placeres carnales, así como a la descripción un tanto obscena de la figura femenina y masculina, especialmente, al aparato genital de ambos sexos, no es de extrañar que abunden en el texto original las metáforas de tipología erótica. Para tal propósito, el poeta adopta una actitud jocosa e, incluso, socarrona, sirviéndose para ello de un lenguaje soez en el que priman los términos adscritos a campos semánticos de cualquier índole, verbigracia, el campo semántico ecuestre, vegetal, arquitectónico, etc.

El traductor determina dar continuidad a dichos recursos estilísticos en el texto de llegada, sin embargo, cuando la labor entraña una gran complejidad,



opta por explicitar el significado de la metáfora por medio de la paráfrasis. A continuación, ilustramos a través de diversos ejemplos, el modo en que Federico Gorbea vierte al español tales recursos metafóricos:

S'il parle, on lui dit qu'il se taise,  
Et qu'en **son prunier n'a pas crû**.

*Si habla, le dicen que se calle,  
Porque **su ciruelo no da frutos**.*

La presente metáfora, recogida en la estrofa XLV de *Le Testament*, ha sido trasladada acertadamente al texto meta mediante el empleo de un recurso retórico similar; sin embargo, no estamos de acuerdo con la traducción que el Federico Gorbea ha sugerido para “n'a pas crû”, expresión acerca de la cual se explicita lo siguiente en nota a pie de página: “Es decir: que chochea”. El participio de pasado del verbo ‘croître’ [crecer], ‘crû’, alude al crecimiento del árbol; por tanto, si se extrapola al aparato genital masculino, al que se refiere François Villon al emplear el término ‘prunier’, dilucidamos que “n'a pas crû” hace referencia al crecimiento del órgano en estado eréctil.

Je laisse, de par Dieu, **mon bruit**,  
Mes tentes et mon pavillon.

Dios de por medio, [lego] **mi renombre**  
A maese Guillermo Villón.

En esta ocasión, el traductor determina explicitar el contenido semántico de la metáfora en el texto de llegada, suponemos que por la dificultad que conlleva encontrar un término en español de significado análogo a ‘bruit’ [ruido], que posibilite el trasvase de la metáfora sin resultar extraño y desnaturalizado al lector de la lengua meta.

Rompres veut **la vive soudure**,

Sans mes pitieux negrets ouïr!

¡Romper quiere **la viva soldadura**,  
Sin escuchar mis tristes lamentos!

Nuevamente, Federico Gorbea traslada el recurso metafórico a la lengua de llegada; en este caso, la empresa ha sido francamente sencilla, dado que la traducción literal ha bastado para dar continuidad idóneamente a tal elemento de la lengua. “La vive soudure”, expresión que podríamos adscribir al campo semántico de la metalurgia, hace referencia al estrecho vínculo amoroso del poeta con su amada, que aún le une a ella a pesar de haber sido rechazado.

Ces gentes épaules menus,  
Ces bras longs et ces mains traitisses,  
Petits tétins, hanches charnues,  
Élevées, propres, faitisses  
**A tenir amoureuses lices;**  
**Ces larges reins, ce sadinet**  
Assis sur grosses fermes cuisses,  
**Dedans son petit jardinet?**

*Los gráciles, menudos hombros,  
Brazos largos, manos armoniosas,  
senos pequeños, la carnal cadera  
erguida, tersa y bien hecha  
**para sostener lides de amor;**  
**los amplios flancos, el huequito**  
*entre firmes y rollizos muslos,*  
**dentro de su breve jardincillo?***

Por último, trascribimos el verso LIII de *Le Testament*, puesto que en el mismo se acumulan cuatro metáforas de tipología sexual que señalamos en grafía negrita; las cuatro han sido trasvasadas al texto meta empleando dicho recurso literario, siendo tres de ellas, a saber, ‘lices’, ‘reins’ y ‘jardinet’, vertidas

mediante traducción literal. 'Sadinet' es un término que reúne dos categorías gramaticales, poseyendo cada una de ellas un significado muy diferente al de su contraria; como sustantivo de género masculino, hace referencia al sexo femenino, mientras que como adjetivo diminutivo, significa encantador. Su traducción, 'huequito', recoge algún elemento de las dos categorías del término francés; de una, su significado, pues hace referencia al sexo femenino, y de otra, su afijo derivativo de diminutivo en '-ito'.

Otro recurso literario de notable incidencia en el texto francés es, sin duda, la prosopopeya. Este elemento lingüístico que atribuye cualidad propias de seres humanos a seres inanimados o abstractos, suele estar íntimamente relacionado con la metáfora; de hecho, si nos remitimos a la primera metáfora del ejemplo precedente, comprobamos que se atribuye la cualidad de 'amorosas' a la de un elemento inanimado, esto es, a las 'lides'. La segunda estrofa de *Le Lais* evidencia dos recursos de tal tipología, que resaltamos nuevamente en formato negrita:

En ce temps que j'ai dit devant,  
Sur le Noel, **morte saison**,  
Que les loups se vivent de vent  
Et qu'on se tient en sa maison,  
Pour le frimas, près du tison,  
Me vint un vouloir de briser  
**La tres amoureuse prison**  
Qui souloit mon cœur debriser.

En aquel tiempo ya mencionado,  
cerca de la Navidad, **muerta estación**  
en que los lobos viven del viento  
y en casa debemos permanecer  
junto al tizón, a causa de la escarcha,  
me acometió un deseo de romper  
**la amorosísima prisión**  
que destruía mi corazón.

Como podemos observar, el traductor reproduce literalmente el recurso de la prosopopeya en la lengua de llegada; como en algunos casos mencionados con anterioridad, la mera traducción “mot à mot” ha posibilitado la conservación de tales recursos lingüísticos.

Por otra parte, observamos que Federico Gorbea no es proclive a las omisiones o a las ampliaciones léxico-semánticas; sin embargo, no está exento de incurrir en tales desaciertos. Transcribimos la III estrofa de *Le Lais* para ilustrar el mayor grado de omisión en que recae el traductor, en este caso, la de un verso completo. Pese a ser un error sustancioso, consideramos que, teniendo en consideración lo escrupulosa de la labor del traductor, probablemente, se trate de un desafortunado descuido.

Je le fis en telle façon,  
Voyant celle devant mes yeux  
Consentant a ma défaçon,  
**Sans ce que jà lui en fût mieux;**  
Dont je me deuil et plains aux cieux,  
En requerant d'elle vengeance  
A tous les dieux venerieux,  
Et du grief d'amour allegeance.

Así pues lo llevé a cabo  
viendo que, delante de mis ojos,  
ella consentía a mi destrucción;  
ella, de quien me duelo y quejo  
a los cielos, pidiendo venganza  
a todos los dioses venéreos,  
y también alivio del mal de amor.

El cuarto verso de la estrofa francesa, “sans ce que jà lui en fût mieux” [sin que ganase nada con ello], ha sido eliminado de la versión al español, obviando, por tanto, una información que, aunque no sea crucial para la

comprensión general del texto, debe ser transmitida si el traductor pretende obtener una versión semánticamente idéntica a la original.

Del mismo modo, el traductor omite el último verso completo de la estrofa XXXVI de *Le Lais*, “et autres intellectuales” [y demás intelectuales], de lo que inferimos que el proceso de revisión de la obra no debió ser muy exhaustivo:

Ce faisant, je m'entroubliai,  
Non pas par force de vin boire,  
Mon esperit comme lié;  
Lors je sentis dame Memoire  
Reprendre et mettre en son aumoire  
Ses especes collaterales,  
Opinative fausse et voire,  
**Et autres intellectuales.**

*Mientras lo hacía, entreolvidé,  
no a fuerza de beber vino,  
mi espíritu estaba como amarrado,  
entonces sentí a la seora Memoria  
retomar y meter en su armario  
a sus especies colaterales,  
la opinativa falsa y la verdad.*

Este fragmento pone de manifiesto otra curiosa particularidad de Federico Gorbea, la de inventar nuevos términos y utilizarlos en su traducción. ‘Entreoublier’ y ‘opinative’ son términos franceses en desuso, sin embargo, fueron empleados comúnmente durante los siglos XIV y XV, y así lo atestigua su inclusión en diversas obras de autores como Jean Froissart, Guillaume de Machaut, Jean D’Arras<sup>219</sup>, entre otros. Sin embargo, la traducción literal de

---

<sup>219</sup> Información consultada a través del recurso electrónico *Dictionnaire du Moyen Âge (1330-1500)*, creado conjuntamente por la Université de Lorraine y por el “Centre national de la recherche scientifique” (CNRS).

estos vocablos sugerida por Federico Gorbea, ‘Entreolvidar’ y ‘opinativa’, da como resultado términos que no pertenecen, ni han pertenecido nunca, a la lengua española.

Las adiciones son, incluso, menos frecuentes que las omisiones; rara vez encontramos algún verso traducido al español que incorpore información suplementaria a la que figura en el texto original. Por tal razón, resulta extraño que el traductor haya optado deliberadamente por incluir *motu proprio* un verso completo al final de la tercera estrofa de la “Ballade de bon conseil”:

Que vaut piper, flatter, rire en traison,  
Quêter, mentir, affirmer sans fiance,  
**Farcer, tromper, artifier poison,**  
Vivre en péché, dormir en défiance  
De son prouchain sans avoir confiance?  
Pour ce conclus: de bien faisons effort,  
Reprenons coeur, ayons en Dieu confort,  
Nous n'avons jour certain en la semaine;  
De nos maux ont nos parents le ressort  
Par offenser et prendre autrui demaine.

*De qué sirve aludar,  
fingir, mentir, engañar,  
vivir en pecado, desconfiar,  
sin tener confianza en el prójimo?  
En conclusión: Esforcémonos  
en ser buenos, reconfortémonos en Dios,  
no tenemos ningún día en la semana seguro;  
de nuestros males tienen nuestros padres la solución  
por ofender y tomar el bien del otro.  
**Item, será el Senescal.***

Además de omitir el signo de apertura de interrogación al inicio de la estrofa, el traductor elimina el tercer verso del texto francés, “Farcer, tromper, artifier poison”. Suponemos que con el fin de compensar la disimetría versal,

Federico Gorbea incluye el último verso del texto meta, “Item, será el Senescal”, que a pesar de que semánticamente no tiene relación alguna con los anteriores, permite que ambas estrofas consten de diez versos cada una.

Si tenemos en consideración que una de las premisas a las que obedece fielmente Federico Gorbea es la de la literalidad, tanto léxico-semántica, como morfosintáctica, es lógico presumir que las inexactitudes de este último plano lingüístico no tienen cabida en su traducción. No obstante, aunque no se trate de un hecho recurrente, localizamos múltiples incorrecciones que consideramos preciso mencionar, con el fin de dilucidar cuáles son los desaciertos que comete el traductor con más asiduidad.

A maint homme l'ai refusé,  
Qui n'étoit à moi grande sagesse,  
Pour l'amour d'un **garçon rusé**,  
Auquel j'en fis grande **largesse**.  
A qui que **je fisse finesse**,  
Par m'âme, je l'aimoie bien!  
Or ne me faisoit que rudesse,  
**Et ne m'aimoit que pour le mien.**

*A muchos hombres rechacé,  
cosa que no fue muy prudente,  
por el amor de un **vivo jovencito**  
al que me daba con **larguesa**  
**aunque también lo engañara,**  
¡por mi alma, mucho lo quería!  
Mas para mí sólo tenía rudezas  
**y me quería debido a mis bienes.***

- *Pour l'amour d'un garçon rusé*: a pesar de que la traducción que propone Federico de Gorbea para el adjetivo ‘rusé’, ‘vivo’, no sea significativamente inexacta, habría sido preferible haber utilizado un adjetivo que incorpore en su acepción, dado el contexto en que está siendo empleado, la idea de engaño o

falsedad. ‘Astuto’ es quizás una opción más pertinente, ya que, tal y como recoge el DRAE, significa “Agudo, hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin”.

- *Auquel j'en fis grande largesse*: aunque el tipo de error que figura en la traducción que propone Federico Gorbea para este verso no pueda adscribirse al plano léxico-semántico, hemos estimado oportuno comentarlo. ‘Larguesa’ ha sido escrito con ‘s’ en lugar de ‘z’, incurriendo así en un error ortográfico, adscrito al plano morfosintáctico de la lengua.
- *A qui que je fisse finesse*: la traducción al español de este verso, “aunque también lo engañara” constituye una inexactitud semántica, dado que no refleja de ningún modo la idea que el poeta francés trasmite en este verso del texto original. Si traducimos literalmente el verso francés, “a quien yo le hacía finezas”, comprobamos que la propuesta de Federico Gorbea no encaja de modo alguno con tal traducción.
- *Et ne m'aimoit que pour le mien*: la traducción que propone el traductor, “y me quería debido a mis bienes”, aunque no es del todo incorrecta semánticamente, prescinde de la intensidad y rotundidad que François Villon le otorga a este verso francés. Una traducción literal de la estructura negativa francesa “ne...que” habría sido más pertinente para reflejar tal intencionalidad, “y no me amaba nada más que por mis bienes”.

Item, pour assigner la vie  
Du dessus dit maitre Robert,  
Pour Dieu, n'y aiés point d'envye,  
Mes parents, vendés mon haubert,  
Et que l'argent, ou la plus part,  
Soit employié, dedans ces Pasques  
**A acheter a ce poupart**  
**Une fenestre emprés Saint Jacques.**

*Item, para asegurar la vida  
del susodicho maese Roberto  
(¡por Dios! ¡no tengáis envidia!)*



*padres míos, vended mi cota de mallas,  
y que el dinero o la mayor parte,  
sea empleada durante estas Pascuas  
**en comprar a ese rollizo nene  
un bufete próximo a Saint-Jacques.***

- *A acheter a ce poupart*: el término ‘poupart’ que, de acuerdo a la acepción que figura en el ya citado *Dictionnaire du Moyen Âge (1330-1500)*, significa ‘coquin’, esto es, ‘pícaro’ o ‘malicioso’, no incluye en su significado la idea que trasmite ‘rollizo’, esto es, robusto y grueso. Por tal razón, consideramos que la traducción que propone Federico Gorbea para tal sustantivo francés es incorrecta, pudiendo ser una posible solución para tal corrección emplear términos como ‘pillo’, ‘granuja’ u otros términos de significado análogo.

- *Une fenestre emprés Saint Jacques*: ‘Fenestre’ significa por extensión metonímica ‘Boutique’; al no especificarse en el texto de origen de qué tipo de establecimiento se trata, resulta desacertado haber escogido un término que alude a “un estudio o despacho de un abogado” (DRAE). Un término más neutro podría ser ‘puesto’, ‘tienda’ o ‘comercio’.

La primera estrofa de la “Ballade en vieil langage François” evidencia nuevas incoherencias léxico-semánticas:

Car, ou soit ly sains appostolles  
D'aubes vestuz, d'amys coeffez,  
Qui ne seint fors saintes estolles  
**Dont par le col prent ly mauffez**  
De mal talant tous eschauffez,  
Aussi bien meurt que filz servans,  
**De ceste vie cy brassez:**  
**Autant en emporte ly vens.**

Aunque sean los santos apóstoles  
de alba vestidos, de amitos cubiertos  
y que ciñen una estola santa

**para cazar al diablo en el cuello,**  
malhumorado y aún enardecido,  
ellos mueren también como sus siervos  
**que de esta vida fueron sopladados;**  
**igual a todos se los lleva el viento.**

- *Dont par le col prent ly mauffez*: en este caso, la traducción al español del presente verso, “para cazar al diablo en el cuello”, incluye un error gramatical que hemos considerado pertinente mencionar. El error estriba en la elección de la preposición ‘en’ que precede al sintagma preposicional “en el cuello”, ya que el verso ‘cazar’ rige, en este contexto, la preposición ‘por’.
- *De ceste vie cy brassez*: el verbo ‘brasser’ ha sido traducido por ‘soplar’, lo que constituye tanto una inexactitud léxica, como una incoherencia semántica. En primer lugar, la elección léxica no es correcta, pese a que ‘brasse’ incluya como una de sus acepciones la acción de remover aire, que podría estar aparentemente relacionada con el verbo empleado por el traductor en su versión. Sin embargo, en el contexto en que se enmarca tal verso, es incoherente semánticamente afirmar que “los siervos fueron sopladados de esta vida”. Habría sido más acertado haber empleado términos como ‘arrebatar’, ‘eliminar’ u otros sinónimos.
- *Autant en emporte ly vens*: si lo que Federico Gorbea pretendía era expresar con su traducción un enunciado comparación de igualdad, “igual que a todos se los lleva el viento”, debería haber usado correctamente la locución adverbial que trasmite tal idea, esto es, añadir al adverbio ‘igual’ la conjunción ‘que’. Si, por el contrario, ha empleado el vocablo ‘igual’ como adverbio coloquial que expresa ‘duda’, sinónimo de ‘quizás’, el traductor no habría incurrido en un fallo gramatical, sino en una inexactitud semántica, pues en el texto original no se alude a ninguna posibilidad, sino a un hecho inexorable como la muerte.

Por otra parte, hemos observado que Federico Gorbea es propenso a la traducción de los antropónimos, excepto cuando estos son difícilmente traducibles dada la inexistencia de equivalentes en lengua española. Con el fin de ilustrar tal tendencia por parte del traductor, transcribimos diversos

fragmentos a través de los que es posible observar cómo se enfrenta aquel a la traducción de determinados nombres propios:

A maître **Guillaume Villon**

*A maese **Guillermo Villón***

\*\*\*\*\*

A mon ami **Jacques Cardon**

*A mi amigo **Jacobo Cardon***

\*\*\*\*\*

Aussi à **Jean Raguier** la somme

*Además a **Juan Raguier** la suma*

\*\*\*\*\*

Et maître **Pierre Basanier**

*Y maese **Pedro Basanier***

\*\*\*\*\*

C'est maître **Guillaume Cotin**

*Son maese **Guillermo Cotin***

\*\*\*\*\*

*Et maître **Thibaut de Vitry***

*Y maese **Teobaldo de Vitry.***

\*\*\*\*\*

Et de **Salmon** l'honneur et gloire

*Y de **Salomón** el honor y la gloria*

Ou temps qu'**Alixandre** régna  
*En tiempos en que **Alejandro** reinaba*

\*\*\*\*\*

Se tu n'as tant qu'eut **Jacques Cœur**  
*No tienes lo que tuvo **Jacobo Corazón***

\*\*\*\*\*

**Berthe** au grand pied, **Biéatrix**, **Alis**  
***Berta**, la del gran pie, **Beatriz**, **Alis***

\*\*\*\*\*

**Denis Richer** et **Jean Vallette**  
***Denis Richer** y **Juan Vallete***

Por lo que concierne al plano pragmático-cultural, hemos de anticipar que, aunque hayamos constatado que el traductor abusa en ciertas ocasiones de la traducción literal, no siempre es acertado el resultado de tal determinación. Al respecto, observamos que Federico Gorbea ha advertido que la traducción literal no es siempre la opción más adecuada, especialmente, cuando entran en juego referentes culturales que pueden o no existir en la cultura de llegada. Por tal razón, es encomiable el hecho de que sea capaz de soslayar su máxima traductológica, siempre que la comprensión del texto meta se vea comprometida.

Un ejemplo de tal acertada determinación, lo constituye la traducción de paremias. François Villon es muy dado a este tipo de elementos lingüístico-culturales, de cuya traducción podremos colegir el bagaje que atesora el traductor, tanto en la cultura de origen, como en la cultura meta.

*Toujours trompeur autrui enjautre*  
***Et rend vessies pour lanternes.***

*El mentiroso halla a quien engaña  
y da siempre Roma por Santiago.*<sup>220</sup>

Consideramos que la traducción para la paremia “Rendre vessies pour lanternes” por la que ha optado Federico Gorbea, no es la opción más idónea por dos razones principales; por una parte, puede resultar desconocida al lector español debido a que no se trata de un refrán tan popular como lo son otros que presentan el mismo significado, tales como “dar gato por libre”, “dar duros a cuatro pesetas”, etc.; por otra parte, puede dar lugar a equívoco dada su semejanza léxica con el proverbio “Remover Roma con Santiago”, con el que semánticamente no tiene relación alguna. A pesar de ello, no deja de ser una opción correcta debido a su correspondencia semántica con el proverbio francés.

Ainsi m'ont Amours abusé  
**Et Pourmené de l'huis au pêle.**

*Así, me han engañado los Amores  
y paseado de puertas a cerrojos.*

Federico Gorbea acierta nuevamente con la elección del refrán “pasear de puertas a cerrojos”, pues con éste logra fielmente trasvasar la idea que connota el proverbio francés; al respecto, es preciso añadir que el traductor informa en nota a pie de página acerca de la dualidad semántica del término ‘pêle’: “*Pêle* también significaba pene”.

---

<sup>220</sup> Jesús Cantera Ortiz de Urbina, de la Universidad de Compostela, alude a la correspondencia semántica entre ambos proverbios en su artículo titulado “Erasmus. Algunas de sus paremias en relación con la necedad o la locura. En torno al centenario de sus refraneros: *Adagia* (1500); *Adagiorum chiliades quatuor* (1508)” (Madrid: 2003, p.22). Citamos sus palabras al respecto: “Para poner en guardia contra esas salidas y despropósitos y contra esos pícaros proceder, el español nos advierte que no se ha de «confundir la gimnasia con la magnesia», ni tampoco se ha de «tomar Roma por Santiago», que el francés, por su parte, nos expresa mediante la locución «prendre des vessies pour des lanternes»”.

En este caso, la traducción que propone Federico Gorbea nos remite acertadamente al popular refrán “de tal palo, tal astilla”.

S'il me dément, je le maudis:  
**Selon le clerc est duit le maître.**

*Si él desmiente, yo lo maldigo:*  
**a tal secretario, tal patrón.**

Por último, es preciso añadir que Federico Gorbea es consciente de que la traducción literal en ocasiones no es suficiente para dar cuenta de la idea que pretende transmitir el texto francés, por ello, aunque traduzca “mot à mot”, acompaña sus versos de notas a pie de página que explicitan el significado de los versos originales:

Et à maître Robert Vallée,  
Pauvre clergeon en Parlement,  
**Qui n'entend ne mont ne vallée.**

*Y a maese Roberto Vallée,*  
*pobre monaguillo en Parlamento,*  
**que no entiende monte ni valle\***  
(\* Que no comprende nada)

En resumen, concluimos que la versión al español de Federico Gorbea evidencia un especial apego hacia el texto francés, apego que se manifiesta claramente en su predilección por la traducción literal. No obstante, con el pretexto de constituir un mero elemento de ayuda para la comprensión del texto original, el traductor opta por relegar a un segundo plano los elementos fonético-fonológicos, tales como la rima y el ritmo de intensidad. En compensación, se ciñe a un patrón métrico determinado que, aunque sin ser isométrico, consigue dotar al texto de un mínimo de cadencia y armonía.

La citada literalidad por la que aboga el traductor, repercute a todos los planos de la lengua. En el nivel morfosintáctico, observamos una evidente simetría sintáctica, que reproduce, incluso, la alteración del orden lógico de los elementos que constituyen los enunciados. En lo que atañe al nivel léxico-semántico, observamos una conducta notablemente respetuosa hacia la semántica del texto original, hasta el punto de dar continuidad en el texto meta a recursos retóricos tales como la metáfora y la prosopopeya.

Asimismo, constatamos que las omisiones, las amplificaciones, así como las inexactitudes léxico-semánticas no son un elemento frecuente en la versión española; sin embargo, pese a su minuciosidad, el traductor no se libra de incurrir en determinadas ocasiones en este tipo de errores.

En último término, es preciso puntualizar que, aunque el traductor tenga la literalidad por premisa incuestionable, es capaz de transgredirla cuando ésta puede actuar en detrimento de la comprensión por parte del lector meta de las cuestiones pragmático-culturales.

**3. 1. 7. Traducción de Mercedes Lloret. *François Villon. Poemas.* (Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1977)**

Monografía bilingüe cuya primera edición impresa data de febrero de 1977. La editorial española *Plaza & Janés Editores, S. A.* fue la encargada de su publicación, con sede en la actualidad en C/ Travessera de Gràcia, 47-49, C.P. 08021, Barcelona, si bien la ubicación de ésta en la fecha de su publicación difiere, tal y como recoge la página de créditos de la obra: C/ Virgen de Guadalupe, 21-33, C.P. 08950, Esplugas de Llobregat, Barcelona.

Se trata de una editorial fundada en el año 1959, resultado de la fusión entre *Ediciones Cliper* y *José Janés Editor*, dirigidas por Germán Plaza y José Janés respectivamente. Forma parte del *Random House Mondadori* desde 2001, grupo editorial que congrega en su seno a los sellos más destacados del mundo editorial en lengua española, tales como Collins, Debolsillo, Grijalbo, Lumen, etc.

En lo relativo a su impresión, esta obra fue impresa, tal y como aparece en la página de derechos de propiedad, por la ya disuelta Gráficas Guada, S.A., sita por aquel entonces en C/ Virgen de Guadalupe, 33, C.P. 08950, Esplugas de Llobregat, Barcelona. En dicha página se recoge, asimismo, la numeración de registro ISBN: 84-01-81029-9 y Depósito Legal: 5426-1977, y según contempla la base de datos de libros editados en España del sitio web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el precio de venta al público es de 1,85 €.

Forma parte integrante de la colección “Selecciones de poesía universal”, tutelada durante veinte años por el poeta, ensayista y crítico literario Enrique Badosa, director igualmente del Departamento de Lengua Española de Plaza & Janés. Dicha colección, encauzada fundamentalmente a llenar el vacío bibliográfico en cuanto a traducciones al español y al catalán de creaciones poéticas de máximos exponentes literarios universales, cuenta en su haber con títulos como *Apollinaire: Antología* (traducido al castellano por Federico Gorbea), *Antología de María Wine* (traducido del inglés por Justo Jorge



Padrón), *Sonetos de William Shakespeare* (traducido al castellano por José Méndez Herrera), entre otros.

Si nos remitimos a la descripción física de la obra, constatamos una encuadernación rígida en cartóné, cosida y fresada, constituida en su totalidad por 224 páginas en octavo marquilla (19 cm). La cubierta anterior, en una tonalidad lila apagada, presenta en grafía minúscula de distinto tamaño, en color blanco y negro, el título completo de la obra, la denominación de la colección en la que se integra, enmarcada en su logotipo, así como la anotación: "Versión de Mercedes Lloret".



(Logotipo de la colección "Selecciones de poesía universal" a la que pertenece la traducción de Mercedes Lloret)

El distintivo de "Selecciones de poesía universal" es una espiral rectangular en color negro, cuya base inferior, en el caso de la cubierta anterior y posterior, prosigue su trazado hasta encuadrar la extensión completa de las tapas. El lomo incluye, igualmente, la misma información, obviando la anotación precedente. No obstante, agrega en la zona inferior el distintivo de la editorial<sup>221</sup>, que podríamos describir como un conjunto de torreones en hexágono, rematados en el área superior por un águila negra con las alas

---

<sup>221</sup> El distintivo actual de la editorial ha sido modificado radicalmente, inferimos que por las connotaciones políticas que sugiere el águila negra con las alas extendidas. El logotipo actual de Plaza y Janés Editores recoge en grafía mayúscula los términos "Plaza" y "Janés" separados entre sí por un cuadrado negro en el que se inscriben las iniciales de ambos vocablos.

extendidas. La cubierta posterior, en consonancia con la anterior, se halla encuadrada por la espiral rectangular que, en esta ocasión, no enmarca la denominación de la colección, sino el nombre completo de la editorial. En la zona central de la misma aparece un fragmento traducido al español por Mercedes Lloret de la "Ballade des dames du temps jadis" de François Villon, cuya versión íntegra se localiza en la página 122 de la obra.

Por lo que concierne a la portada de la edición, advertimos que se trata de una dúplica en blanco y negro de la cubierta anterior, con la salvedad de que ésta incorpora en el área inferior de la página el distintivo y la denominación de la editorial. En el reverso de la portada se ubica la página de créditos en la que, como es habitual, figura información alusiva a la industria editora e impresora, así como los de registro ISBN y Depósito Legal.

En la página siete de la edición da comienzo la introducción de la obra, cuya autoría se atribuye a Mercedes Lloret<sup>222</sup>; este apartado preliminar, que se extiende hasta la página 46, está constituido por tres capítulos: Capítulo primero: "El hombre"; capítulo segundo: "La obra"; y tercer capítulo: "Nota a la presente edición". En el primero de ellos, la autora señala los acontecimientos biográficos más representativos en la vida del poeta francés, estableciendo una conexión directa entre algunos de ellos y ciertos fragmentos alusivos de su lírica. En el segundo capítulo, se describe sucintamente la obra completa de François Villon, así como las particularidades, consensuadas por los estudiosos medievalistas, que hacen de ésta digna de especial mención, recurriendo para ello a citas de autores consagrados en este ámbito como Petit de Julleville, Louis Thuasne, Gustave Lanson, Robert Guiette, entre otros. En "Nota a la presente edición", la autora, finalmente, justifica sus determinaciones en lo que

---

<sup>222</sup> Mercedes Lloret Compte (Barcelona, 1931) compagina su labor de escritora de artículos científicos, poesía y cuentos infantiles con la traducción de obras del inglés, francés e italiano. Cabe destacar de su trayectoria profesional la creación de la Editorial Occitania, especializada en publicaciones dramáticas en castellano y en catalán, así como su colaboración en los suplementos de la Enciclopedia Espasa, en las secciones de biografía, teatro y literatura. Entre sus obras traducidas merecen especial mención *Cuento de navidad* de Charles Dickens (1963); *Oratorio* de Marie Balka (1974) y *Napoleón ha muerto en Rusia* de Guido Artom (1969).

a método translativo se refiere y deja constancia de la disyuntiva inicial y del razonamiento empleado para alcanzar tales determinaciones.

A continuación, se inaugura en la página 47 el núcleo de la obra, conformado por la traducción enfrentada de *Le Lais*, *Le Testament* y *Ballades*, recopilación, esta última, tanto de las baladas incluidas en *Le Testament*, como de las denominadas tradicionalmente "Poésies Diverses". Precede a *Le Lais*, así como a *Le Testament*, una somera descripción métrica y argumental de dichas obras. La primera de ellas se halla incompleta, señalándose tal detalle mediante la adición del término "fragmentos" tras el título de esta primera sección. Ésta, así como *Le Testament*, iniciado en la página 65, aparecen numeradas por estrofas, haciendo uso del sistema de numeración romano. *Ballades*, sin embargo, es una sucesión, aparentemente sin orden alguno, de las dieciocho baladas no numeradas seleccionadas por la traductora. Las llamadas a notas, numeradas secuencialmente y señaladas entre paréntesis, se desarrollan en el apartado "Notas", que pone término a la traducción de la obra. Éste se encuentra antecedido por la enumeración de los manuscritos y ediciones de mayor relevancia de la obra de François Villon e incluye numerosas aclaraciones semánticas, terminológicas e históricas. Cabe especialmente reseñar al respecto las minuciosas observaciones que la autora pergeña para cada una de las baladas traducidas.

En último término, concluye la edición el índice de contenidos, índice que desatinadamente no hace justicia al contenido de la obra, debido a que, si bien incorpora una paginación asaz pormenorizada en lo que a poemas originales y traducidos concierne, no refleja los distintos apartados que conforman la introducción, la descripción métrica y argumental que precede a la traducción de *Le Lais* y *Le Testament*, las subdivisiones en "Notas", ni la relación de manuscritos y ediciones más relevantes de la obra de François Villon.

### 3. 1. 7. 1 Análisis traductológico de la versión de Mercedes Lloret:

Comprobamos, por medio de la minuciosa declaración de intenciones, pergeñada por Mercedes Lloret en el apartado "Nota a la presente edición" (p. 43), que las prioridades por las que se rige la labor de la traductora han sido

bien definidas desde un principio. A su parecer, el ritmo y la rima son características intrínsecas al texto poético, por lo que la traducción de documentos adscritos a esta tipología textual no puede obviar el trasvase, en la medida de lo posible, de tales elementos. Considera, igualmente, la configuración métrica del texto meta como una cuestión de vital importancia; tanto es así que, a su entender, aunque en determinados casos la traducción de algún verso resulte algo forzada, todo será justificable en aras a la fidelidad formal.

Anticipa, asimismo, que, dada la complejidad que entraña reproducir todos los citados elementos fonéticos-fonológicos, así como la métrica del texto original, resulta, en ocasiones, especialmente difícil traducir respetando la equivalencia semántica en la versión francesa. No obstante, alega que la disimetría semántica lo es únicamente en apariencia, dado que, aunque no se traspase la idea del original a la lengua meta empleando una terminología fiel a la empleada en el texto francés, el trasfondo semántico de ambas versiones es similar.

Una dificultad insoslayable en cualquier traducción de una obra poética es que, con frecuencia, se presenta la disyuntiva de tener que escoger entre la fidelidad al fondo o a la forma. Creemos que debe ser siempre aquél que se imponga. No obstante, el ritmo, la rima, todo lo que constituye el ropaje exterior de la poesía, da a ésta una característica demasiado importante para que pueda pasarse por alto. Por ello, hemos tratado de ajustarnos a unas normas que “traduzcan” también para el lector este aspecto, este clima de la poesía de Villon.

Villon escribe sus baladas en versos de ocho o diez sílabas. Esta división ha sido mantenida... en cierto modo: los octosílabos de Villon son octosílabos o eneasílabos en la versión española; los decasílabos franceses se han transformados en endecasílabos, en español. El ritmo, pues, es lo más idéntico que nos ha sido posible adaptar a la versión original. Si por hacerlo, algún verso resulta un tanto forzado, creemos que vale la pena en gracia a una mayor fidelidad formal.

En cuanto a la rima, Villon emplea la consonante, si bien con las grandes libertades que se permitían en el siglo XV, en que no habían sido aún fijadas las leyes restrictivas que se impondrían más tarde. [...] En esta versión hemos procurado adaptarnos a las exigencias de cada poema. Hay baladas traducidas en verso blanco. La mayoría riman en asonante. Otras, en consonante. Esto crea, naturalmente, algunos problemas al hacer imposible, en ocasiones, un absoluto respeto al texto original. No obstante, las alteraciones lo son más en apariencia que en el fondo, ya que se trata de expresiones equivalentes, o bien de una traducción de la idea más que de la palabra, lo que sirve incluso para dar claridad al texto en algunos de sus pasajes. Se han procurado aclarar, aún más, estos extremos en las notas que figuran al final del libro [...]

De la lectura de dicha declaración de intenciones, colegimos que Mercedes Lloret da prioridad a las cuestiones formales, hecho que pretendemos comprobar en este primer apartado de nuestro análisis traductológico. Tal y como la traductora anticipaba en las líneas precedentes, observamos que ésta trata de rimar la mayoría de los versos de su traducción, no obstante, dada la dificultad que entraña verter simultáneamente la forma y el significado del texto original en el texto meta, no es extraño localizar versos blancos, como evidencia el tercero, el quinto y el séptimo de la versión al español del “Epitaphe de Villon”:

Cy gist et dort en ce sollier,  
Qu’amours occist de son raillon,  
Ung povre petit escollier,  
Qui fut nommé françoys villon.  
Oncques de terre n’eut sillon.  
Il donna tout, chascun le scet:  
Tables, tresteaux, pain, corbeillon.  
Gallans, dictes en ce verset:  
Repos eternal donne a cil,  
Sire, et clarté perpetuelle,

Qui vaillant plat ni escuelle  
N'eut oncques, n'ung brain de percil.  
Il fut rez, chief, barbe et sourcil,  
Comme ung navet qu'on ret ou pelle.  
Repos eternal donne a cil.  
Rigueur le transmit en exil  
Et luy frappa au cul la pelle,  
Non obstant qu'il dit: «j'en appelle!»  
Qui n'est pas terme trop subtil,  
Repos eternal donne a cil.

*Al que hirió Amor con su dardo* 8 A  
*reposa en este lugar,* 8 B  
**de nombre François Villon, 8 -**  
*pobre y pequeño escolar.* 8 B  
**Ni un surco tuvo en la tierra. 8 -**  
*Lo dio todo, es la verdad:* 8 B  
**mesas, bancos, pan y cesto. 8 -**  
*El rondó por él rezad:* 8 B  
*Conceded, Señor, descanso* 8 A  
*y la claridad perpetua,* 8 C  
*a quien no valió ni un plato,* 8 A  
*ni tuvo brizna de hierba.* 8 C  
*Igual que un nabo raspado,* 8 A  
*peladas barba y cabeza.* 8 C  
*Conceded, Señor, descanso.* 8 A  
*Golpeado fue con fuerza,* 8 C  
*y por Rigor desterrado,* 8 A  
*por más que grito su queja:* 8 C  
*«¡Yo apelo!» -término vago-. 8 A*  
*Conceded, Señor, descanso.* 8 A

La mayoría de los versos presentan rima asonante en versos alternos; por ejemplo, la rima que denominamos 'B' se repite en el segundo, cuarto, sexto y octavo verso; la rima 'C' se repite en los versos décimo, duodécimo,

decimocuarto, decimosexto y decimoctavo. No obstante, la rima denominada 'A' presenta una secuencia menos ordenada, ya que se repite tanto en versos correlativos, como en versos muy distantes entre sí.

Asimismo, comprobamos en la composición precedente que Mercedes Lloret, tal y como señaló en "Nota a la presente edición", opta por un patrón métrico prefijado; en este caso, los versos octosílabos del texto francés han sido vertidos en la versión al español empleando, igualmente, versos de ocho sílabas poéticas. El haber traducido hacia la lengua meta sirviéndose de un esquema isométrico análogo al del texto francés, nos hace sospechar que, probablemente, la fidelidad léxico-semántica del texto español con respecto al texto original sea cuestionable.

Nuestra hipótesis se fundamenta en el razonamiento siguiente: el español es una lengua fonética, en cuanto a que ésta se pronuncia tal y como se escribe; a diferencia del español, en francés no se pronuncian todos los grafemas, de ahí que, aunque un verso en español y otro en francés compartan el mismo número de grafemas, probablemente, el verso francés tendrá un número menor de sílabas gramaticales y, por consiguiente, de sílabas poéticas. Por tal motivo, nos resulta inverosímil que el traductor haya logrado concentrar la semántica del texto francés en su traducción, utilizando un esquema métrico similar.

El ritmo de intensidad es un elemento crucial que el traductor debe tener en consideración para lograr que su versión posea cierta cadencia y armonía, del mismo modo que la posee el texto de François Villon. Tal y como Mercedes Lloret sostenía en su declaración de intenciones, la configuración del ritmo en el texto de llegada será lo más idéntica posible a la de la versión original. Ignoramos a qué se refiere con "lo más idéntica posible"; presumimos que no se refiere a configurar los acentos prosódicos en una posición similar en ambos textos, dado que la lengua francesa es una lengua mayoritariamente oxítona, a diferencia de la española, que es eminentemente paroxítona, por lo que tal acción sería extremadamente compleja. Por tal razón, suponemos que alude a identidad en cuanto al número de acentos rítmicos por verso. Con el propósito

de dilucidar tal incógnita, trascribimos varias estrofas de la “Ballade finale” de *Le Testament*:

Ici se clôt le testament 2, 4, 8  
Et finit du pauvre Villon. 3, 5, 8  
Venez à son enterrement, 2, 4, 8  
Quand vous orrez le carillon, 2, 4, 8  
Vêtus rouge com vermillon, 2, 3, 7  
Car en amour mourut martyr: 1, 4, 6, 8  
Ce jura-t-il sur son couillon 3, 5, 7  
Quand de ce monde vout partir. 1, 4, 8

Et je crois bien que pas n'en ment, 3, 6, 8  
Car chassé fut comme un souillon 3, 5, 8  
De ses amours haineusement, 1, 4, 8  
Tant que, d'ici à Roussillon, 1, 4, 8  
Brosse n'y a ne brossillon 1, 3, 7  
Qui n'eût, ce dit-il sans mentir, 2, 5, 8  
Un lambeau de son cotillon, 3, 5, 8  
Quand de ce monde vout partir. 1, 4, 8

*Aquí el testamento cierra 2, 5, 7  
el pobre Villon, y acaba. 2, 5, 7  
Venid todos a su entierro 2, 3, 7  
cuando oigáis el carrillón. 1, 3, 7  
Vestíos de rojo vivo, 2, 5, 7  
pues murió de amores mártir; 1, 4, 6, 8  
así juró por su hombría 2, 4, 7  
cuando del mundo partió. 1, 4, 8*

*Y creo que no es mentira 2, 5, 7  
pues sus amores le echaron 1, 4, 7  
cruelmente, como a un puerco. 2, 3, 7  
Y desde aquí al Rosellón 2, 4, 7  
zarza no hay que no tuviera 1, 3, 5, 7*



*-como él declaró y no miente- 2, 5, 7*

*un jirón de su refajo, 1, 3, 7*

*cuando del mundo partió. 1, 4, 8*

Nuestra hipótesis se confirma, dado que comprobamos que, a pesar de que la posición de los acentos estróficos ocupan posiciones diferentes dentro de sus respectivos versos, el número de acentos por verso, salvo mínimas excepciones, es similar, primando, al igual que en la versión original, los versos con tres acentos estróficos.

Pese a conceder primacía al transvase de los elementos fonético-fonológicos, la traductora opta por no dar continuidad en el texto de llegada a determinadas figuras retóricas de tal tipología. Un ejemplo de este hecho, lo constituyen los acrósticos que, como podemos comprobar por el fragmento siguiente, extraído de la “Ballade pour prier Nostre Dame”, no son vertidos a la versión en español.

**V**ous portâtes, digne Vierge, princesse,  
**I**ésus régnant qui n'a ni fin ni cesse.  
**L**e Tout-Puissant, prenant notre faiblesse,  
**L**aissa les cieux et nous vint secourir,  
**O**ffrit à mort sa très chère jeunesse;  
**N**otre Seigneur tel est, tel le confesse :  
En cette foi je veuil vivre et mourir.

*Digna princesa, Virgen, tú llevaste  
a Jesús, rey sin fin y sin comienzo.  
Nuestra carne tomó el Omnipotente,  
por auxiliarnos descendió del cielo;  
su juventud nos inmoló a la muerte.  
Nuestro Señor tal es, tal le confieso.  
En esta fe vivir y morir quiero.*

Por lo que concierne al plano morfosintáctico, comprobamos que el texto de llegada presenta una distribución estrófica similar a la del texto original, en cuanto al número de versos. La disposición versal de ambas versiones es simétrica, sin embargo, en ocasiones, observamos que la traductora altera el orden de los versos de la traducción. La primera estrofa de la “Ballade du concours de Blois” pone de manifiesto cómo Mercedes Lloret modifica la disposición de los versos con el propósito de lograr la rima alterna:

Je meurs de seuf auprès de la fontaine,  
**Chaud comme feu, et tremble dent à dent;**  
**En mon pays suis en terre lointaine;**  
Lez un brasier frissonne tout ardent;  
Nu comme un ver, vêtu en président,  
Je ris en pleurs et attends sans espoir;  
Confort reprends en triste désespoir;  
Je m'égouis et n'ai plaisir aucun;  
Puissant je suis sans force et sans pouvoir,  
Bien recueilli, débouté de chacun.

*Muero de sed al lado de la fuente,  
**en mi país me encuentro desterrado;**  
**cual brasa ardo, y doy diente con diente,**  
junto al fuego tiritó, acalorado.  
Gusano soy, visto de magistrado;  
río llorando, busco la esperanza,  
hallo consuelo en la desesperanza,  
y, aunque me alegre, estoy desconsolado.  
Poderoso, la fuerza no me alcanza.  
Acogido, y por todos rechazado.*

Los versos segundo y tercero del texto de llegada han sido intercambiados con la finalidad de evitar la ríspida rima consecutiva y de conseguir que el primer verso rime en consonancia con el tercero, y que el

segundo rime, igualmente en consonancia, con el cuarto, del mismo modo que ocurre en la versión original.

Aunque no se trate de un recurso de especial incidencia en el texto de llegada, consideramos pertinente mencionarlo; nos referimos a la combinación de versos contiguos que, en ocasiones, realiza la traductora con la intención de alcanzar el cómputo silábico deseado. En el fragmento siguiente, extraído de la “Ballada pour prier Nostre Dame”, comprobamos que los versos sexto y séptimo del texto francés, han sido combinados entre sí en la versión al español, con el propósito de conformar versos endecasílabos:

Dame du ciel, régente terrienne,  
Emperière des infernaux palus,  
Recevez-moi, votre humble chrétienne,  
Que comprise soie entre vos élus,  
Ce nonobstant qu'oncques rien ne valus.

**Les biens de vous, ma Dame et ma Maîtresse**  
**Sont bien plus grands que ne suis pécheresse,**  
Sans lesquels biens âme ne peut mérir  
N'avoir les cieux. Je n'en suis jangleresse:  
En cette foi je veuil vivre et mourir.

Regente de los cielos y la tierra,  
emperatriz del tenebroso averno:  
a esta humilde cristiana abre tu puerta,  
dígnate recibirla entre tus siervos.  
Aunque yo nada valga, dueña mía,  
**cubrirás con tu gloria mis defectos,**  
**pues que son infinitas tus riquezas,**  
y que por ellas ganarán el cielo  
los hombres. Yo no soy una embustera;  
en esta fe vivir y morir quiero.

De la estrofa precedente, extraemos una nueva característica adscrita al plano morfosintáctico de la lengua; los versos octavo y noveno de ambas

composiciones muestran la existencia de la figura retórica del encabalgamiento, de lo que se infiere que la traductora trata de dar continuidad a este tipo de efecto poético en el texto de llegada. Con el fin de ilustrar tal particularidad, transcribimos una estrofa de la “Ballade des langues envieuses”, escogida deliberadamente por incluir diversos encabalgamientos:

En sublimé, dangereux a toucher  
Et ou nombril d'une couleuvre vive,  
**En sang c'on voit es poillectes sechier**  
**Sur ces babriers, quant plaine lune arrive,**  
Dont l'un est noir, l'autre plus vert que cyve,  
**En chancre et fix et en ces ors cuveaulx**  
**Ou nourrisses essangent leurs drappeaux,**  
En petits baings de filles amoureuses  
-Qui ne m'entant n'ay suivy les bordeaux-  
Soient frictes ces langues ennuyeuses!

*En sublimado peligroso al tacto,  
luego en la piel de una culebra viva;  
**en sangre que se seca en las redomas  
de barberos, si luna llena brilla**  
-y es negra una y otra verde oscuro-;  
**en los cubos en donde las nodrizas  
lavan pañal; en granos y verrugas;**  
en las jofainas de amorosas chicas  
-quien no me entienda en un burdel no estuvo-,  
¡las lenguas envidiosas sean fritas!*

Los versos tercero y cuarto, así como el sexto y el séptimo, muestran la existencia de encabalgamientos sintácticos, que han sido trasvasados fielmente en el texto de llegada.

Observamos, asimismo, que la traductora es propensa a la alteración de la modalidad oracional exclamativa, que traslada generalmente al texto meta por medio de enunciados asertivos, de lo que se desprende una disminución de

la expresividad en el texto de llegada. Los siguientes refranes de las composiciones “Ballade pour France” y “Ballade des pendus ou L’Épitaphe de Villon” ilustran tal particularidad:

Qui mal voudroit au royaulme de France !

*Quien quiera mal al reino de mi Francia.*

\*\*\*\*\*

Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

*Rogad a Dios que a todos nos absuelva.*

Asimismo, observamos que el texto de llegada evidencia, por normal general, estructuras sintácticas disimétricas a las que presenta la versión francesa. No es de extrañar que ambas composiciones posean estructuras sintácticas tan dispares, dado que Mercedes Lloret concede preferencia al trasvase fonético-fonológico; de tal preferencia se desprende que el traductor debe alterar el orden lógico de los enunciados para alcanzar la isometría y la homofonía al final de verso. Es bien sabido que tales elementos limitan en gran medida la actuación del traductor, que se ve forzado a una elección léxica muy circunscrita. El plano sintáctico se ve afectado, asimismo, por tal determinación, hasta el punto de que, en ocasiones, resulta complicado seguir el hilo semántico del texto español. La primera estrofa de *Le Lais* pone de manifiesto tal peculiaridad:

L'AN quatre cent cinquante six,  
Je, François Villon, écolier,  
Considerant, de sens rassis,  
Le frein aux dents, franc au collier,  
Qu'on doit ses œuvres conseillier  
Comme Vegece le raconte,

Sage romain, grand conseilier,  
Ou autrement on se mécompte. . .

*CINCUENTA y seis es este año,  
François Villon soy, escolar,  
y considero muy sensato,  
lleno de ardor, libre de verdad,  
que como dice el gran Vegecio  
la propia obra hay que estudiar  
-sagaz romano y consejero fue  
si no dicen falsedad...*

Como podemos observar, la primacía en el trasvase de la forma, ocasiona que la sintaxis del texto meta presente una distribución significativamente desordenada, dando lugar en ocasiones, a la figura retórica denominada sínquisis o *mixtura verborum*. La extrema dislocación sintáctica obstaculiza, como ocurre en los primeros versos de la estrofa precedente, la comprensión del texto meta.

Por otra parte, observamos que, en determinados casos, el traductor se ciñe indebidamente a las normas orto-tipográficas de la lengua original; de acuerdo a la normativa ortográfica de la lengua francesa, antes de los dos puntos y del punto y coma debe haber un espacio, con el fin de separar la palabra que los precede de estos signos de puntuación. La lengua española difiere en este sentido, pues rige que no debe existir separación alguna entre las palabras que antecedan a dichos signos de puntuación. Mercedes Lloret transgrede la normativa española y se ciñe a la francesa, tal y como pone de manifiesto la estrofa XI de *Le Testament*:

Ecrit l'ai l'an soixante et un  
Que le bon roi me delivra  
De la dure prison de Meun,  
Et que vie me recouvra,  
Dont suis, tant que mon cueur vivra,

Tenu vers lui m'humilier,  
**Ce que ferai tant qu'il mourra :**  
Bienfait ne se doit oublier.

*Escrito en el sesenta y uno,  
cuando el buen rey me liberó  
de la cruel prisión de Mehun,  
y a la vida me devolvió.  
En tanto aliente el cuerpo mío  
le debo humilde devoción  
**que he de rendirle hasta que muera :**  
no hay que olvidar gracioso don.*

En lo relativo al plano léxico-semántico, localizamos numerosos versos cuya redacción resulta ilógica semánticamente, por lo que su comprensión se vuelve una tarea harto complicada. De no ser porque la edición está dispuesta de forma enfrentada, resultaría casi imposible entender a qué se refiere Mercedes Lloret con tal confusa redacción. Nuevamente, la “Ballade su concours de Blois” da buena cuenta de este estilo alambicado de la traductora:

**Rien ne m'est sûr que la chose incertaine;**  
Obscur, fors ce qui est tout évident;  
Doute ne fais, fors en chose certaine;  
Science tiens à soudain accidenz;  
Je gagne tout et demeure perdant;  
Au point du jour dis: "Dieu vous doint bon soir!"  
Gisant envers, j'ai grand paour de choir;  
J'ai bien de quoi et si n'en ai pas un;  
**Echoite attends et d'homme ne suis hoir,**  
Bien recueilli, débouté de chacun.

De rien n'ai soin, si mets toute ma peine  
D'acquérir biens et n'y suis prétendant;  
Qui mieux me dit, c'est cil qui plus m'ataine,  
Et qui plus vrai, lors plus me va bourdant;

Mon ami est, qui me fait entendant  
D'un cygne blanc que c'est un corbeau noir;  
Et qui me nuit, crois qu'il m'aide à pourvoir ;  
Bourde, verté, aujourd'hui m'est tout un;  
**Je retiens tout, rien ne sait concevoir,**  
Bien recueilli, débouté de chacun.

***Cuanto me es fiel es sólo cosa incierta,***  
*oscuro todo, incluso la evidencia;*  
*no dudará sino de verdad cierta;*  
*como accidente reputé la ciencia;*  
*creo ganar, y pierdo sin prudencia;*  
*doy: "Buenas noches", a la amanecida;*  
*tendido en tierra, temo una caída;*  
*fortuna espero, estoy desheredado;*  
***tengo de qué, es mísera mi vida.***  
*Acogido, y por todos rechazado.*

*Nunca me esfuerzo, y busco sin descanso*  
*bienes lograr que luego no pretendo;*  
*de quien me brinda ayuda, más me canso*  
*miro al veraz como al que va mintiendo.*  
*Amigo soy de quien me está diciendo*  
*que el cisne blanco es cuervo muy sombrío;*  
*cree ayudarme quien me hiere en frío;*  
*verdad, mentira... está todo igualado.*  
***Retengo mucho, en comprender no fío.***  
*Acogido, y por todos rechazado.*

Al margen de las inexactitudes léxico-semánticas que evidencian las estrofas precedentes, podemos observar que resulta particularmente complejo descifrar qué quiere transmitir la traductora a través de los versos que señalamos en grafía negrita. En caso de que el lector conozca someramente la composición francesa, puede deducirse por la información contextual el significado; no obstante, consideramos que es totalmente improcedente abogar



por un estilo semánticamente confuso en aras de la conservación de los elementos fonético-fonológicos del texto original.

Tal y como sospechábamos, la traducción se encuentra atestada de inexactitudes léxico-semánticas, motivadas en gran medida por el afán inquebrantable de la traductora por configurar sus versos siguiendo un patrón métrico y rítmico prefijado. No podemos arrebatarse a Mercedes Lloret el mérito de haber configurado su versión ateniéndose prioritariamente a tales efectos sonoros, dada la evidente dificultad que la labor entraña; sin embargo, es lógico pensar, a nuestro entender, que si tal actuación redunde en detrimento de la comprensión del texto, es preferible relegar tales elementos a un segundo plano. Son, incluso, disculpables las adiciones léxicas o semánticas siempre que éstas no atenten contra la equivalencia al texto original, mas no lo son en ningún caso, las inexactitudes de tal tipología.

Transcribimos la “Ballade des langues envieuses” con el propósito de ejemplificar diversas inexactitudes, omisiones y ampliaciones de tipología léxico-semántica:

**En riagar, en alcenic rochier,**

En orpiment, en salpestre et chaulx vive,

**En plomb boullant pour mieulx les esmorcher,**

En suye et poix destrempee de lessive

Faicte d'estrons et de pissat de Juisve,

**En lavailles de jambes a meseaux,**

En raclure de piez et vieulx houzeaux,

En sang d'aspic et drocques venimeuses,

**En fiel de loups, de regnars et blereaux,**

Soient frictes ces langues ennuyeuses!

**En servelle de chat qui hait peschier,**

**Noir et si viel qu'il n'ait dent en gencyve,**

D'un viel matin, qui vault bien aussi chier,

Tout enragié, en sa bave et sallive,

En l'escume d'une mulle poussive,

**Detrenchée menue a bons cyseaulx,  
En eaue ou ratz plungent groins et museaux,  
Regnes, crappaulx et bestes dangereuses,  
Serpens, laissars et telz nobles oiseaux,  
Soient frictes ces langues ennuyeuses!**

En sublimé, dangereux a toucher  
Et ou nombril d'une couleuvre vive,  
En sang c'on voit es poillectes sechier  
Sur ces babriers, quant plaine lune arrive,  
**Dont l'un est noir, l'autre plus vert que cyve,  
En chancre et fix et en ces ors cuveaulx  
Ou nourrisses essangent leurs drappeaux,**  
En petits baings de filles amoureuses  
- Qui ne m'entant n'ay suivy les bordeaux -  
Soient frictes ces langues ennuyeuses!

Prince, passez tous ces frians morceaux,  
S'estamine, sacz n'avez ne bluteaux,  
**Parmy le fons d'unes brayes breneuses,**  
Mais paravant en estronc de pourceaux  
Soient frictes ces langues ennuyeuses!

***En rejalgar y arsénico nativo;***  
*en genulí y en nitro y en cal viva;*  
***en plomo hirviente, por mejor romperlas;***  
*en sebo y pez; sacadas de lejía*  
*de excrementos y orina de judíos,*  
***y de lavar leprosos recogida;***  
*en raspaduras de zapatos viejos;*  
***en hiel de lobos, zorras y ardillas,***  
*sangre de áspid y drogas venenosas,*  
*¡las lenguas envidiosas sean fritas!*

***En los sesos de un gato que no pesca,***

**muy viejo, ya sin diente en las envías;**  
*de un mastín viejo, igual de feo y sucio,*  
*todo rabioso, en baba y en saliva;*  
*en las espumas de una mula asmática,*  
**con tijera a trocitos dividida;**  
**en agua en que las ratas, sapos y sierpes,**  
**lagartos y otras bestias parecidas**  
**hunden para beber hocico y boca,**  
*¡las lenguas envidiosas sean fritas!*

*En sublimado peligroso al tacto,*  
*luego en la piel de una culebra viva;*  
*en sangre que se seca en las redomas*  
*de barberos, si luna llena brilla*  
**-y es negra una y otra verde oscuro-;**  
*en los cubos en donde las nodrizas*  
**lavan pañal; en granos y verrugas;**  
*en las jofainas de amorosas chicas*  
*-quien no me entienda en un burdel no estuvo-*  
*¡las lenguas envidiosas sean fritas!*

*Pasad, señor, regalos tan golosos,*  
*si no tenéis cedazo, saco o criba,*  
**por la tierra más sucia; pero antes,**  
*en excrementos de las porquerizas,*  
*¡las lenguas envidiosas sean fritas!*

- *En ríagar, en alcenic rochier*: la traducción que propone Mercedes Lloret para este verso, “En rejálgar y arsénico nativo”, no es totalmente incorrecta; sin embargo, es preciso matizar que el adjetivo ‘nativo’ que emplea la traductora no traslada fielmente el significado del término ‘rochier’ [roca]. Por ende, una traducción más ajustada podría ser: “En rejálgar, en arsénico de roca”.
- *En plomb boullant pour mieulx les esmorcher*: la traducción al español de este verso, “en plomo hirviente, por mejor romperlas”, presenta dos errores, uno de tipología morfológica, y otro, de naturaleza léxica. El primero de ellos, atañe al

término 'hirviente', término no reconocido en el DRAE; presumimos que la traductora pudo verse contaminada por la normativa francesa relativa a la formación del gerundio, por lo que, en lugar de construir 'hirviendo' haya empleado la terminación '-nt' para flexionar dicho vocablo, dando origen a un nuevo, mas incorrecto, término, 'hirviente'. El segundo, se localiza en el verbo 'esmocher', que de acuerdo al ya citado *Dictionnaire du Moyen Âge (1330-1500)*, significa "Enlever (des matières gluantes ou écailleuses) en frottant avec de l'eau chaude, racler" [Quitar (materiales pegajosos o escamosos) frotando con agua caliente, rascar]. Por tanto, el verbo propuesto por Mercedes Lloret para traducir tal vocablo, 'romper', no manifiesta fielmente el significado del término original. Es precioso indicar, asimismo, que si la traductora pretendía expresar la idea de finalidad con la segunda parte del verso, debería haber empleado la preposición 'para' en lugar de la preposición 'por' (para mejor romperlas).

- *En lavailles de jambes a meseaux*: Mercedes Lloret vincula semánticamente este verso con el cuarto de la misma estrofa, vinculación que no existe en el texto original. La traducción al español, "y de lavar leprosos recogida" evidencia la ausencia de un sustantivo, sustantivo que se torna necesario para que el verso pueda ser coherente semánticamente; este sustantivo se ubica al final de cuarto verso, 'lessive' [lejía], de lo que inferimos que la traductora ha interpretado incorrectamente que "la lejía será recogida de lavar leprosos". El propio verso es autónomo ya que cuenta con su propio sustantivo, 'lavaille', término que alude al agua que ha servido para lavar, por tanto, la relación de dependencia que atribuye Mercedes Lloret a ambos versos es inexistente. Asimismo, comprobamos que la traductora ha optado por suprimir el término 'jambes' en la lengua de llegada, suponemos que porque de haberlo incluido, el número de sílabas poéticas del verso habría superado con creces las once sílabas con las que la traductora ha decidido configurar métricamente esta composición.
- *En fiel de loups, de regnars et blereaux*: aunque las inexactitudes léxicas que evidencia la traducción de este verso, "en hiel de lobos, zorras y ardillas", no impidan la comprensión de la idea general que pretende transmitir François

Villon en este enunciado, consideramos pertinente mencionarlas. En primer lugar, no entendemos a qué se debe que la traductora haya vertido el término 'regnars' en género femenino, ya que en el original se halla en masculino. Si el lector, acostumbrado a la naturaleza sarcástica de los términos villonianos, lee este término, probablemente interprete erróneamente que se trata de un guiño al lector realizado por medio de la inclusión de este vocablo de doble significación. Igualmente, es preciso señalar que la traducción propuesta para el término 'blereaux', 'ardilla', no refleja fielmente el significado del término, pues aquel significa tejón.

- *En servelle de chat qui hait peschier*: el presente verso evidencia, nuevamente, una inexactitud semántica; en este caso, Mercedes Lloret expresa en su traducción para tal verso, "En los sesos de un gato que no pesca", que "el animal no pesca", dado que, como se menciona en los versos siguientes de la traducción, se trata de un gato viejo y desdentado; por tanto, se infiere de tales versos que el estado en que se encuentra el gato es el motivo por el que no puede pescar. La traducción obvia el matiz semántico que transmite el verbo 'hair' [odiar], que alude a la conocida aversión que sienten los gatos por el agua, cuyo conservación en el texto de llegada habría transmitido acertadamente que "el gato no pesca porque odia hacerlo".
- *Noir et si viel qu'il n'ait dent en gencyve*: la traducción propuesta por Mercedes Lloret para este verso, "muy viejo, ya sin diente en las encías", omite el adjetivo 'noir' [negro] que inaugura el verso; suponemos que por cuestiones de cómputo silábico, elimina tal elemento, obteniendo con tal omisión un verso endecasílabo.
- *Detrenchée menue a bons cyseaulx*: si nos remitimos al verso que precede a éste, "En l'escume d'une mule poussive", constatamos que el término 'detrenchée' [recortada] alude al vocablo 'escume' [espuma], ya que ambos concuerdan gramaticalmente en género femenino y número singular. La traducción de Mercedes Lloret, "en las espumas de una mula asmática // con tijera a trocitos dividida" evidencia, sin embargo, que la traductora vincula incorrectamente 'dividida' a "mula asmática".

- *En eaue ou ratz plungent groins et museaux // Regnes, crappaulx et bestes dangereuses // Serpens, laissars et telz nobles oiseaux*: como señalamos en el apartado dedicado al análisis de los elementos morfosintácticos, una de las particularidades de la traducción de Mercedes Lloret es la combinación entre sí de versos consecutivos. Los tres versos que señalamos constituyen un ejemplo de tal particularidad translativa; en ellos localizamos una omisión y una inexactitud léxica: “telz nobles oiseaux” ha sido eliminado del texto de llegado y, “bestes dangereuses” [bestias peligrosas] ha sido traducido incorrectamente por “bestias parecidas”.
- *Dont l'un est noir, l'autre plus vert que cyve*: la traducción de Mercedes Lloret, “y es negra una y otra verde oscuro”, omite la estructura comparativa de superioridad del verso original, verso que literalmente podría traducirse por “uno es negro, el otro más verde que un cebollino”.
- *En chancre et fix et en ces ors cuveaulx // Ou nourrisses essangent leurs drappeaux*: la traducción que propone Mercedes Lloret para estos dos versos evidencia, como en ejemplos precedentes, la combinación de los elementos de estos dos versos consecutivos: en los cubos en donde las nodrizas // lavan pañal; en granos y verrugas. Comprobamos que la versión al español de dichos versos evidencia tres irregularidades léxicas: ‘chancre’ [chancro o cáncer] traducido por ‘grano’, ‘fix’ [tumor o protuberancia] traducido por ‘verruga’ y, por último, ‘drappeaux’ [pañños], traducido por ‘pañal’.
- *Parmy le fons d'unes brayes breneuses*: ignoramos si la traducción de este verso, “por la tierra más sucia; pero antes”, ha sido motivada por un propósito eufemístico, o si la traductora no sido capaz de captar el verdadero sentido de este enunciado. Si traducimos literalmente, obtendríamos “por el fondo de unos calzones cagados”, por lo que comprobamos que la traducción de Mercedes Lloret no evidencia similitud semántica alguna con el verso francés.

En lo que respecta al plano pragmático-cultural, observamos que, generalmente, Mercedes Lloret tiende a explicitar los significados connotativos que se desprenden de algunos términos empleados por François Villon. El método del que se sirve la traductora para explicitar tales significados, esto es, la utilización de notas aclaratorias al final de la edición, constituye un

procedimiento válido para tal fin; sin embargo, habría sido preferible conjugar tales notas con determinados términos en el texto de llegada que posibilitaran, en la medida de lo posible, arrojar luz a los casos de duplicidad semántica. Con el propósito de ilustrar tal particularidad, transcribimos la nota que Mercedes Lloret pergeña para dar a conocer la doble posibilidad semántica del verso “Bien ilz ont vers moy les piez blans”, ubicado en la estrofa IV de *Le Lais*:

Esta expresión ha sido muy discutida: puesta en relación corrientemente con el uso de no exigir peaje a los caballos que tenían las cuatro patas blancas. El sentido en el texto parece ser, sin embargo, el que da Thuasne: “prometen mucho, pero no cumplen cuando llega el momento”, sentido lógico, si se tiene en cuenta que se refiere a las “dulces miradas”. Otros comentaristas creen que juega con el equívoco –la imagen del caballo que suscita la expresión citada, en contraste con los ojos dulces-, rompiendo así el efecto patético de la estrofa; se da también la posibilidad de un doble sentido erótico, al ligar la imagen de la mujer a la de la cabalgadura que, en el momento bueno, escapa al caballero. (p. 188)

Asimismo, como podemos observar por los ejemplos que transcribimos a continuación, Mercedes Lloret logra dar continuidad en el texto de llegada a refranes y expresiones populares que aparecen en la versión original. Pese a dar primacía al plano formal, como hemos comprobado a lo largo del análisis de los distintos niveles lingüísticos, la traductora comprende la necesidad de trasvasar fielmente tales elementos pragmáticos-culturales en el texto meta. Los siguientes ejemplos evidencian que la traductora decide acertadamente trasvasar las expresiones populares y proverbios presentes en el texto original:

Et Katherine la Bourciere,  
**N'envoyez plus les hommes paistre,**

y *Catalina, la bolsera,*  
**no enviéis hombres a hacer gárgaras.**

\*\*\*\*\*

**Tous deux yvres, dormons comme ung sabot.**

Et, au resveil, quand le ventre luy bruit,  
Monte sur moy, que ne gaste son fruit.

**Los dos ebrios dormimos como troncos.**

Y, al despertar, si el vientre le hace ruido,  
sobre mí monta, sin ajar su fruto.

\*\*\*\*\*

Lequel vault mieulx? Chascun bien s'entresuit.

**L'ung l'autre vault ; c'est a mau rat mau chat.**

¿Quién vale más? Estamos igualados.

**Tal para cual, los dos por un estilo.**

A modo de resumen, concluimos que nuestro análisis traductológico pone de manifiesto que la traductora concede primacía absoluta a la conservación en el texto de llegada de los elementos fonético-fonológicos del texto original, hasta el punto de estimar secundaria la equivalencia semántica.

En cuanto al plano morfosintáctico, hemos comprobado que la traducción evidencia la recurrente alteración de la disposición versal, así como la combinación ocasional de versos consecutivos, recursos encauzados prioritariamente a alcanzar el cómputo silábico ansiado, así como a lograr la homofonía al final de verso.

Las estructuras sintácticas del texto de llegada difieren en gran medida de las empleadas por François Villon en sus composiciones, lo cual no sería desacertado si tal determinación no desembocara en una redacción confusa e, incluso, incoherente. Las figuras retóricas de alteración del orden lógico de los elementos sintácticos provocan en gran medida que el texto se encuentre



deshilvanado en su coherencia. Por tal motivo, consideramos que el estilo alambicado de Mercedes Lloret desmerece significativamente la calidad de su traducción.

Asimismo, detectamos numerosas inexactitudes léxico-semánticas, motivadas por la perseverante búsqueda de la isometría versal de la traductora, y no por una mala comprensión del texto original, como suele ser habitual en estos casos. Las adiciones y las omisiones, sin embargo, no son tan frecuentes como se podría pensar, sin embargo, es inevitable que, en un texto en el que prevalece el transvase fonético-fonológico, figure tal tipo de incorrecciones.

En último término, comprobamos que la traductora tiende a explicitar el significado de los elementos pragmático-culturales que figuran en el texto original mediante la utilización de notas aclaratorias, que sitúa al final de su edición. Sin embargo, decide acertadamente conservar en el mismo texto de llegada los elementos culturales, tales como los proverbios y expresiones populares, así como trasladar la intencionalidad irónica y la duplicidad semántica del texto francés.

**3. 1. 8. Traducción de Carlos Alvar. *François Villon. Poesía.* (Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1983)**

Esta edición impresa fue publicada conjuntamente por Ediciones Orbis, S.A. (editorial barcelonesa extinta desde 1994, nuevamente constituida bajo la denominación de *R.B.A. Coleccionables S.A.*) y por la *Editorial Origen, S.A.* (igualmente extinta desde 1993, con sede en Barcelona desde 1990). Se trata de la segunda edición, publicada por primera vez un año antes, esto es, en 1982, por Ediciones Orbis, S.A. en colaboración con *R.B.A. Proyectos editoriales, S.A.* Asimismo, fue impresa y encuadernada por *Printer Industria Gráfica S.A.*, sita en Sant Vicenç dels Horts, Barcelona.

La obra se halla registrada bajo el Número Internacional Normalizado del Libro (ISBN) 84-7530-117-7 y Depósito Legal de Barcelona número 4723-1983.

Forma parte de la colección “Historial Universal de la Literatura”, constituida por 304 volúmenes, siendo la edición en cuestión el volumen número 51, y de la subcolección “Literatura francesa”.

Tal y como se sugiere en la página de derechos de propiedad o de créditos, la traducción que conforma esta obra fue cedida por Alianza Editorial, S.A., la cual publicó en Madrid en el año 1980 la edición titulada: *François Villon. Poesía*. Prólogo, traducción y notas de Carlos Alvar<sup>223</sup>.

---

<sup>223</sup> No está de más dedicar unas breves líneas a la descripción de la semblanza de este medievalista y románico español de tan encomiable y merecida reputación.

Carlos Alvar se licenció en Lingüística Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid en el año 1973, siendo galardonado con el Premio Nacional fin de Carrera. Realizó su Tesis Doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la tutela del profesor Martín de Riquer, el medievalista más prestigioso en la Universidad española de las últimas décadas. Con tan sólo 31 años de edad fue nombrado Catedrático, ocupando la cátedra de la Universidad de Murcia en primer lugar y, posteriormente, la de la Universidad de Barcelona (1984), la de la Universidad de Alcalá (desde 1985) que, en la actualidad, compagina con la cátedra de la Universidad de Ginebra. Para concluir esta sucinta anotación biográfica, nos remitiremos a su labor traductológica; el profesor Alvar no sólo brilla como docente e investigador, sino también como espléndido traductor del mundo medieval caballeresco, siendo fruto de tan soberbia actividad el Premio Nacional de Traducción por su obra bilingüe *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger* (1984). Es *Doctor Honoris Causa* de las Universidades de Córdoba (España) y la Universidad Hebrea de Jerusalén.

En lo concerniente a la descripción física del libro, observamos que el formato del texto que se maneja evidencia una encuadernación cartoné, cosida y encolada. Consta de un tomo en octavo marquilla (19 cm) de 189 páginas, cuyo precio de venta original era de 1,95 pesetas.

Asimismo, apuntamos un aspecto externo algo deslucido en color beige; la cubierta anterior contiene en el centro una ilustración que alude al conocido “Epitafio de Villon”; dicha ilustración acompaña al título de la obra: *François Villon. Poesía*, escrito en letras de distinto tamaño y grosor, y combinando tanto las grafías mayúsculas, como las minúsculas. En el lomo se muestra, igualmente, el título de la obra, acompañado del logotipo de las editoriales, dos anillos de forma superpuesta, en tonalidades diferentes –en este caso, en dorado y en granate oscuro- y el número 51, que hace referencia a número del volumen de la colección a la que pertenece. La cubierta posterior aparece, sin embargo, vacía.

En la portadilla, en la que suele figurar exclusivamente el título completo de la obra, comprobamos que se incluye éste pero de forma truncada, esto es, aparece únicamente “Poesía”, habiendo obviado, por ende, “François Villon”. Por añadidura, advertimos que en la portada se recogen los mismos datos que en el lomo del libro, a excepción de la adición del nombre de las editoriales bajo el logotipo de las mismas. En la página de derechos de propiedad, en la que se localiza, como es habitual, información relativa a la editorial, año de publicación, lugar de impresión, número de identificación o registro legal, etc. – datos ya esclarecidos previamente- se identifica por primera y única vez que se trata de una traducción de Carlos Alvar.

El cuerpo de la obra da comienzo tras la página de derechos de propiedad, sin intermediar ningún prefacio ni introducción al mismo –hecho especialmente curioso si se tiene en consideración que la edición de la que se ha extraído la traducción sí consta de un prólogo elaborado por el propio traductor. Comprobamos, asimismo, que se trata de una edición que incorpora únicamente la traducción al español de Carlos Alvar, hecho que dificulta

notablemente la confrontación con el texto original francés, al no localizarse este último de forma enfrentada, o en espejo.

Dicho apartado consta de tres secciones que se corresponden con la traducción al español de tres de las obras más relevantes del poeta francés: *Le Lais*, *Le Testament* y “Poésies Diverses”. Comprobamos que, tal y como ocurre en el resto de ediciones, ésta no incorpora la traducción de “Ballades en jargón” de François Villon. Se inaugura este apartado con la traducción de la obra de François Villon de *Le Lais*, o tal y como traduce el profesor Alvar, *El Legado*, prosigue con *El Testamento* y concluye con “Poesías Diversas”. Cada una de las estrofas que conforman tales traducciones se encuentra numerada empleando el sistema romano; del mismo modo, con el fin de facilitar la localización de determinados versos se han numerado cardinalmente de diez en diez.

Constatamos que no figuran notas a pie de página, ni llamadas a notas que nos remitan al apartado final denominado “Notas”. Igualmente, éste se distribuye en las mismas secciones que el precedente, de modo que la primera sección se compondrá de anotaciones que hacen alusión a *El Legado*, la segunda a *El Testamento* y la tercera a “Poesías Diversas”. Presumimos, puesto que no existe aclaración explícita al respecto, que el autor de las anotaciones es el mismo que el de la traducción; efectivamente, la referencia a una estrategia translativa, localizada en la primera sección de este apartado<sup>224</sup>, nos hace inferir que nuestra conjetura, probablemente, sea acertada.

En las notas concernientes a *Le Lais*, se precisa que se ha determinado traducir el título de tal composición por *El Legado*, dado que así consta en el documento que se ha tomado como referencia, esto es, el manuscrito de la Biblioteca del Arsenal; el resto de manuscritos existentes en los que se recoge esta obra, concretamente cuatro, proponen como título para la misma *Le Premier Testament* o *Le Petit Testament*, de ahí que no haya unanimidad en lo que a la traducción del título de esta composición poética se refiere.

---

<sup>224</sup> La referencia apunta así: “El planteamiento imita la redacción de los documentos notariales: he intentado mantener este estilo en la traducción”.

Prosigue datando *El Legado*; aunque reticente, asevera que, posiblemente, ésta fuese concebida en la Nochebuena de 1456, arguyendo en su defensa que el mismo François Villon manifiesta expresamente, tal información al inicio de dicha obra, aunque puntualiza que “no todos los críticos están de acuerdo al respecto”.

Seguidamente, se relacionan las notas aclaratorias, numeradas una vez más mediante el sistema romano. Curiosamente, no constatamos un orden consecutivo de anotación; comprendemos ahora la inclusión de la numeración estrófica en la traducción: la cifra que precede a cada una de las notas, conformadas asimismo por diversas acotaciones, nos remite al número de estrofa al que hacen referencia las puntualizaciones de las mismas, de modo que la nota I nos remite a la estrofa I y así consecutivamente.

Cada una de las notas se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, se expone el término o términos en español que el traductor desea definir; a continuación, se señala entre paréntesis el vocablo francés a partir del cual se ha efectuado el trasvase; en último instancia, se proporcionan datos adicionales, tales como la justificación de una determinación traslativa concreta, descripciones semánticas, alusiones a figuras retóricas que dificultan la comprensión, información etimológica, biográfica, etc. Es especialmente reseñable la inclusión de notas explicativas que aluden a cada uno de los numerosos personajes de la época a los que François Villon hace mención en esta composición legataria, lo que revela una labor exhaustiva de documentación previa por parte del traductor.

La sección de anotaciones dedicada a *El Testamento* y “Poesías Diversas” evidencia una estructuración similar a la precedente; no obstante, en esta ocasión, el traductor no agrega información introductoria de ningún tipo, sino que aborda sin ambages la enjundia de estos apartados.

Concluye esta obra un somero índice de contenidos, que trayéndonos a la memoria que se trata de una reedición truncada de la edición publicada por Alianza Editorial en 1980, pone de manifiesto la evidente austeridad de la disposición de los mismos.

### 3. 1. 8. 1 Análisis traductológico de la versión al español de Carlos Alvar

Previo al análisis traductológico de la versión al español de Carlos Alvar, conviene aludir a las aclaraciones que realiza en traductor acerca de su versión. Dado que la edición analizada no contiene prólogo ni apartado preliminar alguno, nos remitimos a la edición publicada por Alianza Editorial; ésta, pese a presentar el mismo texto traducido, incluye una breve introducción a la obra, elaborada, al igual que la traducción, por Carlos Alvar.

En dicha introducción, el traductor anticipa que la mayor dificultad para acercarse a las composiciones de François Villon es la lengua; Carlos Alvar, excelente conocedor de la obra del poeta parisino, es consciente de la intencionalidad irónica que subyace tras los versos franceses, así como de la dualidad semántica que, en ocasiones, se vuelve tan difícil de descifrar. Confiesa su recelo ante la 'penosísima' labor y trasmite, sin tapujos, la disyuntiva que le ha creado no saber si decantarse por ser fiel léxica o pragmáticamente.

Pese a lo arriesgado de la empresa, el traductor promete una traducción fidedigna a la versión original; sin embargo, no especifica si se refiere a fidelidad semántica o a fidelidad funcional.

Transcribimos parcialmente las aclaraciones preliminares de Carlos Alvar:

Villon se nos descubre como poeta conocedor de un vocabulario riquísimo que va desde la precisa terminología de la canción amorosa de tipo trovadoresco hasta las veladas alusiones, las palabras de doble significado propias de grupos de iniciados. Ni que decir tiene que este amplio espectro hace de la traducción una labor penosísima, donde muchas veces queda comprometida la idea fundamental del poeta, si se quiere dejar patente la ironía, y viceversa.

A pesar de las dificultades, he procurado realizar una traducción lo más ceñida posible al texto original (...). Procuro traducir verso por verso y en el mismo orden del original, aunque alguna vez las licencias poéticas me han obligado a dar un orden lógico a mi versión.

Se puede estar de acuerdo o no con la traducción que profesor Alvar llevó a cabo a los 30 años para la fusión empresarial de Ediciones Orbis S.A. y Ediciones Origen S.A., así como para Alianda Editorial, pero la verdad es que no engaña al lector: se trata de una traducción correcta formalmente, realizada en disposición versal y que trata de responder en todo momento a la literalidad del texto, sin intentar desviarse de él, ni tratar de “interpretar” por su cuenta la ya difícil comprensión del poeta francés.

La traducción del profesor Alvar no es bilingüe, como adelantamos en el apartado bibliográfico precedente, es decir, no presenta el texto original y el traducido *en regard* (traducción en espejo o enfrentada, como prefieren denominarla los editores), por lo que no se puede hacer un juicio certero sin recurrir al texto original, lo que debido a la importancia del poeta en cuestión no presenta inconveniente alguno, ya que fácilmente se pueden encontrar sus obras completas en la red.

Atendiendo al plano lingüístico de nuestra ya citada taxonomía de análisis traductológico, comprobamos que, en lo relativo al plano fonético-fonológico y a la métrica del poema, la traducción de Alvar no se basa en la rima; el ritmo de timbre no es una cuestión que preocupe especialmente al traductor, tal y como pone de manifiesto la estrofa de la “Ballade à son amie” que transcribimos a continuación. Es ésta priman los versos blancos, no obstante, los versos cuarto y quinto presentan rima en consonante, aunque como puede deducirse se trata de un hecho fortuito, motivado por la similitud genética entre la lengua francesa y la española:

Fausse beauté qui tant me coûte cher,  
Rude en effet, hypocrite douleur,  
Amour dure plus que fer à mâcher,  
Nommer que puis, de ma défaçon seur,  
Cherme félon, la mort d’un pauvre cœur,  
Orgueil mussé qui gens met au mourir,

Yeux sans pitié, ne veut Droit de Rigueur,  
Sans empirer, un pauvre secourir ?

*Falsa belleza que me costáis tan cara, 12 –  
ruda en verdad, hipócrita dulzura, 11 –  
amor más duro que hierro al masticar, 11 –  
nombrar os puedo, seguro de mi perdición, 14 A  
complacencia traidora, muerte de un pobre corazón, 16 A  
orgullo oculto, que mandáis a la gente a la muerte, 15 –  
inclementes ojos, ¿no quiere justicia contra rigor, 17 –  
sin perjudicarlo, socorrer a un pobre hombre? 13 –*

Aunque está realizada verso a verso, la traducción tampoco se ajusta a un metro determinado, ya que podemos hallar versos de todas las medidas, dependiendo ésta generalmente de la cantidad de información que quiera transmitir el traductor al lector en su traducción. Ilustramos tal peculiaridad mediante dos estrofas, en versos octosílabos, extraídas de la “Ballade en vieux langage français”:

Car, où soit ly sains apostolles,  
D’aubes vestus, d’amy coiffés,  
Qui ne ceint que saintes étoles  
Dont par le col prend l’y mauffez  
De mal talant tout échauffés,  
Aussi bien meurt fils de servants,  
De cette vie ci bouffés :  
Autant en emporte le vent.

Voire, ou soit de Constantinople  
L’emperièrre au poin dorez,  
Ou de France le roy très noble  
Sur tous autres roys décorés,  
Qui pour les grands Dieux aourés  
Bastist églises et couvents,



S'en son temps il fut honorés,  
Autant en emporte le vent.

*Y también el Santo Apóstol, (8)*  
*vestido de alba, tocado de amito, (11)*  
*que sólo ciñe estolas santas, (9)*  
*con las que prende por el cuello al diablo (11)*  
*animado por las maldades, (9)*  
*muere igual que los hermanos menores, (11)*  
*alejado de esta vida con un soplo: (12)*  
*así se lo lleva todo el viento. (10)*

*Incluso sea de Constantinopla (11)*  
*el emperador de puño dorado (11)*  
*o el muy noble rey de Francia, (8)*  
*alzado por encima de los demás reyes, (13)*  
*que para el gran Dios adorado (9)*  
*construyó iglesias y conventos, (9)*  
*y que fue muy honrado en su tiempo, (10)*  
*así se lo lleva todo el viento. (10)*

La estrofa que analizamos a continuación, procedente de la “Ballade pour Robert d'Estouteville”, evidencia que el traductor tampoco trata de configurar su versión siguiendo un esquema rítmico prefijado; no obstante, sí percibimos en sus versos una cierta repetición regular de determinados intensidades o módulos acentuales, como ocurre en los versos tercero, cuarto y octavo:

Dame serez de mon cœur, sans débat,  
Entièrement, jusque mort me consume,  
Laurier souef qui pour mon droit combat,  
Olivier franc m'ôtant toute amertume.  
Raison ne veut que je désaccoutume  
(Et en ce veuil avec elle m'assemble),

De vous servir, mais que m'y accoutume ;  
Et c'est la fin pour quoi sommes ensemble.

*Seréis la **dama** de mi corazón, sin **dudar**, 2, 5, 11, 13*  
*enteramente, **hasta** que la **muerte** me **consume**. 2, 6, 10, 14*  
***Suave laurel** que por mi derecho **combates**, 1, 4, 9, 12*  
***olivo franco** que me **quitáis** toda **amargura**; 2, 4, 9, 13*  
*la **razón** no **quiere** que **pierda** la **costumbre** 3, 5, 8, 12*  
*(y en **este** deseo me **junto** con **ella**) 2, 5, 8, 11*  
*de **serviros**, **sino** que me **habitúa**; 3, 5, 10*  
*y **es** el **motivo** por el que **estamos** **juntos**. 1, 4, 9, 11*

Dado que el traductor obvia el trasvase de los elementos fonético-fonológicos y la métrica de las composiciones francesas, no es de extrañar que obre de forma análoga al advertir la presencia de figuras retóricas de tal tipología en el texto original. El acróstico, uno de los recursos literarios más característicos de la lírica de François Villon, así como uno de los más complejos de transvasar a la lengua de llegada, no supone un obstáculo difícil de sortear para el traductor, dado que el hecho de no presentar ambos textos en su edición de forma enfrentada, le exime de dar explicaciones al respecto.

Resulta poco común que el traductor haya decidido no indicar al lector la existencia de dicho recurso lingüístico en el texto francés, especialmente si tenemos en consideración que el resto de traductores de la obra de Villon, ya sea mediante notas a pie de página o en el mismo texto, hace referencia a éste. El 'envoi' de la "Ballade de bon conseil" da buena cuenta de esta determinación translativa:

Vivons en paix, exterminons discord ;  
Jeunes et vieux, soyons tous d'un accord :  
La loi le veut, l'apôtre le ramène  
Licitement en l'épître romaine ;  
Ordre nous faut, état ou aucun port.  
Notons ces points ; ne laissons le vrai port  
Par offenser et prendre autrui demaine.

*Vivamos en paz, exterminemos la discordia;  
jóvenes y viejos, pongámonos todos de acuerdo;  
la ley lo quiere, el Apóstol lo recuerda,  
con razón en la epístola romana;  
nos falta orden, oficio o puerto seguro.  
Pensemos en estos puntos; no dejemos el buen puerto,  
Por ofender y tomar la riqueza del otro.*

Por el contrario, sí decide dar continuidad en el texto de llegada a algunas de las aliteraciones que figuran en la versión original; ignoramos si se trata de una decisión deliberada o de una mera coincidencia motivada por la similitud genética entre ambas lenguas. Señalamos en grafía negrita los elementos retóricos que figuran en esta estrofa de la “Ballade de merci”, así como aquellos que han sido transvasados por el traductor en el texto meta.

A fillettes montrant **tétins**,  
Pour avoir plus largement hôtes,  
A rib**leurs**, mou**v**eurs de hutins  
A bateleurs trayant marmott**es**,  
A **fous**, folles, à sots, à sott**es**,  
Qui **s'**en vont sifflant six à six  
A vessies et mariott**es**,  
Je crie à toutes gens mercis.

*A putitas que enseñan las tetas  
para tener mayor número de huéspedes,  
a los agitadores que provocan,  
a cómicos con sus entretenimientos,  
a locos y a locas, a tontos y tontas,  
que silban de seis en seis  
con vejigas y cetros,  
a todos les pido perdón.*

En lo referente al plano morfosintáctico, advertimos que el hecho de no haberse ceñido a una métrica concreta ha posibilitado el mantenimiento del orden lógico o gramatical de los elementos de la oración; esto es, el autor no ha hecho uso del hipérbaton, ni, obviamente, de la sínquisis<sup>225</sup>. La primera estrofa de “Ballade et oroison” pone de manifiesto que la estructura sintáctica de ambos textos es casi simétrica; Carlos Alvar opta por conservar fielmente la sintaxis del texto original, siempre y cuando esta determinación no vaya en menoscabo de la naturalidad y de la coherencia semántica de su versión. La traducción del verso cuarto de la estrofa, evidencia, asimismo, la supresión del hipérbaton del verso francés, recurso innecesario en el texto de llegada al no tratarse de una versión basada en la métrica ni en la rima.

Pere Noé qui plantastes la vingne,  
Vous aussi, Loth, qui bustes ou rocher,  
Par tel party qu'Amours, qui gens engingne,  
**De voz filles si vous fist approucher**  
Pas ne le dy pour le vous reproucher,  
Archedeclin qui bien seustes cest art,  
Tous troys vous pry que vous vueilliez prescher  
L'ame du bon feu maistre Jehan Cotart.

*Padre Noé, que plantaste la viña,  
vos también, Loth, que os refugiasteis en la roca,  
de forma que Amor, que a las gentes engaña,  
**hizo que os acercarais a vuestras hijas**  
(no os lo digo para reprochároslo);  
Archetriclin, que conocisteis bien este arte:  
a los tres os ruego que queráis recibir  
el alma del buen difunto maestro Jean Cotart.*

Del mismo modo que ocurre con el transvase de las estructuras sintácticas del texto original, Carlos Alvar trata de reproducir fielmente el

---

<sup>225</sup> Extrema dislocación sintáctica consecuencia de hipérbaton de todo tipo.

recurso de la anáfora; el fragmento que transcribimos a continuación, perteneciente a la “Ballade des menus propos”, pone de manifiesto que el traductor concede prioridad a la equivalencia semántica por encima de la equivalencia morfosintáctica, dado que opta por traducir “Je cognois”, recurso anafórico que se repite a lo largo de toda la balada , ya sea por ‘Reconozco’, ya sea por ‘Conozco’, según más convenga semánticamente.

**Je connois** bien mouches en lait,  
**Je connois** à la robe l'homme,  
**Je connois** le beau temps du laid,  
**Je connois** au pommier la pomme,  
**Je connois** l'arbre à voir la gomme,  
**Je connois** quand tout est de mêmes,  
**Je connois** qui besogne ou chomme,  
**Je connois** tout, fors que moi-mêmes.

***Reconozco** sin dificultad las moscas en la leche;  
**reconozco** al hombre por el vestido;  
**reconozco** el buen tiempo y el malo;  
**reconozco** la manzana por el manzano;  
**reconozco** el árbol al ver la resina;  
**conozco** cuándo todo es igual;  
**conozco** quien trabaja o descansa;  
**conozco** todo, excepto a mí mismo.*

Por lo que concierne al léxico, éste es bastante respetado y trasvasado del modo más lógico al español, aunque algunos versos presenten un grado de dificultad grande para su comprensión por el lector, como podemos ver ya desde la primera estrofa de la primera balada de los textos analizados:

Hommes **faillis**, bertaudés de raison,  
Dénaturés et **hors de connoissance**,  
Démis du sens, **comblés de déraison**,  
Fous **abusés**, pleins de déconnoissance,

Qui procurez contre votre naissance,  
Vous soumettant à détestable mort  
Par lâcheté, las ! que ne vous remord  
L'horribleté qui à honte vous mène ?  
Voyez comment maint jeunes homs est mort  
Par offenser et **prendre** autrui demaine.

*Hombres **fracasados** desprovistos de razón,  
desnaturalizados y fuera de conocimiento,  
sin ningún sentido común, **colmados de desatino**,  
locos **abusados**, llenos de ignorancia,  
que obráis contra vuestro origen  
sometiéndoos a muerte detestable  
por cobardía, ¡ay!, ¿no os remuerde  
el horror que os lleva a la vergüenza?  
Mirad cómo han muerto muchos jóvenes  
Por ofender y **tomar** la riqueza de otro.*

Las palabras en grafía negrita no parecen ser muy afortunadas en su elección, ya que no expresan claramente la idea de lo que quiere transmitir el poeta, aun siendo esa la idea que quiere expresar el traductor. Dado que no se ha sometido a ningún tipo de rima ni metro, podría haber elegido con total libertad los términos exactos en la lengua de llegada, para hacer al lector comprensible el pensamiento de Villon.

-*Faillir* (del lat. *fallere*) sería más lógico traducirlo por *tromper*: equivocados.

-*Hors de congnoissance*: no está bien elegido el sinónimo, cuando podía haber optado por otros muchos más acertados: intelecto, juicio, razón, perspicacia, comprensión, talento, etc.

-*Comblez de desraison*: mal elegido el primer vocablo de la traducción, colmados, habiendo otros muchos más lógicos en español: llenos, plenos, hartos...

-*Folz abusez*: exactamente igual con el segundo término, de *abusare* (*tromper*); la traducción del verso queda absolutamente oscura, por la exacta literalidad,

actualmente en desuso en español en el sentido de “extralimitarse”, “excederse”, “propasarse”, etc.

*-Prendre autruy demaine*: ocurre igual que en el ejemplo anterior: no se “toma la riqueza de otro”, sino que se apropia uno de ella.

Tras hacer las correcciones pertinentes, veamos una traducción que, sin perder la literalidad del texto, mantiene el sentido e incluso se ajusta a un metro, el alejandrino con dos hemistiquios:

*Hombres que actuáis errados y sin razón alguna,  
inhumanos, y sin querer ver las razones;  
sin sentido común y llenos de prejuicios,  
locos equivocados, en buen grado ignorantes,  
que sois un oprobio contra vuestro linaje  
abandonándoos a una muerte abominable  
por cobardía, ¡ay!; ¿acaso no os remuerde  
el horror que os arrastra hacia esa vergüenza?  
Mirad cómo murieron otros jóvenes hombres  
por vejar y robar los bienes de sus prójimos.*

Como bien anunciaba Carlos Alvar en el prólogo de su edición, uno de los elementos más difíciles de trasvasar al español de la obra de François Villon es, sin lugar a dudas, la terminología. El traductor es consciente de la complejidad que entraña verter fielmente el complejo léxico de la versión francesa a la lengua de llegada. Al respecto, reconoce que, aunque ficticios, ambos Testamentos, *Le Petit Testament* (o *Le Lais*) y *Le Grand Testament* (o *Le Testament*), contienen numerosa terminología específica del ámbito jurídico, tal y como demuestran las aclaraciones siguientes, localizadas al final de la edición:

El planteamiento imita la redacción de los documentos notariales: he intentado mantener este estilo en la traducción (p. 133)

Villon imita en esta estrofa [décima estrofa de *Le Testament*] las fórmulas habituales en los testamentos, aunque las carga de ironía (p. 148)

Así pues, pretendemos comprobar si, tal y como manifiesta tácitamente en tales aclaraciones, Carlos Alvar logra captar las expresiones estereotipadas, así como el léxico especializado del texto original, y adaptar tales elementos a la lengua meta, respetando las convenciones lingüísticas que rigen la redacción de esta tipología de documentos jurídicos. Transcribimos dos estrofas procedentes de ambos Testamentos, con el fin de dilucidar tal disyuntiva:

**L'an quatre cent cinquante six,  
Je, François Villon, écolier,  
Considerant, de sens rassis,  
Le frein aux dents, franc au collier,  
Qu'on doit ses œuvres conseillier  
Comme Vegece le raconte,  
Sage romain, grand conseillier,  
Ou autrement on se mécompte. . .**

***El año cuatro cientos cincuenta y seis,  
yo, François Villon, estudiante,  
considerando –en plenitud de facultades,  
con el freno en los dientes, actuando libremente-  
que se deben meditar las acciones,  
-como lo indica Vegecio,  
sabio romano, gran consejero-  
porque si no, se lamenta...***

La primera estrofa de *La Lais*, presenta una estructura similar a la que inicia un documento testamentario; en primer lugar, se menciona la fecha de redacción del texto, en este caso “L'an quatre cent cinquante six”, “El año cuatro cientos (sic) cincuenta y seis”. En un documento oficial, a continuación, se suele hacer alusión al notario, o en este caso, al escribano. Sin embargo,



François Villon obvia dicho dato en *Le Lais*, aunque no en *Le Testament*, como veremos posteriormente.

Seguidamente, da comienzo la comparecencia del testador, cuya estructura prefijada es habitualmente la siguiente: Yo, (*nombre del testador*),.... El poeta francés nos remite a tal estructura: “Je, François Villon, écolier”, traducido acertadamente por Carlos Alvar como “Yo, François Villon, estudiante”.

Una de las formulas recurrentes de las últimas voluntades es la que hace referencia a la facultad para prestar consentimiento en el momento de otorgar el testamento; la expresión para manifestar tal facultad, aunque con variaciones, suele ser la siguiente: “hallándome en el pleno uso de mis facultades mentales, y poseyendo plena capacidad para hacerlo, escribo y firmo, de mi puño y letra este testamento...”. Carlos Alvar que, evidentemente conoce esta fórmula estereotipada, traduce acertadamente “Considerant, de sens rassis”, por “considerando –en plenitud de facultades”<sup>226</sup>. El empleo del tiempo verbal subjuntivo y del término ‘facultades’ pone de manifiesto que el traductor pretende remitir al lector a las expresiones protocolarias del derecho testamentario.

Pour ce que faible je me sens  
Trop plus de biens que de santé,  
**Tant que je suis en mon plein sens,**  
Si peu que Dieu m'en a prêté,  
Car d'autre ne l'ai emprunté,  
**J'ai ce Testament tres estable**  
**Fait, de derniere vouenté,**  
**Seul pour tout et irrevocable.**

*Y como me encuentro débil,*  
*más de bienes que de salud,*

---

<sup>226</sup> Al respecto, Carlos Alvar afirma en una nota lo siguiente: *En plenitud de facultades* (de sens rassis): literalmente sería “con el juicio asentado” o “perfectamente juicioso”; creo, sin embargo, que mi traducción ofrece el equivalente español más próximo a la idea de Villon.

***dado que estoy en plenitud de sentido***  
*-del poco que Dios me ha dado-*  
*pues no se lo presté a nadie,*  
***he otorgado este testamento,***  
***bien establecido, con mi última voluntad,***  
***único para todo e irrevocable.***

La estrofa X de *Le Testament* retoma en el tercer verso, “Tant que je suis en mon plein sens”, la fórmula testamentaria relativa a la capacitación mental del testador para manifestar sus últimas voluntades. Carlos Alvar, de nuevo, trata con su versión de aludir atinadamente a la ya citada expresión “en pleno uso de mis facultades mentales”, traduciendo “dado que estoy en plenitud de sentido”.

La versión propuesta por el traductor para el sexto verso de la estrofa, demuestra el dominio que atesora el profesor Alvar sobre el terrero jurídico. El emplear el verbo ‘otorgar’ no presente en el texto original, no es sólo una elección correcta, sino la más adecuada a nuestro entender, puesto que un testamento legal no se dicta, ni se emite, ni se dispone, sino que se otorga. Sin embargo, consideramos que habría sido más pertinente haber utilizado el tiempo verbal en presente simple de indicativo, dado que al encontrarnos al inicio del documento; no resulta lógico servirse de un tiempo verbal que nos remite al pasado próximo, cuando es de ahora en adelante que se procede a otorgar, y no que se ha otorgado ya, como se desprende del uso de presente perfecto de indicativo.

Los dos últimos versos de la estrofa “Fait, de derniere voulenté, // Seul pour tout et irrevocable” suelen corresponderse, aunque con ligeras modificaciones, con la expresión que precede a la enumeración de las distintas disposiciones de un testamento. La traducción propuesta por Carlos Alvar para estos versos que concluyen la estrofa, conserva atinadamente los términos “última voluntad” e ‘irrevocable’. No obstante, la elección del verbo ‘establecer’ para introducir tal expresión protocolaria no es quizás el término colocacional

más idóneo; la combinación léxica más frecuente sería pues “disponer la última voluntad”.

Como mencionamos anteriormente, en *Le Testament* sí se hace alusión al escribano, personaje ficticio de la obra encargado de tomar nota de las disposiciones que otorga el testamento, y de, una vez, concluida la transcripción, reproducir tantas copias como desease el testador. Aunque de modo algo informal, Villon menciona a esta figura en las estrofas XLVII y LXIX de su citada obra. No obstante, no existe terminología específica del ámbito jurídico digna de mención.

Ceste leçon icy leur baille  
La belle et bonne de jadis;  
Bien dit ou mal, vaille que vaille,  
**Enregistrer j'ay faict ces ditz**  
**Par mon clerc Frémin l'estourdys,**  
Aussi rassis que je pense estre...  
S'il me desment, je le mauldys:  
Selon le clerc est deu le maistre.

*Esta lección les da aquí  
la hermosa y apetecible de antaño.  
Bien o mal digo, valga lo que valga,  
con la madurez que me es propia,  
he hecho escribir estas palabras  
a mi clérigo Frémin el Aturdido:  
según es el clérigo, debe ser el maestro.*

\*\*\*\*\*

Je sens mon cœur qui s'affoiblit  
Et je ne puis plus pépier;  
**Fremin, sieds-toy près de mon lict,**  
Que l'on ne me vienne épier;  
Prends encre, plume, avec papier;

**Je te dicte, écris vistement,  
Puis va le tout bien copier.  
Et voicy le commencement, etc.**

*Noto que mi corazón se debilita  
y ya no puedo charlas más;  
**Frémin, siéntate cerca de mi lecho,**  
y que no se me venga a espiar;  
**toma pronto tinta, pluma y papel;**  
**y escribe con rapidez lo que digo;**  
**después, hazlo copiar por todas partes;**  
he aquí el comienzo.*

Sin embargo, sí es especialmente reseñable el latinismo que figura en ambas composiciones y que indica el inicio de un nuevo legado. Nos referimos a la fórmula *ítem*, que según el DRAE se trata de un adverbio de cantidad que sirve “para hacer distinción de artículos o capítulos en una escritura u otro instrumento, o como señal de adición” Como sabemos, los testamentos presentan, generalmente, una estructura similar y constan de una serie de partes protocolarias que se repiten casi sin variaciones. No obstante, dicha estructura prefijada comenzó a utilizarse a mediados del siglo XIX, pues anteriormente, los documentos notariales de últimas voluntades se concebían como un todo sin separación alguna entre las diversas partes que lo componían; sin embargo, era frecuente la utilización del término ‘ítem’, empleado para marcar la separación entre las distintas disposiciones que se detallaban en dicho documento.

François Villon hace uso en ambas composiciones de tal elemento separador, empleándolo al inicio de cada estrofa en la que se inicia la descripción de un nuevo legado. Carlos Alvar, es consciente de la necesidad de conservar tal fórmula; por ello, opta por verterlo al español sirviéndose de su adaptación gráfica, ‘ítem’. En una nota al final de la edición pone de manifiesto su determinación:

Mantengo la forma latina *ítem*, pues es la habitual en actas notariales y documentos jurídicos, incluso en romance. No debemos olvidar el carácter serio, al menos en la forma, del *Legado* y del *Testamento* (p. 137)

Transcribimos la estrofa LXXVI de *Le Testament* y su respectiva traducción al español para ilustrar cómo vierte el traductor a la lengua de llegada dicha obsoleta fórmula testamentaria, así como para dar cuenta de lo poco tangible de los legados del poeta francés:

*Ítem*, mon corps j'ordonne et laisse  
A nostre grand mère la terre;  
Les vers n'y trouveront grand gresse:  
Trop lui a faict faim dure guerre.  
Or luy soit délivré grand erre;  
De terre vint, en terre tourne.  
Toute chose, se par trop n'erre,  
voulentiers en son lieu retourne.

*Ítem*, entrego y dejo mi cuerpo  
a nuestra gran madre la tierra;  
los gusanos no encontrarán mucha grasa,  
el hambre le ha combatido con dureza.  
Que sea devuelto con rapidez:  
de la tierra vino, a la tierra vuelva;  
todo, si mucho no me equivoco,  
vuelve con gusto a su lugar.

Con respecto al plano léxico-semántico es preciso, asimismo, aludir en último término al uso de los eufemismos por parte del traductor; comprobamos que éste tiende a evitar en su versión los términos soeces de los que se sirve Villon en el texto original. Pese a ser plenamente consciente de la importancia de trasvasar el léxico francés del modo más riguroso posible, Carlos Alvar nos sorprende con su determinación de eludir los vocablos malsonantes de la

versión original. Transcribimos algunos fragmentos que evidencian tal peculiaridad traductológica:

Prince, passez tous ces friands morceaux,  
S'étamine, sac n'avez ou bluteaux,  
Parmi le fond d'unes **braies breneuses**;  
Mais, par avant, en **étrons de pourceaux**  
Soient frites ces langues ennuyeuses!

*Príncipe, colocad estos sabrosos trozos,  
si no tenéis estameña, saco o tamiz,  
en el fondo de unas **bragas sucias**;  
pero, antes, en **excrementos de cerdo**,  
sean fritas esas lenguas envidiosas.*

Si traducimos literalmente los versos franceses señalados en grafía negrita, comprobamos que Carlos Alvar ha procurado ofrecer una versión más pudorosa, utilizando términos semánticamente más neutros. Al margen de la inexactitud léxica, observamos que “unes braies breneuses”, ha sido traducido por “unas bragas sucias”, cuando el significado exacto del sintagma es “unos calzones cagados”.

En el verso siguiente nos encontramos con un caso similar al anterior; en este caso, el profesor Alvar traduce “étrons de pourceaux” por “excrementos de cerdo”, cuando ‘étrons’ es un término de uso coloquial, e incluso vulgar, que alude a tales materias escatológicas. Por tanto, habría sido más acertado emplear un término tal como ‘boñiga’, ‘mierda’ o algún otro de significado análogo que diera cuenta del particular contexto de uso de la palabra.

Sin embargo, es de extrañar que Carlos Alvar traduzca un mismo término empleando, en ocasiones, el recurso disfemístico y, en otras, el recurso eufemístico. En los ejemplos que mostramos a continuación, comprobamos que el término ‘fillettes’ ha sido traducido de dos formas distintas: en una, empleando un vocablo más soez, ‘putitas’, y en otra, uno más recatado, ‘jovencitas’.

A **fillettes** monstrans tetins,  
Pour avoir plus largement hostes;

*A **putitas** que enseñan las tetas  
para tener mayor número de huéspedes,*

\*\*\*\*\*

Asçavoir-mon se ces **fillettes**,  
Qu'en parolles toute jour tien,  
Ne furent pas femmes honnestes?

*A saber sólo si esas **jovencitas**  
con quienes paso entre palabras el día entero,  
no fueron damas honestas.*

En lo relativo al plano pragmático-cultural, aludimos, en primer lugar, a la doble intencionalidad semántica que subyace tras numerosos versos de la obra de François Villon. El ingenio y la destreza lingüística que atesora el poeta francés le permiten dominar sin dificultad aparente el mecanismo del equívoco; tanto es así que, en ocasiones, sólo un lector experimentado en su terminología y en sus confusas maniobras lingüísticas será capaz de descifrarlo. Los primeros cuatro versos de la segunda estrofa de *Le Testament* dejan constancia de tal particularidad:

Mon seigneur n'est, ne mon evesque;  
Soubz luy ne tiens, s'il n'est en friche;  
Foy ne luy doy, ne hommage avecque;  
Je ne suis son serf ne sa biche.

*No es ni mi señor, ni mi obispo;  
no he obtenido de él, sino erial;  
no le debo fe ni homenaje;*

*no soy sirvo suyo ni su corza.*

Tal y como señala Davis Mus en *La poétique de François Villon*<sup>227</sup>, el poeta francés juega con el significado denotativo de tipo erótico de diversos vocablos que figuran en este fragmento, vocablos que, en apariencia, sólo pertenecen al campo semántico de la jerarquía feudal:

Quand Villon semble “découvrir” son propos, il se passe la chose suivante: il trouve, dans sa première constatation à valeur féodale, un sens sexuel, qu’il rend explicite dans la seconde moitié du vers [...]

D’une part, les mots « seigneur », « soubz luy », et « foy » ont des sens érotique que Villon découvre de la même façon dont il semble trouver le « cerf » dans le « serf ». « Seigneur » et « foy » sont des termes de droit féodal qui ont été transférés de bonne heure au rapport d’un amant de sa dame : lui est son « seigneur », entre eux ils jurent de la « foy ». Inversement, il était commun dans la poésie du XV<sup>e</sup> siècle qu’un amant prête la « foy » humblement à sa dame, et qu’il devînt ainsi son « serf » pour la servir jusqu’à la mort. Le jeu érotique sur « soubz luy ne tiens » est de la même espèce que dans l’expression « large ou estroit » ; Villon ranime le sens littéral d’une locution métaphorique [...]

La phrase « en friche » fait partie d’un système ancien d’équivoques amoureuses qui compare le corps de la femme à un champ arable, [...]

Un corps « en friche » est une terre non-labourée, une personne chaste et vierge, aussi bien que stérile et inféconde. Du mot « hommage » le sens amoureux n’est que trop clair ; encore aujourd’hui on rend ses « hommages respectueux » à une belle femme. Mais n’y a-t-il pas dans le mot aussi un jeu irrévérencieux sur « homme », de la même espèce que celui sur « soubz luy ne tiens » ? [...]

A bien comprendre la strophe 2, comme Villon nous le demande au vers 19, nous ne saurons méconnaître que le mot « evesque » veut dire, en jargon érotique, « pédéraste » ; que Thibault d’Aussigny en est un [...]

---

<sup>227</sup> David Mus: *La poétique de François Villon*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1992.



Así pues, las palabras de David Mus arrojan luz sobre la intencionalidad velada tras los términos 'seigneur' 'soubz luy', 'foy', 'hommage', 'friche', 'evesque' de dicha estrofa. Carlos Alvar pone de manifiesto a través de su traducción que no ha logrado captar la compleja dualidad semántica de esta estrofa francesa.

Sin embargo, sí es consciente, y así lo hace constar en una aclaración localizada al final de la edición<sup>228</sup>, del sentido erótico que poseen determinados vocablos de la estrofa LXXXIX de *Le Testament*:

Item, donne à mon advocat,  
Maistre Guillaume Charruau,  
Quoy qu'il marchande ou ait estât,  
Mon **branc**... Je me tays du **fourreau**,  
Il aura, avec ce, ung **réau**  
En change, affin que sa **bourse** enfle,  
Prins sur la chaussée et carreau  
De la grand closture du Temple.

*Ítem, doy a mi abogado,  
maestro Guillaume Charruau,  
(aunque ya la tuviera Marchant)  
mi **espada**... me callo acerca de la **vaina**.  
Además, recibirá un **real**  
de cambio, para que se le hinche la **bolsa**,  
adquirido en la calzada y pavimento  
del gran huerto del Temple.*

Del mismo modo, son un elemento constante en la obra de François Villon las remisiones históricas y culturales, que Carlos Alvar trata de explicitar acertadamente para facilitar su comprensión. Se sirve para tal propósito de las

---

<sup>228</sup> En la citada nota afirma: "El legado tiene un sentido claramente sexual, aumentado por la presencia de *espada, vaina, real, bolsa*".

notas, dado que, en la mayoría de los casos, explicitar tales interferencias en el texto traducido sería una labor imposible y, al tiempo, poco recomendada.

Trascribimos la estrofa CXLI de *Le Testament*, su respectiva traducción, así como la nota aclaratoria que el traductor redacta con la finalidad de ilustrar el modo en que el traductor trata remitir al lector a la vieja costumbre de colgar ramas en la puerta de las casas de las prostitutas para anunciar su actividad:

Item, à Marion l'Ydolle,  
Et la grand Jehanne de Bretagne,  
Donne tenir publique escolle,  
Où l'escolier le maistre enseigne.  
Lieu n'est où ce marché ne tienne,  
Sinon en la grille de Mehun;  
De quoy je dy: Fy de **l'enseigne**,  
Puis que l'ouvrage est si commun!

*Ítem, a Marion la Ídolo,  
y a la gran Juana de Bretaña  
les concedo que tengan una escuela pública  
en la que el alumno enseñe al maestro.  
No hay sitio donde este mercado no se mantenga  
salvo en la prisión de Meung;  
por eso digo: “¡Fuera **insignia**\*,  
ya que el trabajo es tan conocido”.*

\*La *insignia* era la señal que distinguía las casas en la Edad Media (en vez del número). Las mujeres de vida licenciosas colgaban una rama en la puerta y de ahí la denominación de “rameras”.

Así pues, a modo de resumen concluimos que es fácilmente observable que la versión al español de Carlos Alvar evidencia una falta de ritmo constante, que produciría la correspondiente cadencia, que sí tiene el original de François Villon; estos atributos posiblemente habrían sido propiciados por la elección de un metro único, que hubiera proporcionado a la traducción la

musicalidad necesaria, bien con la elección de un metro endecasílabo o bien por un verso alejandrino, verso por el que hemos optado finalmente. La elección de un metro fijo, incluso con diferentes tipos de versos impares, combinados en una estrofa, no habría supuesto alargar en exceso el texto de Villon, premisa que es imprescindible respetar al afrontar cualquier traducción: la inteligibilidad.

Observamos, asimismo, que el texto de llegada presenta una estructura simétrica a la del texto original, motivada, en gran medida, por la tendencia del traductor a imitar la sintaxis de la versión francesa, siempre y cuando la redacción no transgreda la normativa española relativa y posibilite la corrección sintáctica de los enunciados en español.

El léxico es trasvasado, igualmente, del modo más fiel posible, no obstante, Carlos Alvar no se libra, en ocasiones, de incurrir en determinadas inexactitudes léxico-semánticas. A este respecto, es especialmente reseñable la acertada determinación del traductor de verter la terminología jurídica presente en el texto francés, imitando la redacción y las fórmulas protocolarias de los documentos testamentarios oficiales en nuestra lengua.

En último término, es preciso mencionar la falta de habilidad del traductor para captar la dualidad semántica de ciertos términos franceses, así como de descifrar los mecanismos que conducen a equívoco, de los que se sirve majestuosamente el poeta parisino en sus composiciones. No obstante, siempre que el traductor intuye la presencia de remisiones pragmático-culturales, trata acertadamente de explicitarlas por medio de la utilización de notas aclaratorias que localiza al final de la edición.

### 3. 1. 9. Traducción de Roberto Ruiz Capellán. *François Villon. Obras.* (Barcelona: Editorial Bosch, S.A., 1981)

Edición bilingüe publicada por primera vez en el año 1981 por la Casa Editorial Bosch, bajo el título completo de *Obras. Edición del texto original, versión castellana, introducción, notas e índices de nombres propios por Roberto Ruiz Capellán.*<sup>229</sup> La monografía, de 19 cm y 419 páginas, forma parte de la colección denominada “Erasmus: textos bilingües”, e incluye, como bien señala el título de la obra, la edición original de la obra completa de Villon, presentada de forma enfrentada junto a la traducción al español, amén de un amplio listado de notas a pie de página y un índice de los antropónimos localizados en el texto del poeta francés.

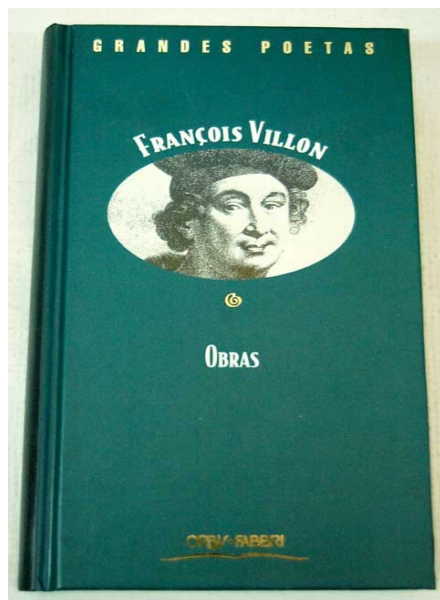
La edición que manejamos no es la publicada por la Editorial Bosch, sino la que salió a la luz en el año 1998 por Ediciones Orbis, S. A. Con un formato similar a la anterior, aunque visiblemente más reducida respecto al número de páginas, -352 páginas-, el volumen de 1998 presenta el mismo contenido que la primera edición, salvo por el índice de nombres propios, omitido en la presente. Se incluye dentro de la colección “Grandes poetas”, en la que figuran títulos de autores destacados franceses como *Antología de Guillaume Apollinaire* (traducida por Manuel Álvarez Ortega en 1998), *Las flores del mal de Charles Baudelaire* (traducida por Jacinto Luis Guereña en 1997), *Obra poética de Jules Laforgue* (traducida por Juan Bravo Castillo en 1998), entre otras.

La edición, rematada con una encuadernación en cartón de color verde, presenta en su cubierta, en letras doradas, el título reducido de la obra “François Villon. Obras”, el nombre de la colección a la que se adscribe y el nombre de la empresa editora. En el centro de la misma se halla un retrato en color blanco y negro de François Villon, retrato que reproduce un tercio del grabado del poeta parisino realizado por el alemán Ludwin Rullman. El lomo presenta datos similares, a excepción, por cuestiones de espacio, del retrato del poeta. La contracubierta no presenta adorno alguno.

---

<sup>229</sup> Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid las tres últimas décadas y formado en la Universidad de Salamanca, donde tantos medievalistas franceses adquirieron una buena formación, fundamentalmente en Literatura Medieval.

La portada incluye, como es habitual, el título completo de la obra “François Villon. Obras. El Legado, el Testamento, Poesías diversas”, y el subtítulo “Edición del texto original, versión castellana y notas: Roberto Ruiz Capellán”. En el reverso de esta hoja, se ubica la página de créditos, en la que se halla el nombre de la editorial de la primera edición de la obra, “Bosch, Casa Editorial, S.A.”, y el de la presente edición, “Ediciones Orbis, S.A.”. A continuación, figura el número de ISBN, 84-402-2329-3, así como el número de archivo en el Depósito legal de Barcelona, B-16.758-1998. Por último, la edición nos proporciona los datos de la empresa encargada de su impresión, Printer, Industrial Gráficas, S.A.



(Cubierta de la edición de Roberto Ruiz Capellán)

La presente edición no incluye prólogo alguno, ni tampoco aclaraciones preliminares elaboradas por el autor, que arrojen luz sobre las preferencias traductológicas del mismo; por tal motivo, resulta difícil saber qué versión francesa ha transcrito e incorporado Roberto Ruiz Capellán a su obra<sup>230</sup>. Tampoco presenta índice de contenidos, elemento que facilitaría sobremanera

---

<sup>230</sup> No obstante, la nota número 17, así como otras notas posteriores, de *El Legado* nos remiten a la cuarta edición de Auguste Longnon, revisada por Lucien Foulet (Paris, STFM, 1932).

la búsqueda de la información deseada. El contenido traductológico se inicia, pues, tras la hoja de créditos, sin incluir hojas de cortesía alguna para su separación.

En el apartado principal de la obra, localizamos, en este orden, *El Legado*, *El Testamento* y “Poesías diversas”; de forma enfrentada figura el texto original y su respectiva traducción al español, siendo ambos textos numerados por estrofas, empleando para ello la numeración romana. Asimismo, se numeran los versos, sin embargo, en lugar de seguir la tradicional numeración de cinco en cinco versos, se hallan numerados de cuatro en cuatro.

Cada una de las tres composiciones incluye un amplio número de notas a pie de página, que se encuentran numerados de forma correlativa, para comenzar de nuevo en la siguiente composición. Tales notas, que sólo aluden al texto de llegada, incluyen información de diversa tipología, histórica, cultural, etimológica, lingüística, traductológica, etc., y están encauzadas a favorecer una mejor comprensión del texto meta por parte del lector español.

### 3. 1. 9. 1 Análisis traductológico de la versión de Roberto Ruiz Capellán

Como afirmamos en el apartado precedente, la edición de Roberto Ruiz Capellán no incorpora prólogo ni apartado preliminar alguno, en los que éste detalle sus prioridades traductológicas. No obstante, el traductor hace referencia a los motivos que justifican algunos de sus criterios translativos en diversas notas a pie de página.

A veces se fuerza un tanto la sintaxis castellana para dar más exacta cuenta del original: aquí nos ha sido necesario invertir el orden de los versos (p. 14)

Lamentamos tener que dar una traducción aproximada del verso, al no hallar –sino a través de largar perífrasis- equivalentes simples castellano de *atours* y *bourreletz* (p. 78)

*Tant* no tiene valor ni función uniformes en todo el poema: introduce una comparativa o, las más de las veces, una consecutiva. A veces se fuerza un poco la traducción con el fin de respetar la uniformidad del comienzo de los versos (p. 283)

De tales aclaraciones, inferimos que Ruiz Capellán da preferencia a los elementos léxico-semánticos, pese a forzar en ocasiones las estructuras sintácticas de su versión, en aras a una mejor equivalencia semántica con el texto original. No obstante, en tales aclaraciones no alude específicamente a los elementos fonético-fonológicos ni a los pragmático-culturales del texto original, ni cómo ha optado por trasvasarlos a la lengua de llegada.

Por lo que concierne al plano fonético-fonológico y a la métrica, apreciamos que la versión al español de Roberto Ruiz Capellán no obedece a un metro concreto, ni tampoco manifiesta un ritmo de timbre determinado. Percibimos que opta por versos de todas las medidas, quedando ésta subordinada a la información que desea transmitir. Transcribimos las dos primeras estrofas de la “Ballade de la belle Heaulmière aux filles de joie” para ilustrar tales características:

Or y pensez, belle Gautière  
Qui écolière souliez être,  
Et vous, Blanche la Savetière,  
Or est-il temps de vous connaître:  
Prenez à dêtre ou à senêtre;  
N'épargnez homme, je vous prie;  
Car vieilles n'ont ne cours ne être,  
Ne que monnoie qu'on décrie.

Et vous, la gente Saucissière  
Qui de danser êtes adêtre,  
Guillemette la Tapissière,  
Ne méprenez vers votre maître:  
Tôt vous faudra clore fenêtre,

Quand deviendrez vieille, flétrie:  
Plus ne servirez qu'un vieil prêtre,  
Ne que monnoie qu'on décrie.

*Pensad en ello, pues, bella Guantera, 11 A*  
*que mi alumna solías ser, 9 -*  
*y vos, Blanca la Zapatera, 9 A*  
*va siendo de que os conozcáis. 9 -*  
*Tomad [dinero] a diestro y a siniestro, 12 -*  
*no rechacéis a hombre alguno, os lo ruego: 11 -*  
*ved que las viejas ni valor ni curso tienen, 13 -*  
*como la falsa moneda. 8 -*

*Y vos, gentil Salchichera, 8 B*  
*que en la danza sois tan hábil, 8 -*  
*y Guillermita la Tapicera, 10 B*  
*no faltéis a vuestro amo: 7 -*  
*pronto tendréis que cerrar la tienda; 10 -*  
*cuando seais (sic) viejas, marchitas, 10 -*  
*más no habréis de valer que un cura viejo, 11 -*  
*como la falsa moneda. 8 -*

Como podemos observar, los versos octosílabos del texto original han sido trasvasados al español sin atender a un patrón métrico preestablecido, pues no existe regularidad en lo relativo al número de sílabas fonológicas de la versión al español. Asimismo, comprobamos que dicha versión no se ha configurado pretendiendo alcanzar la homofonía final, dado que abundan los versos libres. A este respecto, encontramos en la presente edición un caso excepcional; una pequeña composición que ha sido deliberadamente traducida con rima; nos referimos a la “Cuarteta”:

Je suis François, dont il me poise,  
Né de Paris emprés **Pontoise**,  
Et de la corde d'une toise



Saura mon col que mon cul poise.

*Yo soy François, lo que me pesa,  
nací en París, junto a **Pontesa**,  
y de la cuerda de una toesa,  
sabrá mi cuello lo que mi culo pesa.*

En nota a pie de página, el traductor se disculpa por la deformación del topónimo 'Pontoise' en la traducción, deformación con la que aquel pretende, como es evidente, conseguir la rima consonante en los cuatros versos que conforman el poema en español, imitando así la rima del texto original.

Respecto del elemento rítmico del texto de llegada, comprobamos, igualmente, que el traductor no se inclina por un esquema de sílabas tónicas y átonas concreto, lo que origina una composición carente de cadencia y armonía, elementos que consideramos inherentes al texto poético y, por tanto, imprescindibles.

Pour ce, aimez tant que voudrez,  
Suivez assemblées et fêtes,  
En la fin ja mieux n'en vaudrez  
Et n'y rompez que vos têtes;  
Folles amours font les gens bêtes:  
Salmon en ydolatria,  
Samson en perdit ses lunettes.  
Bien heureux est qui rien n'y a!

Orpheüs le doux ménétrier,  
Jouant de flûtes et musettes,  
En fut en danger du meurtrier  
Chien Cerbéus à quatre têtes;  
Et Narcissus, le bel honnêtes,  
En un profond puits se noya  
Pour l'amour de ses amourettes.  
Bien heureux est qui rien n'y a!

*Así es que amad cuanto querais, (sic) 2, 4, 5, 8*  
*frecuentad fiestas y juergas, 3, 4, 7*  
*pues que al final más no habréis de valer, 1, 4, 5, 7, 10*  
*y, si algo no rompéis, sólo será la cabeza: 2, 5, 6, 9, 12*  
*locos amores hacen idiota a la gente: 1, 4, 6, 9, 12*  
*Salomón cayó en la idolatría 3, 5, 9*  
*y Sansón perdió sus lentes. 3, 5, 7*  
*¡Cuán feliz es el que no toma parte! 1, 3, 8, 10*

*Orfeo, el dulce tañedor, 2, 4, 8*  
*que tocaba flautas y dulzainas, 3, 5, 9*  
*estuvo, por amor, al alcance de un asesino 2, 6, 9, 14*  
*Carcerbero, de cuádruple cabeza; 3, 6, 10*  
*y Narciso, el honrado doncel, 3, 6, 9*  
*en un profundo pozo se ahogó 4, 6, 10*  
*por el amor de sus amoríos. 4, 9*  
*¡Cuán feliz es el que no toma parte! 1, 3, 8, 10*

Uno de los elementos fonético-fonológicos más destacados en la traducción de Roberto Ruiz Capellán, es su alusión a los términos homófonos con los que François Villon induce a equívoco en la versión original. Mediante nota a pie de página, el traductor da cuenta de tales recursos fonológicos, informando a su vez acerca del significado de ambas posibilidades lingüísticas. Se aventura, igualmente, a jugar con la homofonía en su traducción:

Humbles, bien chantans au lectry.  
Je leur laisse **cens recevoir**\*

*Humildes, buenos cantores en el atril;*  
*es de jo una renta a **percibir**.*

\**Cens recevoir* significa “percibir un canon, tasa, estipendio”, pero hay que entender el sintagma homófono *sans recevoir*.

\*\*\*\*\*

Mon seigneur n'est, ne mon evesque;  
Soubz luy ne tiens, s'il n'est en friche;  
Foy ne luy doy, ne hommage avecque;  
Je ne suis **son serf\*** ne sa biche.

*Mi señor no es ni mi obispo,  
feudo de él no tengo, sino en baldío,  
fe no le debo ni homenaje,  
no soy **su siervo ni su cierva.***

\*Juego con la homofonía entre *serf* y *cerf*, que permite luego el empleo de *biche*.

\*\*\*\*\*

Item, ne sçay que à l'Hostel-Dieu  
Donner, n'aux povres hospitalux;  
Bourdes n'ont icy temps ne lieu,  
Car povres gens ont assez maulx.  
Chascun leur envoye **leurs aulx\***.  
Les Mendians ont eu mon oye;  
Au fort, ilz en auront les os:  
A menues gens menue **monnoye\***.

*Item, a la Casa de Dios no se qué  
dar, ni a los pobres hospitales;  
aquí las bromas están fuera de sitio,  
pues los pobres sufren males de sobra.  
Todos les envían **los desperdicios**;  
Los Mendicantes obtuvieron mi oca;  
Así, que ellos recibirán mis huesos:  
A gente menuda, menuda **moneda.***

\* *Aulx* “ajos” en sentido propio; “sobras”, “algo de escaso valor” en acepción figurada. Además, *aulx* es homófono de os “huesos”.

\* La avaricia frailesca es evidente en la homofonía entre *mon oye* y *monnoye*.

En último término, es preciso hacer alusión al recurso fonético-fonológico por antonomasia de la obra de François Villon; nos referimos al acróstico, recurso que el traductor no ha sabido, dada la dificultad que esta labor entraña, dar continuidad en su versión al español. En el ‘envoi’ de la “Ballade de la grosse Margot” pone de manifiesto tal particularidad:

Vente, gresle, gelle, j'ay mon pain cuict!  
le suis paillard, la paillarde me suit.  
Lequel vault mieux, chascun bien s'entresuit.  
L'ung l'autre vault: c'est à mau chat mau rat.  
Ordure amons, ordure nous affuyt.  
Nous deffuyons honneur, il nous deffuyt,  
En ce bourdel où tenons nostre estat.

*Ventee, granice o hiele, yo tengo pan cocido.*  
*Un golfo soy, y la golfa me sigue.*  
*¿Quién es mejor? El uno emula al otro.*  
*Los dos valen igual: a mala rata, mal gato.*  
*Nos gusta la basura, la basura nos sigue.*  
*Huimos del honor, y éste huye de nosotros,*  
*en este burdel do nuestro oficio está.*

Por lo que concierne al plano morfosintáctico, consideramos un acierto el hecho de haber configurado su obra en disposición simétrica; nos referimos a la presentación de forma enfrentada del texto original y su respectiva traducción. Este recurso supone una facilidad adicional para el lector y, especialmente, para el analista crítico, que tendrá a su alcance ambos documentos para confrontarlos sin complejidad alguna.

La traducción es, de forma general, gramaticalmente correcta, salvo por un detalle de índole gramatical; Capellán, probablemente contaminado por las convenciones poéticas relativas a la puntuación de la lengua francesa, ha incurrido en el error de conservar la mayúscula al inicio de cada verso de la “Ballade des menus propos”, con independencia de que frase precedente finalice o no en punto.

Je connois cheval et mulet,  
Je connois leur charge et leur somme,  
Je connois Biatris et Belet,  
Je connois jet qui nombre et somme,  
Je connois vision et somme,  
Je connois la faute des Boemes,  
Je connois le pouvoir de Rome,  
Je connois tout, fors que moi-mêmes.

*Conozco al caballo y al mulo,  
Conozco su fardo y su carga,  
Conozco a Beatriz y a Isabel,  
Conozco la ficha que numera y suma,  
Conozco visión y sueño,  
Conozco el error de los Bohemios,  
Conozco el poder de Roma,  
Conozco todo salvo a mí mismo.*

Se trata, sin embargo de un error aislado, ya que en la mayoría de sus traducciones conserva la minúscula inicial, siempre que la normativa española al respecto así lo exija.

Asimismo, es preciso indicar que Ruiz Capellán mantiene en su traducción el empleo de la figura retórica de la anáfora, de la que se sirve Villon en numerosas de sus composiciones, hecho que consideramos sumamente apropiado. La “Ballade des contre-vérités” pone de manifiesto que el traductor trata de dar continuidad a este recurso en tantas ocasiones como aparece.

Il n'est soing que quant on a fain  
**Ne** service que d'ennemy  
**Ne** mascher qu'ung botel de faing  
**Ne** fort guet que d'homme endormy  
**Ne** clemence que felonnie  
**N'**asseurance que de peureux  
**Ne** foy que d'hommes qui regnye  
**Ne** bien conseillé qu'amoureux.

Il n'est engendrement qu'un boing  
**Ne** bon bruit que d'homme benny  
**Ne** riz qu'après ung cop de poing  
**Ne** lotz que debtes mectre en ny  
**Ne** vraye amour qu'en flaterye  
**N'**encontre que de maleureux  
**Ne** vray rapport que menterye  
**Ne** bien conseillé qu'amoureux.

*No hay cuidado salvo si el hambre aprieta,  
**ni** [otro] favor que el de enemigo,  
**ni** [mejor] manjar que fardo de heno,  
**ni** estrecha vigilancia como de hombre dormido,  
**ni** [otra] clemencia que felonía,  
**ni** [más] intrepidez que la del miedoso,  
**ni** [más] fe que en quien la reniega,  
**ni** más sensato que el enamorado.*

No hay engendramiento sino en baño,  
**ni** fama como la del exiliado,  
**ni** risa sino tras puñetazo,  
**ni** herencia como negar sus deudas,  
**ni** [más] sincero amor que en la lisonja,  
**ni** [más feliz] encuentro que con el desdichado,  
**ni** [más] más veraz informe que mentira,

*ni más sensato que el enamorado.*

Por lo que respecta al plano léxico-semántico, hemos seleccionado nuevamente la “Ballade des menus propos” para ilustrar algunas de las inexactitudes de tal tipología en las que incurre el traductor. Ya desde la lectura del título original del poema de François Villon, podemos percibir la complejidad que entraña la traducción del mismo; Ruiz Capellán ha optado por el título de “Balada de las Menudencias”, muy acertadamente en nuestra opinión, título que José María Álvarez en su traducción *El Legado y el Testamento. François Villon* (2001) decidirá conservar.

A pesar de que no haya sido la propuesta translativa más extendida<sup>231</sup>, no consideramos tal determinación en lo más mínimo un desacierto. El diccionario<sup>232</sup> monolingüe citado recoge las acepciones siguientes para ambos términos: ‘menus’ hace alusión en un sentido figurado a algo de poco valor o sin importancia, y ‘propos’ en su forma plural se considera un término sinonímico de ‘paroles’. Por consiguiente, ‘menudencias’, ‘nimiedades’, ‘insignificancias’ y sustantivos de similar significado, son vocablos que reflejan nítidamente la idea que Villon pretende transmitir a través de este controvertido título.

En consonancia con el análisis traductológico acometido anteriormente, señalaremos en grafía negrita aquellos términos cuya elección consideramos que no ha resultado demasiado afortunada, ya sea porque no se ha trasladado fielmente el contenido semántico del original, ya sea porque el término en español por el que ha optado el traductor no es el más pertinente.

Huelga decir que el hecho de renunciar a las restricciones que implica el ceñirse a un metro y a una rima determinados, concede al traductor una amplia libertad en lo que a la elección terminológica se refiere. Por ende, estimamos que dada la facilidad suplementaria con la que contaba el traductor, hubiese

---

<sup>231</sup> La gran mayoría de los traductores han optado por “Balada de las cosas sin importancia”.

<sup>232</sup> Aludimos al diccionario francés monolingüe en línea *Trésor de la Langue Française Informatisée*.

sido más apropiado adoptar otras soluciones a la hora de elegir determinados términos.

Je connois bien **mouches en lait**,  
Je connois à la robe l'homme,  
**Je connois** le beau temps du laid,  
**Je connois** au pommier la pomme,  
Je connois l'arbre à voir la **gomme**,  
**Je connois quand tout est de mêmes**,  
Je connois qui besogne ou **chomme**,  
Je connois tout, fors que moi-mêmes.

Je connois pourpoint au collet,  
Je connois le moine à la gonne,  
Je connois le maître au valet,  
Je connois au voile la nonne,  
Je connois quand **pipeur jargonne**,  
Je connois fous nourris de crèmes,  
Je connois le vin à la tonne,  
Je connois tout, fors que moi-mêmes.

Prince, je connois tout en somme,  
Je connois coulourés et blêmes,  
Je connois mort qui tout consomme,  
Je connois tout, fors que moi-même

*Conozco bien **moscas en leche**,*  
*Conozco por el vestido al hombre,*  
**Conozco el buen tiempo del malo,**  
**Conozco por el manzano la manzana,**  
*Conozco el árbol al ver su **goma**,*  
**Conozco cuándo todo da lo mismo,**  
*Conozco al que trabaja y al **parado**,*  
*Conozco todo salvo a mí mismo.*



*Conozco el jubón por el cuello,  
Conozco al monje por el hábito,  
Conozco al amo por el criado,  
Conozco a la monja por la toca,  
Conozco cuándo **el tramposo farfulla,**  
Conozco a los locos que comen cremas,  
Conozco el vino por el tonel,  
Conozco todo salvo a mí mismo.*

*Príncipe, conozco todo, en suma,  
Conozco a los colorados y a los pálidos,  
Conozco a la Muerte que todo lo devora,  
Conozco todo salvo a mí mismo.*

- *Mousches en laict*: pese a que Villon en este verso no empleó artículos delante de los sustantivos (*les mouches en le lait*), suponemos que por cuestiones de cómputo silábico, la adición de éstos en español hubiera posibilitado una lectura menos abrupta y más fluida.

- *Je congnois*: aunque Capellán haya determinado oportunamente trasladar al español el recurso anafórico del que se vale Villon en este poema, la elección del verbo al que recurre, ‘conocer’, no es del todo apropiada en algunos de los versos, en los que se pretende transmitir la idea de distinción de una cosa de otra, más que la idea de conocer dos cosas. Ciertamente es que en una nota a pie de página Capellán aclara lo siguiente: “respetamos aquí el texto de Villon, traduciendo siempre *Je connois* por ‘conozco’, aunque su valor es muchas veces ‘reconozco, ‘distingo’, etc.”

- *Gomme*: hubiese sido más congruente, a nuestro parecer, traducir ‘gomme’ por ‘resina’, dado que este último término designa específicamente “sustancia sólida o de consistencia pastosa [...] obtenida naturalmente como producto que fluye de varias plantas” (DRAE), y no es de índole tan genérica como ‘goma’.

- *Je congnois quant tout est de mesmes*: “de mesmes” en francés antiguo equivale en francés moderno a la locución adverbial “de même”, por ende, una traducción fiel para la expresión “être de même” hubiera sido “ser de la misma

forma” o “ser igual”. Por consiguiente, estimamos que la solución adoptada por Capellán en este caso, *cuando todo da lo mismo*, es impropia, dado que no traslada escrupulosamente el contenido semántico de este verso francés.

- *Chomme*: a nuestro entender, la traducción ofrecida por Capellán para este término, esto es, ‘parado’, no logra reflejar de forma óptima la antítesis de la que se sirve Villon, a través de la que contrapone la idea de laboriosidad y dinamismo frente a la holgazanería y ociosidad. Por tanto, sería más pertinente haber traducido ‘chomme’ por ‘holgazán’ u ‘ocioso’.

- *Quant parleur gergonne*: la traducción para este verso, “Conozco cuándo el tramposo farfulla”, podría haber sido deliberadamente seleccionada para remitir al lector a la consabida pertenencia del poeta francés a la banda delictiva de los *Coquillards*; de ahí el término ‘tramposo’ empleado. No obstante, no adivinamos los motivos que justifican la elección del verbo ‘farfullar’ como traducción a ‘gergonner’, puesto que la equivalencia en francés moderno para este término es ‘jargonner’, en español, hablar en argot o en jerga.

Habida cuenta de las anotaciones sugeridas con respecto a la traducción de Ruiz Capellán, y con el fin de tratar de llevar a cabo la que creemos traducción más ajustada, ofrecemos nuestra versión particular; ésta, sin estar basada en la rima, se adapta a un metro concreto, el endecasílabo, metro que nos ha surgido de modo espontáneo y que hemos creído oportuno mantener, por recoger fielmente, sin necesidad de adiciones o elisiones, el sentido completo de los versos originales de Villon.

*Sé distinguir las moscas en la leche;  
sé distinguir por su atavío al hombre;  
sé distinguir el buen tiempo del malo;  
sé distinguir manzanos por la poma;  
sé distinguir por su resina el árbol;  
sé distinguir cuando no hay cambio alguno;  
sé distinguir al cumplidor del zángano;  
distingo todo salvo a mí mismo.*

*Sé distinguir por el cuello el jubón;  
sé distinguir por el hábito al monje;  
sé distinguir por el vasallo al amo;  
sé distinguir por su toca a la monja<sup>233</sup>;  
sé distinguir por su jerga al que habla;  
sé distinguir al loco que come nata<sup>234</sup>;  
sé distinguir por el tonel el vino;  
distingo todo salvo a mí mismo.*

*Príncipe, yo que sé distinguir todo,  
sé distinguir a pálidos y a los de buen color,  
sé distinguir a Muerte que a todo ser consume,  
distingo todo salvo a mí mismo.*

Es, asimismo, reseñable la destreza del traductor para captar figuras retóricas en el texto original; un ejemplo de este hecho lo constituye el recurso de la metonimia, al que el traductor alude en nota a pie de página para revelar al lector meta su descubrimiento en la versión francesa.

Le *Donnait*\* est pour eulx trop rude:  
Jà ne les y vueil empescher.

*El Donato es para ellos muy difícil:  
no deseo que sufran estudiándolo.*

\* *Donat*: metonimia del autor por la obra; él, Elio Donato, y su libro de *Octo Partibus Orationis*. El nombre está muy relacionado con *donner*, a lo que no están acostumbrados.

---

<sup>233</sup> Creemos sumamente apropiada la determinación de traducir ‘nonne’ por ‘toca’ adoptada por Capellán, dado que este término alude a una prenda empleada especialmente por monjas, tal y como enuncia el DRAE en una de las acepciones recogidas para este término: “Prenda de lienzo que, ceñida al rostro, usan las monjas para cubrir la cabeza, y la llevaban antes las viudas y algunas veces las mujeres casadas”.

<sup>234</sup> He traducido ‘cresmes’ por ‘nata’ en lugar de por ‘crema’, como prefiere la totalidad de los traductores seleccionados, con el fin de aludir al término ‘papanatas’.

El traductor es consciente de que la semántica de un texto no es una actividad cerrada de una única posibilidad, sino que, como cualquier elemento subjetivo, está abierto a multitud de interpretaciones. Por tal motivo, se propone dar cuenta de los casos lingüísticos en los que existen diversas posibilidades semánticas.

Plus ne servirez qu'un vieil **prestre**\*,  
Ne que monnoye qu'on descrie.

*Más no habréis de valer que un cura viejo,  
como la falsa moneda.*

\* El verso es equívoco, según se vea en *prestre* un complemento de *servir* o el segundo término de la comparación con el sujeto:

- a) No valdréis más que para servir a un cura viejo.
- b) No valdréis para más de lo que sirve un cura viejo.

La segunda versión va mejor con la sintaxis textual: *viel prestre* y *monnoye* están, así, en igual plano.

\*\*\*\*\*

Il est ung droit sot de séjour,  
**Et est plaisant où il n'est point**\*

*Es de remate un idiota donde vaya  
y es agradable donde no está.*

\* El verso puede entenderse:

- a) Michault es agradable o no lo es.
- b) Michault es agradable donde no está.
- c) Es agradable estar donde no está.
- d) Es agradable frecuentarlo o no.

Esta variedad de interpretaciones depende del valor que se dé a *ou* (adverbio o conjunción disyuntiva) y a *est plaisant* (con un sujeto Michault o como impersonal)

\*\*\*\*\*

Je donne six livres de lou,  
**Qui n'est pas viande à porchiers\***,

*Lego seis cabezas de lobo*  
*-Que no es carne para porqueros-*.

\* Puede entenderse:

- a) Irónicamente: “exquisita y, por tanto, vedada a porqueros”.
- b) “Que no querrían comer ni siquiera los porqueros”.

El plato es realmente malo o irónicamente bueno.

Por último, es preciso hacer alusión a una característica especialmente recurrente en la traducción de Roberto Ruiz Capellán; se trata de las incorporaciones ajenas al texto original que el traductor señala por medio de corchetes, cuyo propósito es el de esclarecer el significado de aquellos versos en los que la omisión del algún término francés puede plantear cierta dificultad de interpretación. Reproducimos literalmente un fragmento para dar cuenta de tal particularidad, acertada a nuestro entender en algunas ocasiones, e innecesaria en otras.

«S'ils n'ayment fors que pour l'argent,  
On ne les ayme que pour l'heure.  
Rondement aymont toute gent,  
Et riant lors quant bourse pleure.  
De celles n'est qui ne recoeuvre;  
Mais en femmes d'honneur et nom  
Franc homme, se Dieu me sequeure,  
Se doit employer; ailleurs, non.»

Je prens qu'aucun dye cecy,  
Si ne me contente-il en rien.

En effect, je concludz ainsy,  
Et sy le cuyde entendre bien,  
Qu'on doit aymer en lieu de bien.  
Asçavoir-mon se ces fillettes,  
Qu'en parolles toute jour tien,  
Ne furent pas femmes honnestes?

*Si ellas no aman sino por el dinero,  
**[cierto es también que]** brevemente las aman;  
sin excepción aman ellas a todos  
y rien cuando la bolsa llora.  
No hay nadie entre ellas que no corra **[la calle]**;  
sólo en mujeres de honor y de buen nombre  
todo hombre franco -¡Que Dios me asista!-  
debe emplearse; no en otra parte.*

*Supongo que alguien diga esto,  
mas, por supuesto, en nada me convence.  
Su conclusión es ésa, en efecto,  
-y creo interpretarlo rectamente-  
**[esto es,]** que hay que amar a persona de bien:  
mas, ¿quién dice si estas muchachitas,  
de las que hablo todo el día,  
no fueron **[un día]** mujeres honradas.*

Estas dos estrofas correlativas extraídas de *Le Testament* dejan constancia de que en la primera estrofa sí es pertinente la incorporación de acotaciones para interpretar correctamente el texto original, dado que de no ser así, difícilmente adivinaríamos el matiz consecutivo entre el primer y el segundo verso, y a qué se refiere Villon cuando dice que “no hay nadie entre ellas que no corra”.

No obstante, los incisos entre corchetes de la segunda estrofa se revelan innecesarios, ya que de no haberse incluido, la interpretación correcta de los versos marcados seguiría siendo una labor sencilla.

Del mismo modo, el traductor utiliza las notas a pie de página para explicitar aquellos enunciados cuyo significado no es evidente; cuando la explicación no puede ser incluida en el texto mismo dado su extensión, Ruiz Capellán opta por servirse de este tipo de aclaraciones semánticas adicionales:

Item, je donne à Basanyer,  
Notaire et greffier criminel,  
**De giroffle plain ung panyer,**  
Prins chez maistre Jehan de Ruel.  
Tant à Mautainct; tant à Rosnel;  
Et, avec ce **don de giroffle,**  
Servir, de cueur gent et ysnel,  
Le seigneur qui sert saint Cristofle.

*Item, doy a Basennier,  
notario y escribano de lo criminal,  
**de clavo una cesta llena,**  
a recibir de maese Jean de Ruel,  
y otro tanto a Mautaint y a Rosnel;  
y, además del **don del clavo**\*,  
[doyle] servir con gusto y diligencia  
al señor que sirve en san Cristóbal.*

\*El clavo es un estimulante, al tiempo que un afrodisíaco. Vendrá bien a los recién mencionados para servir con más diligencia a Robert d'Estouteville, preboste de París, "el que venera a san Cristóbal".

\*\*\*\*\*

Le glouton, de mal entaché,  
M'embrassoit... **J'en suis bien plus grasse!**  
Que m'en reste-il? Honte et péché.

El canalla, de maldad lleno,  
me abrazaba... **¡y así ando de lucida!\***

¿Qué me queda? Dishonor y pecado.

*\*J'en suis bien plus grasse*: amargamente irónico. El sentido parece ser: "Me abrazaba..., sin darme a cambio nada más sustancioso que me permitiera vivir ahora; por eso, así ando de lucida, así me luce el pelo".

Habida cuenta de las particularidades traductológicas mencionadas a lo largo del análisis de los tres primeros planos lingüísticos, deducimos que las notas a pie de página constituyen un elemento sobresaliente en esta edición. Al analizar los elementos pragmático-culturales del texto original y cómo han sido estos trasvasados al texto meta, advertimos que, nuevamente, el traductor trata de dejar constancia, mediante la utilización de las ya tradicionales notas aclaratorias, de aquellas interferencias pragmático-culturales de difícil comprensión, o que requieren una aclaración adicional.

Las referencias intertextuales son una constante en el texto del poeta francés, por lo que, al tener que trasvasarlas al texto de llegada, las aclaraciones suplementarias se tornan forzosamente necesarias. El traductor es consciente de tal necesidad y por tal razón, procura explicitar su significado detalladamente mediante dichas aclaraciones. Transcribimos algunos ejemplos de tal determinación:

Au Psaultier prens, quand suys à mesme,  
Qui n'est de beuf ne cordoen,  
**Le verset escript le septiesme**  
**Du psaulme de *Deus laudem*\***.

*Cuando de ganas estoy, tomo en el Salterio,*  
*que no es [de piel] de buey ni cordobán´*  
*el versículo número siete,*  
*del salmo *Deus laudem*.*

\* Es el salmo 108, cuyo versículo siete dice: "Cum iudicatur, exeat condemnatus et oratio eius fiat in peccatum". Todo el salmo es por



igual tenor, pero, ya que el destinatario es aquí un obispo, le va mejor el versículo siguiente: “Fiant dies ejus pauci et episcopatum ejus accipiat alter”. Tal es, precisamente, el juicio de Dios al que Villon se remitiera en los v.v. 31-32.

\*\*\*\*\*

Nécessité faict gens mesprendre,  
**Et faim saillir le loup des boys\***.

*[Pero] Penuria hace a la gente obrar mal,  
y el hambre saca del bosque al lobo.*

\* Hablando del zorro, dice el *Roman de Renart* (v.v. 15526-28, ed. Roques):

“(…) mais la fain qu’il avoit es danz,  
qui enchance le leu dou bois,  
l’en fait partir outre son pois”.

Vd. También Morawski: *Proverbes*, núm. 1000.

\*\*\*\*\*

Loué soit le doulx Jésus-Christ!  
Que par moy leur soit satisfaict!  
**Ce que j'ay escript est escript\***.

*-¡Lodo sea el dulce Jesucristo!-  
¡Acepten todos mis disculpas!  
Lo que escribí está escrito.*

\*Reproducción de la frase de Pilatos “Quod scripsi scripsi” (Juan, XIX 22), cuando se le quejaron los sacerdotes hebreos de haber escrito, en el rótulo del condenado, “Rey de los Judíos”.

En lo referente a los enunciados proverbial presentes en el texto original, comprobamos Roberto Ruiz Capellán optar por trasvasarlos sirviéndose de la traducción literal, determinación que no le exime de incorporar notas a pie de página para explicitar su significado figurado.

Toujours trompant ou moy ou aultre,  
**Et vendoit vessies pour lanternes.**

*Siempre el embaucador a otros engaña*  
**y “da vejigas por farolas”\***.

\* La expresión es aún señalada por *Robert* (s.u. *lanterne*), traducible por “dar gato por liebre”. La frase puede, de todas formas, decir dos cosas: “dar vejigas en lugar de dar faroles” o “dar vejigas a cambio de recibir faroles”. La primera es más probable.

\*\*\*\*\*

Ainsi m'ont amours abusé,  
**Et pourmené de l'uys au pesle.**

Así el Amor me ha engatusado  
**y “paseado de la puerta al pestillo”\***.

\* Traducible por “ir de la Ceca a la Meca para no conseguir nada”. *Uys* y *pesle* son quizá la puerta y el pestillo de la alcoba de *celle qui jadis servioie* de T 673, siempre cerrada: Villon quedaba detrás, fuera.

Ruiz Capellán es consciente, asimismo, de los mecanismos recurrentes que emplea el poeta parisino para expresar la antífrasis; por tal razón, no duda en explicar en nota a pie de página cuándo hay que interpretar la idea contraria de lo que expresa la traducción.

Et veuil qu'ilz soyent informez

En meurs, quoy que couste bature;  
Chapperons auront enfermez,  
Et les pouces soubz la ceincture;  
Humbles à toute créature;  
Disans: *Hen? Quoy? Il n'en est rien!*  
Si diront gens, par adventure:  
«Voycy enfans de lieu de bien!»

*Quiero que sean formados  
en buenas costumbres, por palos que cueste;  
llevarán capuchones bien hundidos  
y los pulgares en el cinturón,  
[que sean] mansos para con todo el mundo,  
y que digan: “¿Cómo?, ¿qué? ¡No es nada!”  
Tal vez así comentará (sic) la gente:  
“¡Ved ahí rapaces de buena educación!”\**

\* Entiéndase al revés toda la estrofa.

\*\*\*\*\*

C'est maistre Guillaume Cotin  
Et maistre Thibault de Vitry,  
Deux paouvres clercs, parlans latin,  
Paisibles enfans, sans estry,  
Humbles, bien chantans au lectry.

*Son maese Guillaume Cotin  
Y maese Thibaut de Vitry,  
Dos pobres clérigos, que hablan latín,  
Buenos muchachos, enemigos de disputas,  
Humildes, buenos cantones en el atril [...]\**

\*Guillaume Cotin y Thibaut de Victry son dos ancianos muy ricos, canónicos y consejeros del Parlamento. No son, pues, pobres clérigos,

ni niños. Hay que entender antifrásicamente estos versos: no saben latín, son pendencieros, cantan mal.

Del mismo modo, el traductor trata de indicar al lector cuando detecta claramente que el texto francés evidencia una intención irónica por parte de François Villon:

Faiseurs de laiz, de motets et rondeaux,  
**Quand mort sera vous lui ferez chandeaux.**  
Il n'entre, où gist, n'escler ne tourbillon;  
De murs espoix on luy a fait bandeaux:  
Le lesserez là, le povre Villon?

¡Autores de letrillas, motetes y rondeles,  
**cuando esté muerto, le haréis caldos calientes\***;  
Donde [ahora] yace la luz ni el aire entran:  
de espesos muros hiciéronle una venda.  
¿Vais a dejarlo ahí, al pobre Villon?

\* Irónico: los “caldos calientes” sólo se sirven al vivo; lo demás es como “dar cebada a burro muerto”.

Como sabemos, en el texto francés abundan las remisiones veladas a imágenes sexuales que, en ocasiones, dada su encriptación se vuelven especialmente complejas de captar. En el ejemplo que transcribimos a continuación, Roberto Ruiz Capellán demuestra que detecta la existencia de un significado figurado; sin embargo, su interpretación no hace alusión al evidente sentido erótico del verso:

Tousjours vieil synges est desplaisant:  
Moue ne faict qui ne desplaie.  
S'il se taist, affin qu'il complaise,  
Il est tenu pour fol recreu;  
S'il parle, on luy dit qu'il se taise.

**Et qu'en son prunier n'a pas creu.**

Siempre viejo simio fue molesto  
y no hace mueca que no disguste;  
si se calla por complacer,  
es tenido por un loco agotado;  
si habla, dícese que calle  
**y que no es [lo que dice] “fruto de su ciruelo”\***.

\*Literalmente, “que no ha crecido en su ciruelo”. El castellano conoce la expresión análoga: “Lo que dice no es de su propia cosecha”.

Así pues, una vez concluido el análisis de los distintos planos lingüísticos, resumimos que Roberto Ruiz Capellán relega a un segundo plano los elementos fonético-fonológicos del texto original, dado que prescinde de patrones métricos y rítmicos preestablecidos. La rima, salvo en casos excepcionales, tampoco es una cuestión que preocupe especialmente al traductor. No obstante, sí procura informar al lector de las figuras retóricas de tal tipología, presentes en el texto original, tales como el acróstico y los términos homónimos.

Ruiz Capellán opta por configurar su traducción respetando, en la medida de lo posible, la sintaxis francesa; no obstante, es consciente de que en ocasiones es necesario forzar la sintaxis de los enunciados en español para poder reproducir del modo más fidedigno posible la semántica del texto original.

No abundan las inexactitudes léxico-semánticas, ni tampoco las omisiones ni las adiciones de información. Es especialmente reseñable la determinación del traductor por explicitar, mediante acotaciones en el texto o mediante notas a pie de página, aquellos versos cuyo significado no resulta demasiado obvio.

En último término, es preciso aludir a la acertada tendencia del traductor por aclarar en nota a pie de página los elementos pragmático-culturales

presentes en el texto francés, tales como la intertextualidad, la antífrasis, la ironía, los enunciados proverbiales, las connotaciones eróticas, etc.

**3. 1. 10. Traducción de Juan Victorio Martínez. *François Villon. Poesía.* (Barcelona: Ediciones Altaya, S.A., 1996)**

Publicación monolingüe cuya primera edición vio la luz el mes de diciembre de 1996. La casa editora, Ediciones Altaya, S.A., forma parte del Grupo Planeta desde 1999, tras su asociación con Planeta de Agostini, entidad que diez años más tarde absorberá a Ediciones Altaya con el fin de constituir una compañía de mayor solidez empresarial. La presente monografía se adscribe a la Colección “Clásicos de la literatura universal”, siendo la número 78 de una totalidad de 102 títulos; tal colección agrupa a los autores clásicos, tanto españoles como extranjeros, de la literatura universal. Se halla registrada bajo la numeración ISBN: 978-84-487-0378-3, y en el Depósito Legal de Barcelona: 11257-96. La entidad encargada de su impresión y encuadernación se denomina Crema/gráfico, S.A. (Sabadell, Barcelona).

Por lo que concierne a la descripción del formato, se trata de una edición conformada por 173 páginas en octavo marquilla (20,5 cm) con una encuadernación cartoné cuerina, en color granate con dorados; contiene cabezada, superior e inferior, en un único color, en armonía con las tapas.

En la cubierta anterior figura, en grafía dorada de diferentes dimensiones, el nombre de la colección en el área superior de la página; el título completo de la obra en la zona central, y la editorial a pie de página. El lomo, con líneas dobles paralelas y equidistantes en dorado, alberga nuevamente el título de la obra y, en el área inferior del mismo, el número 78, alusivo al volumen de la colección “Clásicos de la literatura universal”. La cubierta posterior se encuentra, no obstante, sin contenido alguno.

La portada de la edición evidencia una distribución análoga a la de portada anterior, sin embargo, ésta no incorpora el nombre de la colección a la que se inscribe la obra. Asimismo, el nombre de la editorial a pie de página ha sido sustituido por el distintivo de la misma, cuyo diseño radica en el término “Altaya” sobreimpreso en un triángulo isósceles invertido. En el reverso de la portada se halla impresa la página de derechos de propiedad; en ésta, amén de la numeración ISBN y de registro en el Depósito Legal, la casa editora e

impresora, sus respectivos domicilios sociales y fechas de publicación e impresión, se aloja por primera y única vez el nombre del traductor de la obra, Juan Victorio, así como el de la Directora editorial, Julià de Jòdar; el Director de producción, Manuel Álvarez; Diseñador de la colección, Víctor Vilaseca; y Coordinadora editorial, Llum L. Pijuan. Se menciona, igualmente, la denominación y dirección de la sede social de las diferentes empresas distribuidoras de la susodicha colección en España, México y Argentina. En último término, se cita el artículo 534-bis del Código Penal alusivo a la reproducción o plagio de obras literarias.

Tras la página de créditos da comienzo la introducción de la obra, distribuida en siete escuetos apartados. Previo inicio del primero de ellos, se halla una ilustración extraída de la edición de 1489 de la obra de Villon en la que aparece retratado en blanco y negro el poeta francés. En el primer apartado, "La vida", se describe a François Villon como un intelectual atípico, cuya "pobreza documental [...] impide atribuir a cada composición una fecha, a cada verso una explicación, a cada amor un nombre propio". Se relatan asimismo los acontecimientos más importantes de la existencia de Villon.

El segundo, titulado "La obra", pone de manifiesto tres de las características más representativas, según el traductor, de la obra del poeta medieval: la intemporalidad de su lírica, la peculiar idiosincrasia, amalgama de burla y humor, que destila su obra y, por último, los elementos autobiográficos que subyacen a la misma.

El tercer apartado, "El lector", si bien comienza trayendo a colación el interés que pudo suscitar el tono burlesco de su obra entre sus contemporáneos, se desvía progresivamente para aludir de nuevo a las diversas temáticas abordadas por François Villon.

Las tres secciones sucesivas, "La época", "La lírica en el siglo de Villon" y "Villon y la lírica castellana", abordan respectivamente el contexto histórico del siglo XV francés, las formas líricas tradicionales de dicha centuria, así como la influencia del poeta en sus coetáneos castellanos.



El séptimo apartado, “Edición y traducción”, se consagra fundamentalmente a la exposición de los argumentos que apoyan su práctica traductológica. Poniendo fin a la introducción, se halla una relación de “Bibliografía selecta” y “Versiones recientes y estudios en castellano” que han cimentado la configuración de la presente edición.

El grueso de esta edición lo compone el apartado traductológico monolingüe, titulado “Poesía”, que incluye la versión completa al español de las obras *Le Lais*, *Le Testament* y del conjunto de poemas denominado tradicionalmente “Poésies Diverses” de François Villon, siendo cada una de ellas una sección independiente del mismo. A lo largo de dichas secciones se halla intercalada una serie de ilustraciones extraídas de la edición prínceps de las obras del poeta francés, *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le jargon et ses ballades* (1489). Cada sección se encuentra, asimismo, antecedida por una sucinta introducción en la que el traductor esclarece algunos detalles alusivos a las circunstancias particulares que envuelven la redacción de aquellas.

*Le Lais* y *Le Testament* quedan divididos por estrofas mediante el sistema numérico romano, incluyéndose a pie de página anotaciones que remiten a dicha numeración, anotaciones de índole histórica y terminológica prioritariamente. El método de anotación en la tercera sección difiere ostensiblemente dado que, al no fragmentarse el texto estróficamente, se ha recurrido a la numeración en superíndice ligada al vocablo que se pretende dilucidar.

El índice culmina la edición en la página 173; éste distribuye el contenido de la edición en tres apartados principales: “Introducción”, “Bibliografía selecta” y “Poesía”. Resulta especialmente singular que mencione los dos primeros apartados como secciones independientes, dado que a simple vista “Bibliografía selecta” parece un subapartado más de la Introducción, del mismo modo que lo son “La vida”, “La obra”, “El lector”, etc. Por otra parte, el detallado desglose del primer apartado de la obra, contrasta con la exigua descripción de la sección dedicada a la traducción, pues señala la existencia de tres

subdivisiones: “*El Legado*”, “*El Testamento*” y “Poemas diversos”, sin mencionar, por ejemplo, la ubicación de las distintas baladas, o de las composiciones poéticas más destacadas del autor parisino.

### 3. 1. 10. 1 Análisis traductológico de la versión de Juan Victorio Martínez

Como se desprende de la lectura del apartado “Edición y traducción” de la presente versión al español, Juan Victorio parece ser plenamente consciente, no sólo de lo que desea ofrecer al lector de su traducción, sino también de cómo hacerlo; puede resultar una afirmación obvia, sin embargo, el análisis de las anteriores versiones, nos demuestra que pocos traductores tienen claro desde un principio el método traslativo por el que se van a decantar, pues dicen dar preferencia a algunos elementos lingüísticos, y, en la práctica, reflejan una actuación totalmente divergente.

Trascribimos aquellas líneas en las que el traductor de esta versión describe cuáles son sus premisas traductológicas:

Existen varias versiones al español, las cuales de las más importantes están citadas en la Bibliografía. Con respecto a ellas, la que aquí se presenta ofrece algunas particularidades.

Explicitarlas supondría extenderse acerca de la teoría de la traducción de textos literarios en verso. Intentaré ser escueto.

El que un texto en verso debe ser traducido en verso no parece ser cuestionable. Otra cosa es cómo conseguirlo para que se pueda lograr y no traicionar el original.

La rima, para empezar, no es una parte sustancial del poema, y el intento de reproducirla puede ser un lastre. Por el contrario, un rasgo esencial poético es el ritmo, el *cursus*. Para establecerlo, hay muchos recursos, que el propio texto original proporciona. En primer lugar, se trata de dar con el metro equivalente en ambas lenguas, teniendo en cuenta la época del original.

La poesía medieval se caracterizaba, tanto en francés como en español, por el empleo de una serie de recursos para lograr el cómputo establecido, como son la existencia de cierto número de fórmulas (esa

es su funcionalidad precisamente), el paralelismo sintáctico o semántico, la anáfora, el gusto por los sinónimos, etc.

Así, de un original francés que contiene composiciones de 9 sílabas o de 11 sílabas, se ha llegado a una versión de -respectivamente- 12 ó 14. Los versos castellanos, por razones rítmicas, se han dividido en dos hemistiquios separados por una cesura que impide la sinalefa.

En cuanto a la fidelidad al texto original, asunto escabroso sujeto siempre a discusión, habrá que tener en cuenta ciertas precisiones. Para empezar, se habrá de tener en cuenta un hecho concreto: la realidad social (y la lingüística, que es uno de sus soportes) es muy diferente entre la Francia del siglo XV y la nuestra actual, pero no tanto para que *a priori* suponga una imposibilidad de traslado. El intento ha sido evitar una traducción arqueológica o críptica, necesitadas ambas de una multitud de notas explicativas a pie de página.

Deducimos, pues, que Juan Victorio concede primacía al trasvase de la forma, puesto que no concibe la traducción de un poema en verso que no se configure, igualmente, en verso. Sin embargo, considera que la rima no es un elemento esencial de la composición poética. Asimismo, entiende la fidelidad semántica como un concepto inseparable de las cuestiones histórico-culturales, pues dada la separación temporal entre la composición original y la versión al español, hay cuestiones que el lector de la lengua de llegada no comprendería, si no se las envuelve en un contexto que encaje con su realidad cultural.

Así pues, damos comienzo a nuestro análisis traductológico comprobando, en primer término, si, tal y como sostiene en su declaración de intenciones, Juan Victorio configura su versión atendiendo a un esquema métrico concreto. Transcribimos dos estrofas extraídas de *Le Lais* y *Le Testament*, una en versos octosílabos, y otra en decasílabos, con el propósito de ilustrar cuál es el patrón métrico por el que ha optado en cada caso:

L'an quatre cent cinquante six,  
Je, François Villon, écolier,  
Considerant, de sens rassis,

Le frein aux dents, franc au collier,  
Qu'on doit ses œuvres conseiller  
Comme Vegece le raconte,  
Sage romain, grand conseiller,  
Ou autrement on se mécompte. . .

*En mil cuatrocientos // y cincuenta y seis, (12)*  
*yo, François Villon, // siendo bachiller, (12)*  
*después de pensar // reposadamente, (12)*  
*y estando dispuesto // a cualquier esfuerzo, (12)*  
*que hay que meditar // todos nuestros actos, (12)*  
*(tal y como Vegecio // nos dice en sus libros, (12)*  
*un sabio romano // y un gran consejero), (12)*  
*para así evitar // cometer errores... (12)*

Como podemos comprobar, la estrofa en octosílabos del poeta francés ha sido trasvasada a la lengua meta por medio de dodecasílabos, separados en dos hemistiquios por la cesura. El traductor evidencia una excelente destreza en la configuración métrica de su versión, ya que no hemos localizado un sólo desacierto en el cómputo silábico de sus composiciones.

Sur mol duvet assis, ung gras chanoine,  
Les ung brasier, en chambre bien natee,  
A son costé gisant dame Sidoine,  
Blanche, tendre, polie et attintee,  
Boire ypocras, a jour et a nuytee,  
Rire, jouer, mignonner et baisier,  
Et nu a nu, pour mieulx des corps s'aisier,  
Les vy tous deux, par ung trou de mortaise:  
Lors je congneus que, pour dueil appaisier,  
Il n'est trésor que de vivre a son aise.

*Sentado en dulce asiento, // a un canónigo gordo, (14)*  
*al lado de un brasero, // en lugar acolchado, (14)*

*y acostada a su lado // la dueña Sidonie, (14)*  
*muy blanca y muy suave, // delicada, compuesta, (14)*  
*y bebiendo hipocrás // durante todo el día, (14)*  
*sonriendo, jugando // con caricias y besos, (14)*  
*totalmente desnudos // para mejor gozarse, (14)*  
*los pude contemplar // por una cerradura: (14)*  
*entonces comprendí // que para ser feliz (14)*  
*no hay mejor tesoro // que vivir sin apuros. (14)*

Esta estrofa extraída de la balada titulada “Les contrediz de Franc Gontier” y su respectiva traducción, ponen de manifiesto que Juan Victorio opta por traducir los decasílabos franceses en alejandrinos, con su doble hemistiquio de siete sílabas fonológicas cada uno. Observamos que, al igual que en el ejemplo precedente, el traductor no incurre en el error de dividir los elementos de un mismo sintagma, hecho que supondría la eliminación del ritmo interno del verso, al encontrarse fragmentados aquellos por la escisión que conlleva la cesura.

Tal y como señala Juan Victorio en el apartado “Edición y traducción” de su versión, la rima es un elemento prescindible en una traducción en verso; no sólo la considera prescindible, sino que para el traductor la rima constituye, asimismo, una rémora. En el siguiente fragmento podemos apreciar cómo Juan Victorio determina eludir la homofonía al final de verso en su versión:

Quand l'empereur ot remiré  
De Diomedès tout le dit:  
"Ta fortune je te muerai  
Mauvaise en bonne", si lui dit.  
Si fit il. Onc puis ne médit  
A personne, mais fut vrai homme,  
Valere pour vrai le baudit,  
Qui fut nommé le grand a Rome.

Se Dieu m'eût donné rencontrer

Un autre piteux Alissandre  
Qui m'eût fait en bon heur entrer,  
Et lors qui m'eût vu condescendre  
A mal, être ars et mis en cendre  
Jugé me fusse de ma voix.  
Necessité fait gens méprendre  
Et faim saillir le loup du bois.

*El emperador, al considerar 12 -  
aquellas palabras que dijo Diomedes: 12 -  
“Yo quiero cambiar tu fortuna ahora; 12 -  
de mala que fue, será buena”, dijo. 12 -  
Y lo hizo así. Y ya no robó 12 -  
a persona alguna, porque fue un gran hombre. 12 -  
Lo cuenta Valerio y lo da por cierto, 12 -  
el cual fue llamado el Máximo en Roma. 12 -*

*Si hubiera querido Dios que yo encontrara 12 A  
a otro generoso como fue Alejandro 12 -  
que me hubiera hecho cambiar de fortuna, 12 -  
y si entonces yo aún continuara 12 A  
en el mal, a muerte y quemado vivo 12 -  
me hubiese juzgado por mi propia voz. 12 -  
Mas necesidad hace malo al hombre 12 B  
y el hambre salir al lobo del bosque. 12 B*

Observamos que la rima predominantemente consonante de las estrofas de François Villon, no ha sido trasvasada a los versos en español. Ambas estrofas en lengua meta están constituidas, en su mayoría, por versos blancos. No obstante, la segunda estrofa evidencia la existencia de rima consonante, entre el primer y cuarto verso, y asonante, entre los dos últimos versos que concluyen la estrofa. Es presumible que se trata de un hecho casual, motivado por la similitud genética entre la lengua original y la lengua de llegada con las que trabaja el traductor.

A pesar de que Juan Victorio determine no configurar su versión atendiendo a un ritmo de timbre concreto, sí decide estructurar sus versos siguiendo un patrón rítmico regular, lo que otorga a la traducción una armonía adicional a la que ya le concede por sí misma la disposición métrica. En las estrofas que reproducimos a continuación, comprobamos que el acento prosódico suele invariablemente localizarse en las sílabas quinta y onceava de los siguientes versos dodecasílabos:

Qu'est devenu ce front poly,  
Ces cheveux blonds, sourcilz voutlyz,  
Grand entr'oeil, le regard joly,  
Dont prenoye les plus subtilz;  
Ce beau nez droit, grand ne petiz;  
Ces petites jointes oreilles,  
Menton fourchu, cler vis traictis,  
Et ces belles lèvres vermeilles?

Ces gentes espales menues,  
Ces bras longs et ces mains tretisses;  
Petitz tetins, hanches charnues,  
Eslevées, propres, faictisses  
A tenir amoureuses lysses;  
Ces larges reins, ce sadinet,  
Assis sur grosses fermes cuysse,  
Dedans son joly jardinet?

*¿Qué ha sido de aquella frente tan perfecta, 2, 5, 7, 11*  
*los cabellos rubios, cejas arqueadas, 3, 5, 7, 11*  
*aquel entrecejo, la mirada aquella 2, 5, 9 11*  
*que se apoderaba de los más galanes; 1, 5, 9, 11*  
*de aquella nariz, tan recta y exacta, 3, 5, 7 11*  
*de aquellas orejas, pequeñas, unidas, 2, 5, 8 , 11*  
*hoyuelo en la barbilla, la cara tan clara, 2, 5, 8 ,11*  
*y de aquellos labios, tan rojos, tan bellos? 3, 5, 8, 11*

*¿Y de aquellos **hombros, redondos, menudos**, 3, 5, 8, 11*  
*de los **largos brazos, de las manos finas**, 3, 5, 9, 11*  
*de **aquellas téticas, caderas carnosas**, 2, 5, 8, 11*  
***elevadas, netas, de corte perfecto**, 3, 5, 8, 11*  
***aptas al combate de amorosas lides**, 1, 5, 9, 11*  
***riñones potentes y aquella cosita** 2, 5, 8, 11*  
***tan bien colocada entre los muslos prietos** 2, 5, 8, 11*  
***que encierran en medio un jardín pequeño?** 2, 5, 8, 11*

Observamos que el patrón rítmico más común es aquel en el que los acentos de intensidad se sitúan en las sílabas segunda, quinta, octava y onceava. Dado que se trata de estrofas en las que el acento estrófico se localiza en sílaba impar (11), los acentos prosódicos que coinciden con sílabas pares serán acentos extra-rítmicos; por tanto, la distribución de acentos de intensidad más recurrente en dichas estrofas combina acentos tanto rítmicos como extra-rítmicos.

En último término, es preciso aludir al recurso retórico del acróstico, que si bien es un elemento cuyo trasvase resulta significativamente complejo, Victorio, no duda en darle continuidad en la lengua de llegada. La “Ballade de Robert d’Estouteville” presente un doble acróstico en las dos primeras estrofas que inician la composición, un doble acróstico que, pese a la dificultad, el traductor ha logrado trasladar adecuadamente:

**Au** point du jour, que l'éprevier s'ébat,  
**Mû** de plaisir et par noble coutume,  
**Bruit** la mauvis et de joie s'ébat,  
**Reçoit** son pair et se joint à sa plume,  
**Offrir** vous veuil, à ce Désir m'allume,  
 loyeusement ce qu'aux amants bon semble.  
**Sachez** qu'Amour l'écrit en son volume,  
**Et** c'est la fin pour quoi sommes ensemble.

**Dame** serez de mon coeur, sans débat,  
**Entièrement**, jusque mort me consume,



Laurier souef qui pour mon droit combat,  
Olivier franc m'ôtant toute amertume.  
Raison ne veut que je désaccoutume  
(Et en ce veuil avec elle m'assemble),  
De vous servir, mais que m'y accoutume;  
Et c'est la fin pour quoi sommes ensemble.<sup>235</sup>

Al alba, en el momento que el gavilán se agita  
Movido de placer y por noble costumbre,  
Bisbisa alegre el mirlo saltando de alegría,  
Recibe a su pareja y sus plumas acoplan,  
Ofreceros quisiera, y el deseo me invita  
Intensa, alegremente, lo que aman los amantes.  
Sabed que esto lo dice Amor en sus tratados:  
Es éste el objetivo por el que estamos juntos.

Dama mía seréis sin discusión alguna,  
Entera, totalmente, hasta el fin de mis días,  
Laurel muy codiciado por el que estoy luchando,  
Olivo generoso que me quita las penas,  
Razón que no permite que yo me desanime,  
E intento en este caso hacer lo que me dicta,  
En amaros, señora, y en seguros amando:  
Es éste el objetivo por el que estamos juntos.

Atendiendo al plano morfosintáctico, es evidente que el hecho de ceñirse a un esquema rítmico y métrico determinado, presupone una dificultad adicional a la ya compleja tarea de traducir poesía; el cómputo métrico y la distribución regular de los acentos prosódicos sitúan al traductor ante un verdadero rompecabezas lingüístico, el cual tendrá que valerse de su ingenio y de su destreza gramatical para llevar a buen puerto un trasvase semántico

---

<sup>235</sup> En nota a pie de página Juan Victorio indica lo siguiente: "Al parecer, habría ganado el amor de su mujer, Ambroise de Loré, que aparece en los acrósticos, en un paso de armas contra el Gran Senescal de Anjou en la corte de René, duque de Anjou y rey de Sicilia, en 1446.

fidedigno. Ante tal dificultad, es razonable presumir que la conservación de los elementos fonético-fonológicos citados no es compatible, o al menos no lo es en la mayoría de las ocasiones, con la utilización de una distribución sintáctica que eluda el recurso retórico del hipérbaton. Sin embargo, la traducción de Juan Victorio demuestra que no sólo es compatible sino viable, tal y como evidencian las siguientes estrofas de *Le Testament*:

**Je cognoys approcher ma soef;**

**Je crache, blanc comme cotton,**

Jacobins gros comme ung estoef:

Qu'est-ce à dire? que Jenanneton

Plus ne me tient pour valeton,

Mais pour ung vieil usé régnait...

De vieil porte voix et le ton,

Et ne suys qu'ung jeune coquart.

**Dieu mercy et Jaques Thibault,**

Qui tant d'eau froide m'a faict boyre,

En ung bas lieu, non pas en hault;

Manger d'angoisse mainte poire;

Enferré... Quand j'en ay mémoire,

Je pry pour luy et *reliqua*,

Que Dieu luy doint... et voire, voire,

Ce que je pense... *et cetera*.

***Pues siento muy bien que me quedo seco,***

***porque escupo, blancos como el algodón,***

*unos pollos grandes como pelotazos.*

*¿Qué quiero decir? Esto: que Juanita*

*ya no piensa en mí como retozón,*

*sino como un viejo y cansado penco:*

*de viejo ya tengo el tono y la voz,*

*aunque no soy más joven que un joven pollito.*

***Doy gracias a Dios y a Thacques Thibault,***

*que tanta agua fría me hiciera beber  
en bajos lugares, no donde debiera,  
y me hizo comer manjares de angustia,  
de hierros envuelto... Cuando lo recuerdo,  
yo rezo por él, por él et reliqua,  
a Dios, que le dé, verdaderamente,  
lo que estoy pensando... y también et cetera.*

Observamos que el traductor soslaya el recurso retórico del hipérbaton, salvo en el primer verso de la segunda estrofa “Doy gracias a Dios y a Thacques Thibault”. Prefiere, cuando observa que alguno de los hemistiquios excederá las seis sílabas fonológicas, reformular los enunciados, tal y como ocurre en los dos versos que inician la primera estrofa: “Pues siento muy bien que me quedo seco, // porque escupo, blancos como el algodón”.

Uno de los recursos morfosintácticos a los que el traductor recurre con frecuencia para obtener el cómputo silábico deseado es el de utilizar más conjunciones de las que la normativa lingüística aconseja como necesarias. El fragmento traducido de la estrofa XXXII de *Le Testament* que reproducimos a continuación, evidencia la utilización reiterada de la conjunción copulativa ‘y’, conjunción que no aparece repetida en el texto original, salvo para unir los sintagmas finales de cada verso.

Bons vins ont, souvent embrochez,  
Saulces, brouetz **et** gros poissons;  
Tartres, flans, oeufz fritz **et** pochez,  
Perduz, **et** en toutes façons.  
Pas ne ressemblent les maçons,  
Que servir fault à si grand peine;  
Ils ne veulent nulz eschançons,  
Car de verser chascun se peine.

*Buenos vinos beben, a menudo añejos,  
y salsas, y carnes, y gruesos pescador,  
y tartas, y flanes, huevos fritos, duros,*

*y huevos revueltos y de mil maneras.  
Nada se parecen a los albañiles,  
que apenas si tienen de qué sustentarse;  
no les hacen falta los escanciadores  
puesto que ellos mismos se sirven el vino.*

François Villon recurre con frecuencia en sus composiciones al fenómeno estilístico denominado paralelismo sintáctico; la mayor parte de las baladas del poeta parisino evidencia la utilización de estructuras sintácticas muy semejantes, produciéndose, en ocasiones, la correspondencia casi exacta entre los distintos elementos que conforman los versos franceses. Juan Victorio decide acertadamente dar continuidad en su versión a tales recursos morfosintácticos, tal y como demuestra la traducción de la estrofa LIV y la tercera estrofa de la “Double Ballade” de *Le Testament*:

Le front ridé, les cheveux gris,  
Les sourcilz cheuz, les yeulx estaintz,  
Qui faisoient regars et ris,  
Dont maintz marchans furent attainctz;  
Nez courbé, de beaulté loingtains;  
Oreilles pendans et moussues;  
Le vis pally, mort et destainctz;  
Menton foncé, lèvres peaussues:

*La frente arrugada, los cabellos grises,  
pestañas caídas, ojos apagados,  
que cuando miraban eran muy risueños,  
y que cautivan a quienes veían;  
la nariz curvada, de beldad perdida,  
orejas caídas, del todo embotadas,  
el rostro muy pálido, macilento, muerto,  
barbilla fruncida y flácidos labios.*

\*\*\*\*\*

Sardana, le preux chevalier,  
Qui conquist le regne de Crètes,  
En vould devenir moulier  
Et filer entre pucelletes.  
David ly roy, saige prophètes,  
Craincte de Dieu en oublya,  
Voyant laver cuisses bien faictes...  
Bien heureux est qui rien n'y a!

*También Sardanápalo, noble caballero,  
el cual conquistó el reino de Creta,  
que por amor quiso hacerse mujer  
y pasar el tiempo entre las mozuelas.  
Y David, el rey y sabio profeta,  
el cual olvidó el temor de Dios  
al ver a una dama lavarse los muslos.  
¡Bienaventurado quien de él se escapó!*

La primera estrofa evidencia un paralelismo sintáctico fundamentado en la repetición de sintagmas nominales con adyacente adjetival, paralelismo que ha sido transvasado conservando tal tipología sintagmática en la lengua de llegada: “Le front ridé” (la frente arrugada), “Nez courbé” (nariz curvada), “Menton foncé” (barbilla fruncida), “Lèvres peaussues” (flácidos labios), etc.

La segunda estrofa, sin embargo, evidencia la repetición de una estructura sintáctica diferente; una proposición principal, con aposición yuxtapuesta, es complementada por una proposición subordinada adjetiva de índole explicativa: “Sardana, le preux chevalier, // Qui conquist le regne de Crètes...” (También Sardanápalo, noble caballero, // el cual conquistó el reino de Creta...) y “David ly roy, saige prophètes, // Craincte de Dieu en oublya” (Y David, el rey y sabio profeta, // el cual olvidó el temor de Dios...).

Por último, hacemos mención a uno de los recursos por excelencia de la obra de François Villon, íntimamente relacionado con el paralelismo sintáctico;

nos referimos a la anáfora, o repetición de la misma palabra o del mismo sintagma al inicio de verso. Las estrofas siguientes dan buena cuenta de la determinación de conservar tal recurso retórico en el texto de llegada por parte del traductor.

**En** reagal, en arsenic rocher,  
**En** orpiment, en salpestre et chaulx vive;  
**En** plomb boillant, pour mieulx les esmorcher;  
**En** suif et poix, destramez de lessive  
Faicte d'estronts et de pissat de Juifve;  
**En** lavaille de jambes à meseaulx;  
**En** raclure de piedz et vieulx houseaulx;  
**En** sang d'aspic et drogues venimeuses;  
**En** fiel de loups, de regnards et blereaux,  
Soient frites ces langues envieuses!

*En el ácido puro, en la piedra de arsénico,  
en el oropimente, en salitre, en cal viva,  
en el plomo fundido para mejor pelarlas;  
en el sebo, en el pez, disueltas en lejía,  
puestas en excrementos y orines de judío,  
en agua de lavarse los leprosos las piernas;  
en costras de los pies y de zapatos viejos,  
en sangre de una víbora, en drogas venenosas,  
en la hiel de los lobos, de zorros, de tejones,  
¡fritas sean las lenguas que rezuman envidia!*

Por lo que concierne al plano léxico-semántico, observamos la utilización por parte del traductor de un léxico equivalente, en la mayoría de los casos, al empleado por François Villon en la versión francesa. La equivalencia léxico-semántica es incuestionable, sin embargo, en ocasiones, Victorio incurre en determinadas inexactitudes, que de ser solventadas habrían mejorado significativamente la calidad de la traducción. Es de entender, no obstante, que la limitación que supone la configuración métrica y rítmica, obliga al traductor a

ofrecer alternativas léxico-semánticas con las que puede verse comprometida la citada equivalencia; sin embargo, teniendo en cuenta tal limitación, consideramos la presente versión como una de las ediciones analizadas de mayor equivalencia léxico-semántica con el original.

Para ilustrar las inexactitudes de tal tipología, transcribimos algunas estrofas de *Le Testament* y señalamos, seguidamente, el motivo por el que las consideramos un desacierto:

A fillettes monstrans tetins,  
Pour avoir plus largement hostes;  
A ribleurs meneurs de butins,  
A basteleurs traynans marmottes,  
**A folz et folles, sotz et sottes,**  
**Qui s'en vont sifflant cinq et six;**  
A veufves et à mariottes,  
Je crye à toutes gens merciz!

Sinon aux trahistres chiens mastins,  
**Qui m'ont fait ronger dures crostes**  
Et boire eau maintz soirs et matins,  
**Qu'ores je ne crains pas trois crottes.**  
Je feisse pour eulx petz et rottes;  
**Je ne puis, car je suis assis.**  
Bien fort, pour éviter riottes,  
Je crye à toutes gens, merciz!

Qu'on leur froisse les quinze costes  
De gros mailletz, fortz et massis,  
**De plombée et de telz pelottes.**  
Je crye à toutes gens merciz!

*A las muchachitas que enseñan las tetas  
para conseguir muchos pretendientes;  
a los ladronzuelos y alborotadores*

*y titiriteros con sus muchos trucos;  
**los ilusionistas y los comediantes  
que arrastran tras sí con sus alegrías**  
a los rapazuelos y a las rapazuelas,  
a todos les pido mi humilde perdón.*

*Pero no a traidores malvados mastines,  
**que me alimentaron con dura comida,**  
la cual yo rumié mañanas y tardes,  
**a todos los cuales ya no temo un huevo.**  
Quisiera tirarles eructos y pedos,  
**pero no lo haré, que estoy en la cama.**  
Pero, a fin de cuentas, para evitar riñas,  
a todos les pido mi humilde perdón.*

*Mejor, que les rompan las quince costillas  
con gruesas cadenas, fuertes y macizas,  
**cargadas de plomo, y los soben bien.**  
A todos les pido mi humilde perdón.*

- *A folz et folles, sotz et sottes*: la traducción propuesta por Juan Victorio para este verso, “los ilusionistas y los comediantes”, incurre en una evidente irregularidad léxico-semántica, dado que si traducimos literalmente el verso francés obtendríamos “a locos y locas, a tontos y tontas”; comprobamos pues que el verso francés no guarda relación semántica alguna con la versión al español. Incluso con la traducción literal, el traductor habría obtenido su ansiado verso dodecasílabo con dos hemistiquios.
- *Qui s'en vont sifflant cinq et six*: de modo análogo al verso precedente, el traductor incurre nuevamente en una clara inexactitud léxico semántica, pues su propuesta poco tiene que ver con el verso francés de François Villon. De nuevo, la traducción literal, con ligeras modificaciones, habría sido la opción más lógica, al tiempo que correcta, semántica y métricamente: “que van silbando cinco o hasta seis”.



- *Qui m'ont fait ronger dures crostes*: en este caso, la inexactitud es mínima, pero consideramos pertinente comentarla; 'Crostes' [mendrugos] ha sido traducido por el hiperónimo 'comida', que aunque también es una opción aceptable, no es plenamente equivalente. Una posible alternativa podría ser la siguiente "Que me hicieron roer mendrugos tan duros".
- *Qu'ores je ne crains pas trois crottes*: la expresión utilizada para traducir "je ne crains pas trois crottes", "ya no temo un huevo", no resulta natural en la lengua meta. Quizás habría sido más pertinente haber utilizado una expresión de uso común, tal como "ya no me importan un pimiento" u optar por la traducción literal "a los que temo menos que a tres mierdas".
- *Je ne puis, car je suis assis*: la traducción que propone Juan Victorio para este verso, "pero no lo haré, que estoy en la cama", presenta dos inexactitudes semánticas. En primer lugar, el verbo que figura en la proposición principal del verso original, 'puis' del verbo 'pouvoir', trasmite, al estar acompañado del adverbio de negación, la idea de incapacidad; sin embargo, la idea que desprende la traducción es la de haber decidido deliberadamente no realizar la acción indicada en el verso anterior. La segunda atañe al término 'assis' [sentado], que ha sido traducido injustificadamente por "estar en la cama". Una traducción en verso dodecasílabo con cesura tras la sexta sílaba prosódica podría ser: "mas no puedo hacerlo porque estoy sentado".
- *De plombée et de telz pelottes*: como en los dos primeros ejemplos, la traducción propuesta por el traductor para el segundo sintagma que figura en este verso no guarda ninguna relación semántica con el sintagma original. La traducción literal del verso sería "de bolas de plomo y pelotas del mismo material", por tanto, "cargadas de plomo, y los soben bien" no reproduce de modo alguno el sentido del verso francés.

Uno de los mecanismos léxicos por excelencia del traductor para obtener el esquema métrico deseado, especialmente cuando se necesitan sílabas fonológicas adicionales para completar el cómputo deseado, es el consistente en utilizar términos de significado vago o poco preciso, esto es, en utilizar las denominadas "palabras baúl". Un mecanismo similar en cuanto a su

función es el de servirse de tiempos verbales compuestos y, particularmente, de perífrasis verbales, que conceden al traductor un superávit silábico, sin que ello suponga una modificación sustancial del significado del enunciado en que se encuentran inmersos. La traducción al español de la “Ballades des proverbes” ilustra cómo el traductor se sirve recurrentemente de perífrasis verbales –que no figuran en la versión francesa- para conseguir versos alejandrinos, con dos hemistiquios de siete sílabas fonológicas cada uno:

Tant grate chèvre que mal gist;  
Tant va le pot à l'eau qu'il brise;  
Tant chauffe-on le fer qu'il rougist;  
Tant le maille-on qu'il se debrise;  
Tant vault l'homme comme on le prise;  
Tant s'eslongne-il qu'il n'en souvient;  
Tant mauvais est qu'on le desprise;  
Tant crie l'on Noel qu'il vient.

Tant raille-on que plus on ne rit;  
Tant despend-on qu'on n'a chemise;  
Tant est-on franc que tout se frit;  
Tant vault tien que chose promise;  
Tant ayme-on Dieu qu'on suyt l'Eglise;  
Tant donne-on qu'emprunter convient;  
Tant tourne vent qu'il chet en bise;  
Tant crie l'on Noel qu'il vient.

*Tanto escarba la cabra, que **acaba mal yaciendo**;  
tanto va al agua el cántaro, que **se acaba rompiendo**;  
tanto se enciende el hierro, que **acaba enrojciendo**,  
tanto se le golpea, que **se termina hendiendo**;  
tanto se aprecia al hombre como le **están diciendo**  
y, tan pronto se aleja, ya lo **están maldiciendo**;  
tan perverso se vuelve, que lo **van despreciando**;  
tanto se insiste en algo, que **se acaba obteniendo**.*

*De tanto y tanto hablar **se acaba por mentir**;  
tanto vale el buen nombre como el bien conseguir;  
de tanto prometer, **se llega a no cumplir**;  
tanto se va a por algo, que se logra adquirir;  
tanto es de desear cuanto de perseguir  
y tanto se codicia, que **se acaba teniendo**,  
y tanto más corriente, menos de requerir;  
tanto se insiste en algo, que **se acaba obteniendo**.*

Asimismo, constatamos que Juan Victorio da acertadamente continuidad al lenguaje soez utilizado por François Villon en sus composiciones. La estrofa CXI de *Le Testament* pone de manifiesto tal particularidad:

Item, à l'orfèvre Du Boys,  
Donne cent clouz, queues et testes,  
De gingembre sarazinoys,  
Non pas pour accoupler ses boytes,  
Mais pour conjoindre **culz** et coettes,  
Et couldre jambons et andoilles,  
Tant que le laict en monte aux **tettes**,  
Et le sang en devalle aux **coilles**.

*Ítem, al famoso Orfebre de Bois  
le lego cien clavos, con cabeza y punta,  
todos de jengibre, y del sarraceno;  
no para clavar con ellos sus tablas,  
sino para unir los **culos** y colas,  
coser los jamones con los salchichones,  
hasta que la leche se suba a las **tetas**,  
y hasta que la sangre baje a los **cojones**.*

Sin embargo, tal y como indicaremos posteriormente en el plano pragmático-cultural, el traductor no explicita la connotación obscena de los términos 'clouz', 'andoilles', 'jambons', 'coettes' y 'laict', aunque en este caso resulte evidente a qué pretende hacer alusión el poeta francés.

Por último, consideramos pertinente hacer referencia a la traducción de los nombres propios en el texto de Llegada; como sabemos, François Villon configura sus dos composiciones principales siguiendo la estructura formal de un documento notarial de últimas voluntades, por tanto, no es de extrañar que ambos documentos se encuentren atestados de antropónimos que aluden a los destinatarios de sus legados. Comprobamos que Victorio no evidencia una determinación homogénea dado que, en ocasiones, opta por traducir los antropónimos que figuran en el texto original y, en otras ocasiones, los traspasa a la lengua meta sin modificación alguna. Los fragmentos siguientes dan cuenta de esta particularidad translativa:

Item, je laisse à ce jeune homme,  
**Regnier de Montigny**, troys chiens;  
Aussi à **Jean Raguier**, la somme  
De cent frans, prins sur tous mes biens;

*Ítem, yo le deajo a ese noble hombre  
**Regnier Montigny** tres buenos mastines;  
para **Jean Raguier**, le deajo la suma  
de cien francos justos, de mi haber tomados.*

\*\*\*\*\*

Item, à maistre **Jean Mautaint**  
Et maistre **Pierre Basennier**,  
Le gré du Seigneur, qui attainct  
Troubles, forfaits, sans espargnier.  
*Ítem, a maese **Jean Mautaint** llamado  
le doy, y a maese **Pierre de Basennier**,  
de señores títulos, que puedan hacer  
fechorías, crímenes, sin escatimar.*

\*\*\*\*\*

Dictes-moy où, n'en quel pays,  
Est **Flora**, la belle Romaine;  
**Archipiada**, ne **Thaïs**,  
Qui fut sa cousine germaine;

[...]

Où est la très sage **Heloïs**,  
Pour qui fut chastré et puis moyne  
**Pierre Esbaillart** à Saint-Denys?  
Pour son amour eut cest essoyne.

*Decídmelo, ¿dónde, dónde, en qué país  
dónde se halla Flora, la bella romana,  
y dónde Archipiades, y dónde Taís,  
la bella Taís, que es su prima hermana?*

[...]

*¿Y dónde se encuentra la sabia **Eloísa**  
por quien fue castrado y se metió a monje  
aquel **Abelardo** que entró en San Denis?  
Por su gran amor soportó tal prueba.*

\*\*\*\*\*

Où est **Claquin**, le bon Breton?  
Où le comte Daulphin d'Auvergne,  
Et le bon feu duc d'Alençon?...  
Mais où est le preux **Charlemagne**!

*¿Dónde **Du Guesclin**, el noble Bretón,  
y dónde está el conde de Auvernia Delfín?  
¿Dónde está el difunto duque de Alençon?  
Pero, ¿dónde está el gran **Carlomagno**?*

Atendiendo al plano pragmático-cultural, vemos que el traductor explicita en nota a pie de página las remisiones a personajes históricos que figuran en el texto de François Villon. Sin embargo, y a pesar de que en una de las primeras

notas de la edición señala lo siguiente “Las alusiones obscenas son muy frecuentes, como se tendrá ocasión de comprobar. Esta obscenidad nos revela la parodia que hasta aquí se ha venido haciendo del ‘amor cortés’, y que se seguirá desarrollando”, Juan Victorio olvida, en ocasiones, hacer alusión explícita a tales alusiones, explicitación que estimamos necesaria cuando la connotación obscena no resulta evidente a los ojos del lector. Transcribimos diversos ejemplos que tratan de ilustrar tal peculiaridad:

S'il se taist, affin qu'il complaise,  
Il est tenu pour fol recreu;  
S'il parle, on luy dit qu'il se taise.  
**Et qu'en son prunier n'a pas creu.**

*Si se está callado para ser atento,  
o tienen por tonto que no sabe hablar,  
y si abre la boca le ordenan cerrarlas:  
**se convirtió en árbol que ya no da fruto.***

En esta estrofa de *Le Testament* François Villon juega con la connotación obscena del término ‘prunier’ y con la acción del verbo ‘croître’ para aludir a la erección del miembro viril; la traducción hiperonímica propuesta por Victorio restringe cualquier posibilidad del lector meta para descifrar la intención original del poeta francés.

Et qu'est cecy? mourray, **sans coup ferir,**  
Ou pitié veult, selon ceste teneur,  
Sans empirer, ung povre secourir.

*¿Este será el final? ¿Moriré sin luchar?  
¿O quiere la Piedad, según este tenor,  
sin abrumarlo más, a un pobre socorrer?*

Nuevamente, la traducción que propone Juan Victorio para “sans coup férir”, no permite al lector meta entrever la evidente alusión del poeta parisino a la realización del acto sexual.

Es preciso mencionar, igualmente, que el traductor no da continuidad en el texto de llegada al recurso de la ironía y de la antífrasis presentes en la versión francesa. Consideramos que, a pesar de que la traducción literal es, en ocasiones, la posibilidad más recomendable, no es la más aconsejada cuando su utilización supone la supresión de la intencionalidad pragmática del autor original. La estrofa que transcribimos da muestra de que el traductor soslaya dar cabida en el texto meta al propósito satírico infundido por el poeta francés, en el último verso de la misma, que trata de expresar justamente lo contrario de lo que dice.

Item, et au mont de Montmartre,  
Qui est ung lieu moult ancien,  
Je lui donne et adjoincts le tertre.  
Qu'on dit de mont Valerien;  
Et, outre plus, d'ung quartier d'an  
Du pardon qu'apportay de Romme:  
Sy yra maint bon paroissien,  
**En l'abbaye ou il n'entre homme.**

*Ítem, para el monje que llaman Montmartre,  
el cual es lugar de ya muchos años,  
yo le entrego aquí y le adjunto el cerro  
llamado por todos monte Valeriano;  
y además le añado el cuarto de un año  
de indulgencia plena que traje de Roma:  
quizás de este modo irán los cristianos  
**a ver la abadía donde no entra nadie.***

De este modo, concluimos que la versión al español de Juan Victorio Martínez evidencia un apego significativo hacia la forma, que, al contrario de lo que podría presumirse, no va en detrimento del contenido semántico del texto

meta. Así pues, la traducción evidencia un especial interés en la configuración de un esquema métrico y rítmico predefinidos, mas un desdén hacia la homofonía al final de verso.

Por lo que respecta al plano morfosintáctico, la versión de Victorio pone de manifiesto que el cuidado formal del texto meta y la simetría sintáctica entre texto original y versión traducida, son dos cuestiones totalmente compatibles. De esta forma, el traductor relega a un segundo plano la utilización recurrente del hipérbaton, recurso de especial incidencia en las versiones configuradas atendiendo a cuestiones fonético-fonológicas.

El análisis referente al plano léxico-semántico revela la utilización de una terminología que no se aleja en demasía de la utilizada por François Villon en el texto francés; sin embargo la equivalencia léxica no es óbice para que el traductor incurra, ocasionalmente, en errores léxico-semánticos motivados en gran medida por el deseo de alcanzar el cómputo silábico deseado.

Es digna de mención la tendencia del traductor a emplear palabras de significado vago e impreciso, con el fin de obtener un número adicional de sílabas fonológicas que le ayuden a conseguir el esquema métrico prefijado. Al respecto, es también frecuente la utilización de perífrasis verbales y de conjunciones recurrentes, que desmerecen la calidad de la traducción cuando éstas atentan contra la corrección gramatical del texto meta.

Por último, en lo referente al plano pragmático-cultural, comprobamos que el traductor no da continuidad en el texto de llegada a la intencionalidad sarcástica del poeta francés, ni a las connotaciones obscenas que subyacen tras algunas expresiones y términos franceses del original, determinación que anula la posibilidad del lector de conocer la verdadera idiosincrasia de François Villon y lo particular y logrado de sus composiciones.



### **3. 1. 11. Traducción de José María Álvarez. *François Villon. El Legado y el Testamento.* (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001)**

José María Álvarez Alonso-Hinojal, poeta, novelista y traductor español, nació en Cartagena (Murcia) en el año 1942. Autor, versado en Geografía, Historia y Filosofía, ha dedicado la mayor parte de su vida a la Literatura, especialmente, a la Poesía.

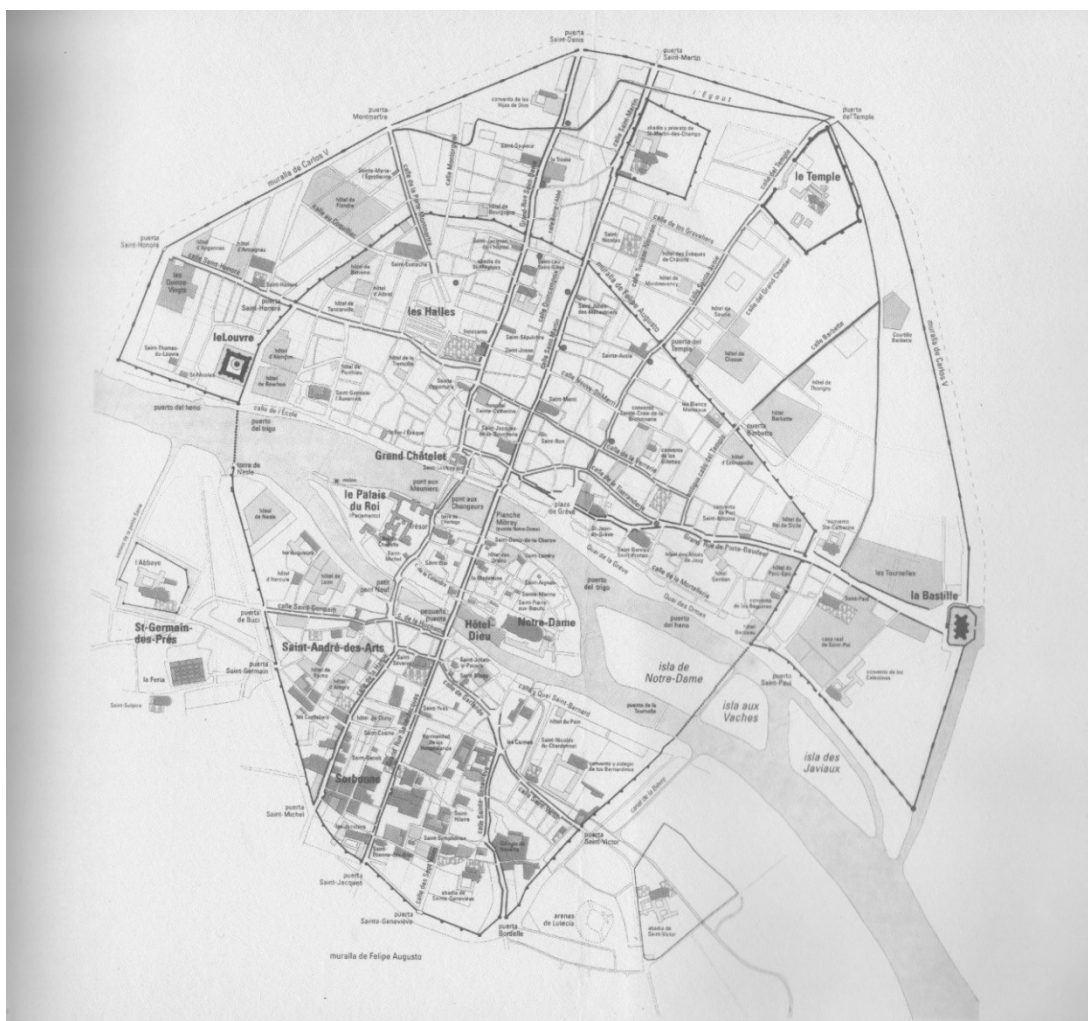
Su faceta de escritor ha sido ampliamente reconocida y galardonada en múltiples ocasiones; sus obras *El manuscrito de Palermo*, *La esclava instruida*, *La caza del zorro*, *La lágrima de Ahab* y *Signifying nothing* le valieron quedar como finalista en los Premios Planeta y ser ganador de los premios “La sonrisa vertical”, del premio internacional de poesía Barcarola y de la Fundación Loewe. No obstante, debe su notoriedad a su aparición en 1970 en la antología *Nueve Novísimos*, así como a la creación de la que se considera su gran obra maestra, *Museo de cera*.

Su prolija experiencia como traductor le ha permitido llevar a cabo excelentes versiones traductológicas de las obras de Konstantino Kavafis, Friedrich Hölderlin, Robert Louis Stevenson, Thomas Eliot, François Villon y Shakespeare. Es notorio que no sólo ha sido traductor de obras ajenas, sino que también algunas de sus novelas y poemas han sido traducidos a más de veinte idiomas.

Finalmente, el año 1990, José María Álvarez recibió el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Dowling (Nueva York-Long Island) en reconocimiento al conjunto de su obra, junto a Mario Vargas Llosa y Camilo José Cela.

Por lo que concierne a la obra *François Villon. El Legado y el Testamento*, la primera edición fue publicada en el año 2001 por la editorial Pre-Textos. Se trata del volumen número 552, incluido en la “Colección la Cruz del Sur”. En esta monografía de 492 páginas, José María Álvarez presenta un extenso apartado preliminar que inaugura con un prefacio, en el que el autor de la edición detalla cómo surgió la idea de traducir la obra completa de Villon. A continuación, figura un mapa del París del siglo XV, en que se señalan los

lugares más significativos de la existencia del poeta francés, tal como la prisión en la que estuvo encarcelado, el colegio en el protagonizó uno de sus primeros hurtos, etc. El siguiente apartado de la obra, titulado “Biografía” (pp. 15-24), presenta un extenso estudio biográfico sobre el poeta francés en el que se puntualizan los acontecimientos más importantes de su existencia, y se sitúan cronológicamente las distintas composiciones del poeta.



(Mapa del París del siglo XV incluido en la edición de José María Álvarez)

Es de gran interés el apartado “Bibliografía”, en el que el autor relaciona las ediciones de obligada consulta para cualquier que pretenda conocer más de cerca la obra de François Villon; los textos modernizados en francés contemporáneo de las obras francesas del poeta; las referencias bibliográficas

consultadas por José María Álvarez para la elaboración de la presente edición; y un listado de las traducciones al español de las obras, completa o parcial, de la lírica villoniana.

Previo al apartado traductológico, el autor menciona en “Sobre el texto francés elegido” que ha tenido en consideración diversas obras de prestigio sobre el poeta parisino, tales como la de Paul Lacroix, Claude Thiry, Pierre Michel, etc., para transcribir y disponer en espejo junto a su traducción al español. Alude, asimismo, brevemente a sus prioridades traslativas y al motivo por el que ha excluido las “Ballades en jargon” de su edición.

El grueso de la obra lo constituye la sección traductológica, que acompaña de numerosas e útiles notas, que explicitan cuestiones de naturaleza histórica, social, bibliográfica, lingüística, etc.

Concluye la edición un extenso índice de contenidos que presenta de forma pormenorizada las diferentes composiciones traducidas a lo largo de su obra, así como el número de página en que se encuentran ubicadas.

Con el fin de ilustrar la aportación a la tradición literaria villoniana en lengua española de la edición de José María Álvarez, transcribimos las palabras de Montesinos Gilbert, que señalan la importancia de dicha versión traducida, y resumen brevemente el contenido de la misma:

François Villon (1431-1463?), criado de un capellán del que heredó su apellido, estudiante de letras y arte, bohemio y delincuente, el primer poeta lírico francés según los estudiosos, quizá constituya la quintaesencia del temperamento libre, escéptico, artístico.

Así lo habrá comprendido José María Álvarez al ofrecer *El Legado y El Testamento* (Pre-Textos, 2002) tras muchos años dedicados a traducir a uno de sus más íntimos amigos. Por fin, he aquí la labor poética completa, la voz grosera de Villon en forma de versiones vibrantes y fluidas, y acompañada además de un grueso material: cientos de útiles notas, una selecta bibliografía, la reproducción de mapa del París corrupto, sucio y peligroso de la época más una introducción que no se detiene sólo en la obra, sino en la vida del poeta, aunque en esta

ocasión la una no se entienda sin la otra: robos y acusaciones de asesinato a los que le sucedieron varias huidas y un par de condenas a la horca, aunque la sentencia se cambiara por diez años de destierro. Luego, la desaparición total.

Pero antes de todas estas penalidades, Villon escribe dos poemarios de similares intenciones, uno breve, *El Legado* (1456) y otro enorme, *El Testamento* (1461), compuestos ambos por estrofas de ocho versos octosílabos, además de “Otras poesías” que no son más que nuevas visitas a los tópicos que aluden a la fugacidad del tiempo. Villon no posee nada, pero es capaz de redactar la gran herencia que la muerte de un individuo arrastra consigo, primero mediante un “legado” que dirige con reproches a su único amor –el resto fueron relaciones con prostitutas- y en el que emplea su sarcasmo para arremeter contra todo lo humano, que no lo divino, pues pese a sus pecados se declara fiel a Dios.

Después, en su gran “testamento”, el *ubi sunt* manriqueño suena por todas partes, como en la célebre “Baladas de las damas de ayer”, que retoma el viejo símbolo de la nieve (*las neiges d’anten*), que también había utilizado Berceo en el siglo XIII, formando un símil de blancura y pureza y que, más tarde, sería convertido por Villon en oscuridad, asco y desprecio, ya que “el mundo no es más que engaño”, “toda fidelidad es violada” y, en definitiva, sólo “somos canalla, como tal vivimos”.<sup>236</sup>

### 3. 1. 11. 1. Análisis traductológico de la versión de José María Álvarez

En lo relativo al plano fonético-fonológico y a la métrica, cabe señalar que se trata de una traducción que, pese a mantener una disposición versal, no se atiene a un metro, a un esquema rítmico ni a una rima determinada. Se trata más bien de una traducción explicativa, en la que el traductor pretende transmitir, del modo más claro y literal posible, el significado de los versos originales de Villon. Por tanto, no cabe duda de que Álvarez concede primacía

---

<sup>236</sup> Montesinos Gilbert, Toni: *Experiencia y Memoria: Ensayos Sobre Poesía*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006, pp. 21-22.

absoluta al fondo sobre la forma; el traductor se pronuncia así a este respecto en el apartado titulado “Sobre el texto francés elegido” (p.39):

He preferido siempre sacrificar metro y posibilidades de “embellecimiento” –hasta la atrocidad en ocasiones- antes que dejar poco claro lo que yo creo que Villon quiere decir.

Ilustramos el rechazo del traductor hacia la isometría estrófica mediante la transcripción de las dos primeras estrofas de “Ballade et oroison”, también conocida como “Ballade pour Jehan Cotart”: Señalamos entre paréntesis el número de sílabas fonológicas que conforman cada uno de los versos de la versión al español:

Père Noé, qui plantastes la vigne;  
Vous aussi, Loth, qui bustes au rocher,  
Par tel party qu'Amour, qui gens engigne,  
De vos filles si vous fait approcher,  
Pas ne le dy pour le vous reprocher,  
Architriclin, qui bien sceustes cest art,  
Tous trois vous pry qu'o vous veuillez percher  
L'ame du bon feu maistre Jehan Cotard!

Jadis extraict il fut de vostre ligne,  
Luy qui beuvoit du meilleur et plus cher;  
Et ne deust-il avoir vaillant ung pigne,  
Certes, sur tous, c'estoit un bon archer;  
On ne luy sceut pot des mains arracher,  
Car de bien boire oncques ne fut faitard.  
Nobles seigneurs, ne souffrez empescher  
L'ame du bon feu maistre Jehan Cotard!

*Padre Noé que plantaste la viña, (11)*

*Y también tú, Lot, que en la cueva le diste al vino (14)*

*Y por tretas de Amor, las que engañan al hombre, (13)*

*A tus hijas te arrimaste* (8)  
*(Y no lo digo por echarlo en cara);* (11)  
*Y tú Archetriclin que también entendía de ese arte* (15)  
*A los tres os pido que os dignéis aupar* (12)  
*El alma del buen maese Jehan Cotart.* (13)

*Antaño él fue de vuestra laya* (9)  
*Bebía de los mejor y lo más caro.* (12)  
*Hasta que ya no tuvo ni lo que vale un peine:* (14)  
*Ninguno le ganaba con el arco* (11)  
*Ni de sus manos pudieron arrancar la jarra;* (14)  
*Siempre el primero ante un buen vino,* (9)  
*Nobles señores, dignaos acoger.* (12)  
*El alma del buen maese Jehan Cotart.* (13)

Como podemos observar, el número de sílabas poéticas de los versos de las estrofas transcritas es directamente proporcional a la cantidad de información que contengan los versos franceses. La lengua francesa no es una lengua fonética como lo es el español, esto es, que se escribe tal y como se pronuncia, de ahí que sea posible que dos versos franceses que contengan un número similar de sílabas fonológicas, puedan presentar divergencias en la cantidad de contenido semántico que expresen, dado que, probablemente, ambos versos no presenten el mismo número de palabras. Por tal razón, no es de extrañar que, aunque todos los versos franceses de la citada balada sean octosílabos, al transvasarlos a la lengua meta, el resultado silábico difiera notablemente entre unos versos y otros.

Comprobamos, asimismo, que Álvarez renuncia a configurar su versión atendiendo a un ritmo de timbre determinado. Sin embargo, en ocasiones localizamos algunos versos que presentan homofonía final. De la estrofa que reproducimos a continuación, extraída de la “Ballade des langues ennuieuses”, podemos deducir el motivo por el cual el traductor, pese a obviar la rima en la mayoría de sus versiones, decide dotar con rima a algunos de sus versos traducidos.

En reagal, en arsenic rocher,  
En orpigment, en salpestre et chaulx vive;  
En plomb boillant, pour mieulx les esmorcher;  
En suif et poix, destrampez de lessive  
Faicte d'estronts et de pissat de Juifve;  
En lavaille de jambes à meseaulx;  
En raclure de piedz et vieulx houseaulx;  
En sang d'aspic et drogues venimeuses;  
En fiel de loups, de regnards et blereaux,  
Soient frites ces langues envieuses!

*En rejalgat, arsénico de roca, 11 -*  
*Salitre, oropimente, y en cal viva, 11 -*  
*Con plomo hirviendo para mejor mondarlas, 12 -*  
*En sebo y pez disueltos de lejía 11 A*  
*De excrementos y orina de judía, 11 A*  
*En agua que lavó las piernas de un leproso, 13 -*  
*En raspadura de pie y botas viejas, 11 -*  
*En sangre de áspid, en drogas venenosas, 12 B*  
*En hiel de lobos, zorros y tejones, 11 -*  
*¡Sean fritas las lenguas envidiosas! 11 B*

Si bien la mayoría de los versos traducidos de la citada balada son libres, comprobamos que los versos cuarto y quinto, así como el octavo y el décimo, riman respectivamente en consonante. Consideramos que la rima producida entre este último par de versos es una rima casual por la razón que exponemos a continuación: la similitud lingüística entre el francés y el español deriva en la existencia de terminaciones morfológicas que se corresponden, en este caso, el gramema derivativo o afijo francés '-euse', suele corresponder en español a '-osa' ('venimeuse'-'venenosa'; 'ennuyeuse'-'envidiosa'), por tanto, si en los versos francés existe la rima, de la traducción literal de ambos términos con similares afijos, es natural, aunque no ocurra en la mayoría de los casos, que también exista rima. Del mismo modo ocurre con los términos 'lessive' y

‘Juisve’, cuya homofonía se traspasa a la lengua de llegada, produciendo en español igualmente la rima.

Por último, observamos que Álvarez tampoco configura su versión adoptando un esquema rítmico prefijado, no obstante, sí es evidente que existen determinadas estrofas del texto meta que presentan una distribución armónica bastante recurrente de los acentos prosódicos; la estrofa LXXII de *Le Testament*, y su respectiva traducción al español, ponen de manifiesto la existencia de un ritmo de intensidad en el texto traducido que, aún siendo algo irregular, logra infundir en el mismo cierta cadencia y sonoridad.

Qui me droit: «Qui te faict mectre  
Si très-avant ceste parolle,  
Qui n'es en Théologie maistre?  
A toy est presumption folle.»  
—C'est de Jesus la parabolle,  
Touchant le Riche ensevely  
En feu, non pas en couche molle,  
Et du Ladre, de dessus ly.

*Si me dijeran: Qué te induce* 1, 4, 6, 8  
*A ir tan lejos en este tema,* 1, 3, 6, 8  
*Tú que no eres maestro en Teología* 1, 3, 5, 9  
*No eres más que un loco presuntuoso,* 1, 3, 5, 9  
*Es de Jesús la parábola, diría,* 1, 4, 7, 11  
*La que habla del rico arrojado* 2, 5, 8  
*No a blanda cama, sino al fuego,* 2, 4, 8  
*Y de Lázaro, puesto por cima de él.* 3, 6, 9, 11

Por lo que respecta al plano morfosintáctico, desde una perspectiva lingüística, la traducción de Álvarez es correcta sintáctica y gramaticalmente, excepto por la salvedad de iniciar cada verso con letra mayúscula, preceda o no un punto. Asimismo, observamos que con frecuencia altera la disposición de los versos en su traducción, obviando, por tanto, reproducir fielmente el orden versal empleado por François Villon en sus composiciones. Las estrofas



procedentes de *Le Lais*, que transcribimos a continuación, evidencian tal particularidad traductológica:

Premièrement, au nom du Père,  
Du Filz et du Saint-Esperit,  
Et de la glorieuse Mère  
Par qui grace riens ne périt,  
**Je laisse, de par Dieu, mon bruit**  
**A maistre Guillaume Villon,**  
Qui en l'honneur de son nom bruit,  
Mes tentes et mon pavillon.

*Para empezar, en el nombre del Padre  
Y del Hijo y del Espíritu Santo,  
Y de su gloriosa Madre  
Por cuya gracia todo respira,  
**A maese Guillaume Villon, Dios**  
**Mediante, el ruido de mi fama deajo,**  
Cuyo honor honra su nombre,  
Mis tiendas y mi pabellón.*

\*\*\*\*\*

Derechief, je laisse en pitié,  
A troys petitz enfans tous nudz,  
**Nommez en ce présent traictié,**  
Paouvres orphelins impourvez,  
Tous deschassez, tous despourvez,  
Et desnuez comme le ver;  
J'ordonne qu'ils seront pourvez,  
Au moins pour passer cest yver.

*Además, apiadado, quiero recordar  
A tres niños que están en cueros,  
Pobre huérfanos necesitados,*

*Descalzos, sin ropa*

*Y más pelados que un gusano;*

**Por el presente escrito**

*Ordeno que sean atendidos*

*Por lo menos hasta que el invierno haya pasado.*

Asimismo, observamos que el traductor determina, en ocasiones, no abogar por la simetría sintáctica en su versión, reformulando y parafraseando, por ello, de forma reiterada los enunciados del texto original. Apreciamos que recurre a las estructuras sintácticas disimétricas cuando la traducción literal supone un atentado contra la corrección gramatical de los versos del texto de llegada y, especialmente, cuando la traducción literal genera versiones de poca naturalidad lingüística. La estrofa X de *Le Lais* pone de manifiesto la reformulación de los tres versos señalados en gráfía negrita en la versión española:

A celle doncques que j'ay dict,

Qui si durement m'a chassé,

**Que j'en suys de joye interdict**

**Et de tout plaisir déchassé,**

Je laisse mon coeur enchassé,

Palle, piteux, mort et transy:

**Elle m'a ce mal pourchassé,**

Mais Dieu luy en face mercy!

*Y a la que ya he nombrado*

*Y que con tal crueldad me rechazó,*

**Privándome de la alegría**

**Y matando en mí todo placer,**

*Lego mi corazón engastado,*

*Pálido, miserable, transido y muerto:*

**Ella me trajo estas heridas**

*¡Pero que Dios se lo demande!*

La traducción de Álvarez evidencia, asimismo, una tendencia hacia la modificación de la modalidad oracional, especialmente en los enunciados exclamativos, trasladados al español como enunciados asertivos. Igualmente, observamos que muchos de los incisos entre guiones que figuran en el texto original han sido vertidos a la lengua meta como texto que no forma parte de una acotación lingüística. Por el contrario, también hallamos elementos entre paréntesis en la versión al español, que no figuran como tales en el texto original. Reproducimos un primer ejemplo con el fin de ilustrar las dos primeras particulares, y un segundo, para ilustrar la tercera:

Et à maistre Ythier, marchand,  
Auquel je me sens très tenu,  
Laisse mon blanc d'acier tranchant,  
**-Et à maistre Jehan le Cornu- ,**  
Qui est en gaige détenu  
Pour ung escot six solz montant;  
Je vueil, selon le contenu,  
**Qu'on luy livre, en le rachetant !**

*Ítem, a maese Ythier Marchant,  
Con quien me siento muy obligado,  
Dejo mi cuchillo de afilado acero;  
**O si no a maese Jehan "le Cornu",**  
A quien en prenda lo entregué  
Por una deuda de ocho sueldos.  
Deseo que según lo que antecede  
**Cada uno se quede con lo suyo.***

\*\*\*\*\*

Et à maistre Jacques Raguyer,  
Je laisse l'Abreuvoyr Popin,  
Pour ses paouvres seurs grafignier;  
**Tousjours le choix d'ung bon lopin.**

*Y a maese Jacques Raguier  
Le dejo el Abrevadero Popin,  
Melocotones, peras, azúcar, higos  
**(Que a perpetuidad disfrute buen bocado).***

Por lo que concierne al plano léxico-semántico el traductor trasvasa el léxico del modo más coherente posible, hecho que no debe extrañar si tenemos en consideración el abanico de posibilidades del que dispone el traductor al no atenerse a restricciones métricas ni rítmicas preestablecidas.

A pesar de utilizar generalmente un léxico simétrico al que figura en la versión francesa, son frecuentes, como señalamos con anterioridad, las reformulaciones sintácticas en aras a una mejor comprensión del texto meta, reformulaciones que afectan especialmente al léxico empleado. Sin embargo, la utilización por parte del traductor de un léxico diferente al empleado en el texto original no presupone la existencia de irregularidades semánticas.

Así pues, pese a que la traducción de Álvarez no evidencie numerosas incorrecciones léxico-semánticas, consideramos que, en ciertas ocasiones, es posible hacer uso de términos más idóneos y fidedignos; por tal razón, hemos seleccionado la “Ballade des pendus” con el fin de señalar algunos de los elementos léxico-semánticos con cuya elección estamos en discordancia

Constatamos, en un principio, que el poema original refleja la constante alusión a dos campos léxicos principales que se presentan como entes contrapuestos: nos referimos a los términos que nos remiten, por un lado, al sufrimiento de los condenados a muerte (pauvres, mal, devorée, pourrie, etc.) y, por otro, a la compasión que se reclama para aquellos que presencien tal desenlace (merci, pitié, etc.). Así pues, hallamos términos en la traducción de Álvarez que dan oportunamente continuidad a tal elección semántica: ‘misericordia’, ‘piedad’, ‘clemencia’, ‘devorada’, ‘podrida’, etc.

Villon, nuevamente, deja patente su pericia en cuanto a selección de términos se refiere; de un modo majestuoso esgrime vocablos que nos remiten a tres de los cinco sentidos del cuerpo humano: Vous nous ‘voyez’ ci (vista) y

Elle est pièce 'devorée' et 'pourrie' (gusto y olfato); intención que Álvarez traslada al español traduciendo de un modo óptimo: Cinco o seis de los nuestros 'veis' colgados aquí y Ya 'podrida' ha sido 'devorada'.

Pese a tales aciertos, la balada pone de manifiesto la utilización de determinados términos, que revelan una interpretación incorrecta del texto original o que, simplemente, no han sido fruto de la mejor elección. Señalamos en grafía negrita, aquellos versos que presentan alguna inexactitud léxico-semántica, así como las omisiones lingüísticas:

**Frères humains, qui après nous vivez,**

N'ayez les cœurs contre nous endurciz,

**Car, si pitié de nous pauvres avez,**

**Dieu en aura plus tost de vous merciz.**

Vous nous voyez cy attachez cinq, six:

Quant de la chair, que trop avons nourrie,

Elle est pièce devorée et pourrie,

Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.

De nostre mal personne ne s'en rie,

Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

Se vous clamons, frères, pas n'en devez

Avoir desdaing, quoique fusmes occis

Par justice. Toutesfois, vous sçavez

Que tous les hommes n'ont pas bon sens assis;

Intercedez doncques, de cueur rassis,

Envers le Filz de la Vierge Marie,

Que sa grace ne soit pour nous tarie,

Nous preservant de l'infemale fouldre.

**Nous sommes mors, ame ne nous harie;**

Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

**La pluye nous a debuez et lavez,**

Et le soleil dessechez et noirciz;

Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez,

Et arrachez la barbe et les sourcilz.  
**Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;**  
Puis cà, puis là, comme le vent varie,  
**A son plaisir sans cesser nous charie,**  
Plus becquetez d'oyseaulx que dez à couldre.  
Ne soyez donc de nostre confrairie,  
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

Prince Jesus, qui sur tous seigneurie,  
**Garde qu'Enfer n'ayt de nous la maistrie:**  
A luy n'ayons que faire ne que souldre.  
Hommes, icy n'usez de mocquerie  
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

***Hermanos que nos sobreviviréis,***  
*No seáis con nosotros duros de corazón,*  
***Que si piedad sentís por nuestra miseria***  
***Dios os lo pagará con su clemencia.***  
*Cinco o seis de los nuestros veis colgados aquí:*  
*La carne, que tan bien alimentamos,*  
*Ya podrida ha sido devorada,*  
*Y los huesos que quedamos pronto serán ceniza, polvo.*  
*Que nadie se ría de nuestro mal,*  
*¡Sino rogad a Dios que a todos nos absuelva!*

*Si os llamamos, hermanos, no debéis*  
*Despreciarnos, aunque hayamos sido ejecutados*  
*Con justicia...Pues bien sabéis*  
*Que no todos los hombres son sensatos;*  
*Perdonadnos, ya hemos muerto, estamos*  
*Ante aquél nacido de María,*  
*Y que su gracia no se agote*  
*Y nos preserve de los rayos infernales.*  
***Muertos somos, que nadie nos moleste,***  
*¡Sino rogad a Dios que a todos nos absuelva!*

**La lluvia nos ha vaciado y lavado**

*Y el sol ennegrecido y resecao;*

*Las urracas y cuervos vaciaron nuestros ojos,*

*Arrancaron las barbas y las cejas.*

**Cuando vivíamos nunca descansamos;**

*Ahora, según el viento,*

**A su antojo al fin nos balancea,**

*Más picoteados que un dedal.*

*No seáis nunca de nuestra cofradía.*

*¡Sino rogad a Dios que a todos nos absuelva!*

*Príncipe Jesús, que sobre todo reinas,*

**No dejes al Infierno devorarnos:**

*Allí nada tenemos que saldar.*

*Y vosotros, no os burléis de nosotros,*

*¡Sino rogad a Dios que a todos nos absuelva!*

- *Frères humains, qui après nous vivez*: la traducción de este verso no presenta ninguna incorrección léxico-semántica, sin embargo, consideramos preciso aludir a la omisión del término ‘humains’ en la versión traducida; a nuestro entender, este término debe aparecer en la versión al español, dado que deja constancia de que el poeta francés apela a la humanidad de aquellos a los que va dirigido su mensaje.

- *Car, si pitié de nous pauvres avez*: la traducción propuesta para este verso francés, “Que si piedad sentís por nuestra miseria”, evidencia que la utilización de un léxico diferente al empleado en el texto original, no siempre genera inexactitudes semánticas. La traducción literal del verso francés, “pues si piedad de nosotros, pobres, tenéis”, pone de manifiesto que la reformulación por la que ha optado el traductor es semánticamente simétrica al contenido original.

- *Dieu en aura plus tost de vous merciz*: el traductor omite en su traducción, “Dios os lo pagará con su clemencia”, el complemento circunstancial temporal

“plus tost” [más pronto, antes]. Consideramos pertinente su inclusión si se pretende alcanzar la equivalencia semántica con el verso original.

- *Nous sommes mors, ame ne nous harie*: la propuesta de Álvarez, “Muertos somos, que nadie nos moleste”, no evidencia ninguna incorrección léxico-semántica, sin embargo, hemos estimado pertinente hacer alusión al error gramatical que presenta su traducción. Es incorrecta la utilización del verbo ‘ser’ para acompañar al atributo ‘muerto’, puesto que, aunque la normativa rija que debe emplearse el verbo ‘ser’ para expresar la idea de un estado permanente, este caso constituye una excepción a la regla, y por tanto, no debe utilizarse “ser muerto”, sino “estar muerto”.

- *La pluye nous a debuez et lavez*: consideramos que la traducción del término ‘débouer’ elegida por J. M. Álvarez, ‘vaciar’, no recoge fielmente el significado original del verbo, considerado sinónimo de ‘détremper’ o ‘lessiver’, esto es, ‘empapar’ o ‘lavar’, por tanto, una traducción más fidedigna podría ser: “La lluvia nos ha empapado y lavado”.

- *Jamais nul temps nous ne sommes assis*: aquí Villon hace una inequívoca alusión a la posición vertical en la que se mantiene el cuerpo de los ahorcados mientras están suspendidos en el aire; de ahí que estimemos que al traducir “Jamais nul temps” por “Cuando vivíamos”, Álvarez incurre en un error de interpretación semántica.

- *A son plaisir sans cesser nous charie*: Álvarez traduce en esta ocasión “sans cesser” por “al fin”, hecho que nos conduce a deducir erróneamente que los cuerpos de los ahorcados ansían que el viento los balancee, cuando, en realidad, el poeta pretende transmitir justamente lo contrario, esto es, que el viento no les permite lamentablemente descanso alguno.

- *Garde qu'Enfer n'ayt de nous la maistrie*: la traducción del presente verso francés, “No dejes al Infierno devorarnos”, evidencia un ejemplo de reformulación sintáctica que desemboca en una leve incorrección semántica. El verso original no indica que “el infierno devorará a los ahorcados”, sino que “tendrá de ellos el dominio”.



Como podemos observar, el traductor incurre ocasionalmente en la omisión semántica; se trata de omisiones que si bien no eluden información esencial del texto meta, sí que obvian ciertos matices que consideramos imprescindibles para interpretar rigurosamente las composiciones de Villon. Localizamos, asimismo, amplificaciones léxico-semánticas que no responden a la necesidad de explicitar el contenido del texto francés, sino al afán del traductor por ofrecer una versión mejorada del texto de llegada. Los fragmentos siguientes ilustran una expansión semántica injustificada cometida por el traductor:

Deux estions, et n'avions qu'ung cueur;  
S'il est mort, force est que dévie,  
Voire, ou que je vive sans vie,  
Comme les images, par cueur,  
Mort!

*Éramos dos en un corazón sólo;  
Si aquel ha muerto, fuerza es que yo acabe,  
¿O condenarme así a muerte en vida  
Como una estatua **helada, es lo que quieres,**  
Muerte?*

\*\*\*\*\*

J'ay ce Testament très estable  
Faict, de dernière volenté,  
Seul pour tout et irrévocable.

*Pero aún así, otorgo testamento y **cambiarlo no pienso:**  
Son mis últimas voluntades;  
Único válido a **todo efecto**, irrevocable.*

El último ejemplo transcrito revela que el traductor es consciente de la necesidad de utilizar terminología especializada del ámbito testamentario, dado

la estructura, excepto de las Baladas, que presentan tanto *Le Lais* como *Le Testament*. Los extractos siguientes dan buena cuenta de dicha acertada particularidad traslativa:

Vivre aux humains est incertain,  
Et après mort n'y a relaiz:  
Je m'en voys en pays loingtaing;  
Si **establiz** ce présent laiz.

*La vida es cosa incierta,  
Tras la muerte ya no hay plazo,  
Y a país lejano me encamino,  
El presente Legado así **dispongo**.*

\*\*\*\*\*

Derechief, je **laisse** en pur don  
Mes gands et ma hucque de soye  
A mon amy Jacques Cardon.

*Ítem, **dejo y doy** como puro donativo  
Mis guantes y mi capa de seda  
A mi amigo Jacques Cardon.*

\*\*\*\*\*

Aux pigons qui sont en l'essoine,  
Enserrez soubz trappe volière,  
Et mon mirouer bel et ydoyne,  
Et la grace de la geollière.

*A los pichones que están cumpliendo pena  
Encerrados en su jaula,  
**Lego** mi espejo útil y precioso  
...¡Y el favor de la carcelera!*

En último término, es preciso añadir que el traductor trata de dar continuidad, mediante el recurso disfemístico, a los términos vulgares que figuran en el texto original, como pone de manifiesto el ‘envoi’ de la “Ballade des langues ennuieuses” y la estrofa CXLIV de *Le Testament*:

Prince, passez tous ces friands morceaux,  
S'estamine n'avez, sacs ou bluteaux,  
Parmy le fons d'un**es brayes breneuses**;  
Mais, paravant, en **estronts de pourceaulx**  
Soient frites ces langues envieuses!

*Príncipe, colad estos manjares tan sabrosos,  
Si no tenéis cedazo, tamiz o colador,  
Por el fondo de unas **bragas bien cagadas**;  
Y después de rebozarlas **con mierda de marrano**,  
¡Sean fritas esas lenguas envidiosas!*

\*\*\*\*\*

Mademoyselle de Bruyères,  
Donne prescher, hors l'Evangile,  
A elle et à ses bachelieres,  
Pour retraire ces **villotières**  
Qui ont le bec si affilé.

*A mi señora de Bruyeres  
Le concedo predicar en público  
El Evangelio, a ella y a sus pupilos,  
A fin de que reformen a esas **golfas**  
Que tienen pico afiladísimo.*

Una vez concluido el estudio del nivel léxico-semántico, nos centraremos en sacar a la luz aquellos elementos del texto original que atañen al nivel

pragmático-cultural. En este sentido, la “Balada de los ahorcados” da muestras del compromiso cristiano del poeta francés. Advertimos, así pues, la presencia de numerosas referencias a la doctrina católica, que Álvarez ha sido capaz de trasvasar de un modo óptimo en su traducción. A modo de ejemplo, citamos algunas de dichas remisiones:

- *Frères humains*: nos remite a la enseñanza que profesan los cristianos acerca de que todos somos hermanos en virtud de nuestro bautismo; de ahí que estimemos idóneo que Álvarez haya conservado el término ‘hermanos’ en su traducción.

- *Car, ce pitié de nous pauvres avez, Dieu en aura plus tost de vous merciz*: ambos versos hacen referencia al rezo del Padrenuestro, más concretamente, a la frase “perdona nuestras ofensas, como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden”. Al respecto, Álvarez traduce acertadamente por “Que si piedad sentís por nuestra miseria, Dios os lo pagará con su clemencia”.

- *Devenons cendre et pouldre*: este verso alude a la fórmula litúrgica del mito de la Creación que predica que “polvo somos, del polvo venimos y en polvo nos convertiremos”. La solución adoptada por Álvarez de conservar los términos ‘ceniza’ y ‘polvo’ en su traducción, resulta claramente acertada.

Como sabemos, François Villon configuró gran parte de su obra sirviéndose de un enérgico matiz irónico y burlesco, con la intención de conseguir la empatía del lector coetáneo perteneciente a su mismo estrato social. Decimos “de su mismo estrato social” porque su obra se encuentra atestada de innumerables remisiones a personajes y a lugares de los bajos fondos de la época, de lo que se desprende que un lector de las altas esferas poco o nada habría entendido correctamente de la lectura de sus obras. De hecho, las “Ballades en jargon” dan cuenta de la intención de Villon llevada a un extremo. El lapso temporal que nos distancia de la época del poeta parisino nos coloca casi en la misma posición que al lector de las altas esferas, puesto que, igualmente, no compartimos con el poeta francés los saberes pragmático-culturales que posibilitarían una comprensión idónea del texto original.

Así pues, es lógico deducir que una traducción que no explicita de forma alguna dichos saberes pragmático-culturales puede resultar insípida a los ojos del lector meta, que no sólo no interpretará correctamente el texto resultante, sino que tampoco logrará desafortunadamente apreciar el talento sin parangón de este primer poeta maldito.

La característica más sobresaliente, sin lugar a dudas, de la traducción de José María Álvarez es la destreza para dar continuidad en el texto de llegada a los elementos pragmático-culturales. Son innumerables las anotaciones aclaratorias que proporcionan al lector las claves para una comprensión correcta de la versión francesa. Transcribimos algunos ejemplos para ilustrar cómo el traductor aclara cuestiones de diferente naturaleza:

De naturaleza histórica:

«Ta fortune je te mueray,  
«Mauvaise en bonne!» ce luy dit.  
Si fist-il. Onc puis ne mesprit  
A personne, mais fut vray homme;  
**Valère\***, pour vray, le rescript,  
Qui fut nommé *le grand* à Romme.

*“Tu suerte he de cambiar  
De mala en buena”, dijo.  
Y así lo hizo, no volviendo a juzgar  
A nadie, antes de haberle oído.  
Así lo cuenta **Valerio**,  
Quien fue llamado “En Grande” en Roma.*

\* Valerio Máximo fue un historiador de la época del emperador Tiberio. Escribió *De dictis factisque memorabilibus*. Yo no recuerdo esta historia en su obra, pero sí en la de Cicerón. Y es más lógico que Villon conociera esa fuente a través de *Polycraticus* de Juan de Salisbury, pues éste sí fue un libro muy conocido en aquellos tiempos.

De naturaleza etimológica:

Devant luy on luy amena,  
Engrillonné poulces et detz  
Comme ung larron; car il fut des  
Escumeurs que voyons courir.  
Si fut mys devant le **cadès\***,  
Pour estre jugé à mourir.

*Ante él fue conducido,  
Con pulgares y dedos en los grillos,  
Como un ladrón, pues era uno  
De los piratas que los mares saqueaban;  
Y así fue puesto ante su **juez**  
Para que juzgara de su muerte.*

\*Esta palabra indica que ciertas voces árabes podían haber entrado en el lenguaje común: “cadés” viene de “qadi”, juez.

De naturaleza proverbial:

Et, se je pense à ma faveur,  
Ces doux regrets et beaulx semblans  
De très decepvante saveur,  
Me trespercent jusques aux flancs:  
Bien ilz ont vers moy **les piez blancs**  
**Et me faillent au grant besoing\***.  
Planter me fault autre complant  
Et frapper en un autre coing.

*Pues si tuve por favorables  
Esas dulces miradas y esos gentiles ademanes  
De tan engañoso sabor,  
Hasta dejar que el alma me atraparan,  
Ahora sé que como **el caballo blanco***

***Me fallan cuando más lo necesito.***

*Plantar me es menester en otros campos*

*Y acuñaré en otra matriz.*

\* Alusión al proverbio: "Il fait comme cheval blanc, il m'a failli au begoin".

Este último ejemplo pone de manifiesto otra particularidad traductológica de Álvarez<sup>237</sup>; se trata de la explicitación, bien mediante notas aclaratorias, bien mediante la inclusión en el mismo texto de llegada, de las alusiones obscenas presentes en el texto original. Los fragmentos siguientes dejan constancia de su acertada determinación:

Combien que le départ soit dur,  
Si fault-il que je m'en esloingne.  
Comme mon paouvre sens est dur!  
Autre que moy est en queloingne,  
Dont onc en forest de Bouloingne  
Ne fut plus alteré **d'humeur\***.

*Aunque el partir me sea  
Tan duro, no puedo hacer sino alejarme:  
Ya no acepta mi pobre entendimiento  
Que otro y yo no la goce a ella,  
Y que como un arenque de Bolonia,  
Me seque en sus **humores**.*

\* "Umeur" tiene un matiz sexual: esa sequedad es genital.

Car elle en a, sans moy, assez.  
Mais de cela il ne m'en chault;  
Mes grans deduictz en sont passez;  
Plus n'en ay **le cropion chauld**.

---

<sup>237</sup> En nota, José María Álvarez alude a la connotación sexual de los términos 'planter' y 'frapper'.

Si m'en desmetz aux hoirs Michault,  
Qui fut nommé **le Bon Fouterre\***.  
Priez pour luy, faictes ung sault:  
A Saint-Satur gist, soubz Sancerre.

*Pues aún sin mí, ya tienen suficientes,  
Mas esto qué me importa;  
Mis mayores duelos han pasado  
Y ya no tengo **caliente el rabo**.  
Así que se la regalo a los herederos de Michault,  
A quien llamábamos “**el Buey Jodedor**”;  
Rezad por él, o acercaos en un salto  
A verlo: en Saint Saturgis, junto a Sancerre.*

\* Era hombre célebre por las dimensiones de su pene y su exultación venérea.

Por último, constatamos que el traductor detecta cuando el poeta francés hace uso de la dualidad semántica mediante la utilización de términos que poseen significados connotativos. Es, nuevamente, acertada su determinación de matizar en nota aclaratoria las posibles interpretaciones que se desprenden de la lectura de tales términos. Transcribimos, a modo de ejemplo, el siguiente fragmento extraído de *Le Lais*:

Mes parens, vendez mon haubert,  
Et que l'argent, ou la pluspart,  
Soit employé, dedans ces Pasques,  
Pour achepter à ce **poupart\***  
Une fenestre emprès Saint-Jacques.

*Queridos parientes, vended mi loriga  
Y que ese dinero, o una gran parte,  
Se emplee de aquí a las Pascuas  
Para comprarle a ese **mocoso**  
Un puesto cerca de Saint Jaques.*



\* Poupart puede ser también “falo”. El sentido podía ser “comprarle una querida a su polla” (ya que “fenestre” puede significar esa ocupación).

Habida cuenta de lo dicho anteriormente, concluimos que José María Álvarez renuncia a configurar su versión atendiendo a un esquema métrico y a un ritmo de timbre determinados. No obstante, comprobamos que numerosas de sus composiciones traducidas evidencian una disposición armónica de los acentos prosódicos.

Desde el punto de vista morfosintáctico, la traducción presenta una distribución disimétrica con respecto al texto original, dado que el traductor prefiere, en ocasiones, alterar el orden de los versos de su versión con el propósito de ofrecer un texto meta más comprensible. Reniega, asimismo, a la equivalencia sintáctica, abogando por la reformulación y la paráfrasis, sin trasgredir con ello la equivalencia semántica.

El léxico empleado por el traductor para dar continuidad al que utiliza el poeta parisino en sus composiciones es bastante acertado, incluso cuando no reproduce fielmente los vocablos franceses. Incorre, asimismo, de forma ocasional, en la adición y en la omisión semántica, sin que ello redunde significativamente en la calidad de la traducción.

En último término, consideramos de enorme utilidad para la comprensión inequívoca de la versión francesa las innumerables notas que el traductor elabora para explicitar las referencias pragmático-culturales de cualquier tipología que aparecen en la versión francesa. Destacamos, asimismo, la destreza del traductor a la hora de detectar la dualidad semántica, la intencionalidad irónica y las alusiones obscenas que figuran, la mayoría de las veces de forma velada, en el texto original.

### **3.1.12. Traducción de Rubén Abel Reches. *Poesía. François Villon.* (Editorial Azu Press Digital, 2007)**

Rubén Abel Reches, (Buenos Aires, 1949), compagina su devoción por la música como autor, compositor e intérprete, con su ocupación de poeta y traductor. En lo relativo a su faceta musical, destacamos la traducción, y posterior grabación, de once composiciones del prestigioso cantautor francés Georges Brassens. Como traductor, su trabajo se ha centrado principalmente en la traducción al español de obras de autores representativos de la Literatura francesa, entre las que cabe destacar las versiones en prosa de las novelas *Quatrevingt-Treize* de Victor Hugo y *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, y la traducción en verso de la obra, aunque incompleta, de François Villon.

La obra que manejamos constituye la primera edición digital que incluye la traducción realizada por Abel Reches de las obras del poeta francés. Se trata de una edición bastante peculiar, especialmente si se tiene en consideración que algunas de las versiones al español que ésta incorpora pertenecen a Luis Gregorich y, la mayoría de las “Poésies diverses” al profesor Carlos Alvar. Sin embargo, resulta significativamente contradictorio que al inicio de la edición se ponga en entredicho la calidad de las traducciones que se recogen de este último, tal y como pone de manifiesto el extracto que transcribimos a continuación<sup>238</sup>:

La excelente traducción de la mayor parte de las poesías incluidas en el presente compilado ha sido realizada por Rubén Abel Reches; se incluyen dos poesías magníficamente traducidas por Luis Gregorich, y varias pobremente traducidas por Carlos Alvar.

En cuanto al contenido de la presente edición, observamos que éste no se distribuye de forma enfrentada, esto es, presentando de forma bilingüe y en

---

<sup>238</sup> Nada extraño en los traductores argentinos, que suelen ser bastante exigentes con sus colegas traductores, aunque sus ‘modismos’, ‘localismos’ y otros términos (no es difícil encontrar vocablos como “riesgoso”, en lugar de arriesgado, y similares) sean frecuentes, incluso, en prestigiosas editoriales.

espejo la obra original y su respectiva traducción, hecho que posibilitaría la confrontación de ambos textos por parte del lector. El índice de contenidos es acertadamente muy detallado; éste, ubicado al comienzo de la edición, presenta de modo pormenorizado los títulos de las baladas traducidas, así como los distintos apartados que conforman la obra.

Inaugura la edición un breve apartado titulado "Presentación de contratapa", en el que se presenta la información que tradicionalmente ocuparía la cubierta posterior, esto es, la presentación de la obra con fines comerciales. En éste, se afirma curiosamente que la versión al español de Rubén Abel Rech es constituye la mejor versión española de los Testamentos que haya existido en Argentina, de lo que se deduce que no es considerada la versión más lograda en lengua española.

Tras "Presentación de contratapa", se localiza el apartado titulado "Estudio preliminar", en el que el traductor pone de manifiesto la dificultad que entraña interpretar adecuadamente el texto de Villon, para lo que se sirve de las palabras de Clément Marot:

Al presentar su edición corregida de los poemas de Villon al rey François I, el poeta cortesano Clément Marot, nacido en París treinta y tres años después que Villon desapareciera para sus biógrafos, afirma: "Es el mejor poeta parisino que podáis encontrar..." y prosigue: "En lo tocante al arte e ingenio de los legados de sus testamentos, para poder apreciarlos y comprenderlos habría que haber vivido en su tiempo en París y conocido los lugares, las cosas y los hombres de que habla: cuanto más se borre el recuerdo de éstos, menos se conocerá el arte e ingenio de los legados mencionados".

La sección traductológica incluye, por un lado, las versiones al español de gran parte de las baladas incluidas en *Le Testament* (pp. 10-68), y por otro, las traducciones al español de las diecisiete baladas que tradicionalmente han sido denominadas "Poésies diverses", todas ellas, salvo "Le Quatrain", traducidas por Carlos Alvar. Tras la traducción de cada una dichas

composiciones figura una serie de anotaciones aclaratorias, que tratan fundamentalmente de explicitar las remisiones de naturaleza histórica que figuran en el texto francés.

Concluye la edición un extenso relato ficticio inspirado en la biografía de François Villon; se trata de la traducción al español realiza por Antonio Bonano del cuento de Robert Louis Stevenson titulado “A Lodging for the Night: a story of Francis Villon”.

### 3. 1. 12. 1 Análisis traductológico de la versión de Rubén Abel Reches

Antes de emprender el análisis traductológico de la versión de Abel Reches, consideramos pertinente transcribir algunas de las aclaraciones que el propio traductor realiza acerca de *su modus operandi* en el “Estudio preliminar” de la presente edición:

La inmensa mayoría de los versos de Villon ha suscitado numerosas hipótesis; aunque varias fueron desechadas a medida que la investigación de su obra avanzaba, al lector del texto original se le ofrecen hoy varias lecturas posibles en el nivel de la literalidad, la mayoría de ellas excluyentes entre sí, a menos que se quiera suponer que el poeta logró el prodigio de escribir seis o siete poemas en uno. Pero el traductor debe elegir en cada caso la hipótesis que le parezca más acertada o más sugestiva, y recurrir a la redacción de notas para dar cuenta de otras probables.

Nuestras anotaciones, de todos modos, tampoco ofrecen la totalidad de las hipótesis existentes y posibles. Para elucidar el sentido literal de muchas estrofas y agregar elementos históricos o biográficos que las ajustan hemos recurrido a la glosa. Sin duda, e involuntariamente, en más de un caso hemos incurrido en explicar lo evidente.

Con estas palabras, Abel Reches deja constancia de la diversidad de interpretaciones que puede suscitar la lectura de la obra de Villon y, por consiguiente, la complejidad que entraña compendiar todas ellas en una única

traducción, de ahí que se sirva de las notas a pie de página con el fin de transmitir al lector tal variedad interpretativa.

Por lo que concierne al plano fonético-fonológico, y a la métrica, observamos que Abel Reches ha configurado su traducción atendiendo a un ritmo de timbre predominantemente consonántico; el traductor suele decantarse por un esquema homofónico alterno, intentando evitar así lo ripioso de la rima en versos consecutivos. Transcribimos las dos primeras estrofas de la “Ballade des dames de temps jadis”, con el propósito de ilustrar su preferencia por la rima consonante, así como para poner de manifiesto su intento por recrear la “rime riche” de la composición original:

Dites-moi où, n'en quel pays, 8 a  
Est Flora la belle Romaine, 8 b  
Archipiades, ne Thaïs, 8 a  
Qui fut sa cousine germaine, 8 b  
Echo, parlant quant bruit on mène 8 b  
Dessus rivière ou sur étang, 8 c  
Qui beauté eut trop plus qu'humaine? 8 b  
Mais où sont les neiges d'antan? 8 c

Où est la très sage Héloïs, 8 d  
Pour qui fut châtré et puis moine 8 d  
Pierre Esbaillart à Saint-Denis? 8 -  
Pour son amour eut cette essoine. 8 d  
Semblablement, où est la roine 8 d  
Qui commanda que Buridan 8 c  
Fût jeté en un sac en Seine? 8 b  
Mais où sont les neiges d'antan? 8 c

*Decidme en qué comarca, decidme en dónde* 11 A  
*encontrar a Flora, la beldad romana;* 12 B  
*dónde Archipiada de la luz se esconde* 11 A  
*y Thaïs que fuera la su prima hermana;* 12 B  
*Eco condenado a repetir, lejana,* 12 B

*el cantar del agua, del monte el ruido, 11 C*  
*que tan bella fue cuando lo quiso el hado; 12 D*  
*mas las mismas nieves del año pasado 12 D*  
*¿adónde se han ido? 6 C*

*Decid dónde Heloísa está, la tan juiciosa, 13 E*  
*por quien fue castrado y enclaustrado luego 12 F*  
*Abelardo el Sabio en Saint-Denis famosa: 12 F*  
*pagó con tal pena su imprudente fuego. 12 E*  
*¿Dónde aquella reina está, asimismo agrego, 12 E*  
*quien a Buridán, que la hubo poseído, 12 C*  
*quiso que arrojaran al Sena embolsado? 12 D*  
*Mas las mismas nieves del año pasado 12 D*  
*¿adónde se han ido? 6 C*

Observamos que Abel Reches trata de recrear -empleando versos de arte mayor, como es lógico- la rima en abab bcbc de la primera estrofa, obteniendo una rima aproximada en ABAB BCDD C. Igualmente, traslada a los versos que concluyen la segunda estrofa, del mismo modo que ocurre en la composición francesa, la rima de los últimos versos de la primera; sin embargo, la adición de un verso suplementario en la versión española hace imposible la existencia de una simetría homofónica exacta.

Las estrofas precedentes revelan que el traductor no ha abogado por la traducción isométrica, dado que podemos encontrar versos de distinto número de sílabas fonológicas. Esta opción heterogénea que combina versos pares e impares, denominada tradicionalmente ‘verso libre’<sup>239</sup>, resulta un tanto desacertada, especialmente si se tiene en cuenta la uniformidad métrica del poema original de Villon. No obstante, localizamos ciertas versiones al español que evidencian un esquema métrico regular, como en la “Ballade de la grosse Margot”, configurada en versos endecasílabos, de lo que deducimos que el traductor persigue, aunque en ocasiones le resulte imposible lograrlo, la simetría métrica.

---

<sup>239</sup> Versos que no se atienen a una medida silábica concreta, pero sí riman entre sí.

*Si amo a la bella y sírvola os asusto? 11*  
*¿me juzgáis vil y tonto y mentecato? 11*  
*Tiene ella bienes para todo gusto. 11*  
*Por su amor ciño daga, escudo y mato. 11*  
*Cuando alguien viene tomo pronto un vaso 11*  
*y de la pieza escúrrome callando. 11*  
*Después le traigo queso y pan, lo abrazo, 11*  
*si paga bien le digo: "¿Vuelve? ¿Cuándo? 11*  
*Cuando esté en celo, amigo, lo esperamos 11*  
*en el burdel en donde el pan ganamos". 11*

*Mas si amanece y no aportó dinero 11*  
*¡ay de Margot! entonces enfurezco, 11*  
*no puedo verla, degollarla quiero. 11*  
*Tomo sus atavíos, salgo al fresco 11*  
*y con que iré a venderlos la amenazo. 11*  
*Ella se planta como el Anticristo 11*  
*y de matarla ahí mismo sería el caso 11*  
*pues por la muerte júrame de Cristo 11*  
*que no lo haré. Y así peleamos 11*  
*en el burdel en donde el pan ganamos. 11*

Con respecto al ritmo de intensidad, comprobamos que Abel Reches trata de configurar su versión atendiendo a una distribución armónica de los acentos prosódicos, con el fin de reproducir la cadencia que emana de la versión original. La primera estrofa de la “Ballade de la bonne doctrine à ceux de mauvaise vie” evidencia que los acentos prosódicos se sitúan siempre en la sexta y en la décima sílaba fonológica, salvo en el segundo verso:

Car ou soies porteur de bulles,  
Pipeur ou hasardeur de dés,  
Tailleur de faux coins et te brûles  
Comme ceux qui sont échaudés,  
Traîtres parjurs, de foi vidés;  
Soies larron, ravis ou pillés:

Où s'en va l'acquêt, que cuidez?

Tout aux tavernes et aux filles.

*Pues ya **bulas apócrifas trafiques** 3, 6, 10  
o **vivas de ir trampeando con los dados** 2, 4, 7, 11  
o **monedas corrientes falsifiques** 3, 6, 10  
**como los que terminan escaldados,** 1, 6, 10  
**delincuente sin dios ni rey, bandido,** 3, 6, 8, 10  
**así estafes o robes o adulteres** 2, 6, 10  
**¿en qué termina tu oro mal habido?** 2, 4, 6, 10  
**todo se va en tabernas y en mujeres.** 1, 4, 6, 10*

Pese a pretender trasvasar el esquema métrico, la rima y el ritmo en su versión, el traductor obvia trasladar ciertos elementos fonético-fonológicos característicos de la poesía de François Villon; un ejemplo de este hecho lo constituye el recurso del acróstico que, aunque el traductor es consciente de su existencia en el texto original, no es trasladado a la lengua meta cuando la dificultad que entraña tal labor lo convierte en una tarea realmente difícil. El ‘envoi’ de la “Ballade pour prier Nostre Dame” pone de manifiesto tal particularidad:

**Vous portâtes, digne Vierge, princesse,  
lésus régnant qui n'a ni fin ni cesse.  
Le Tout-Puissant, prenant notre faiblesse,  
Laisa les cieux et nous vint secourir,  
Offrit à mort sa très chère jeunesse ;  
Notre Seigneur tel est, tel le confesse :  
En cette foi je veuil vivre et mourir.**

*Fue tu santa preñez, digna Virgen, Princesa,  
el Rey Jesús que es infinito y que no cesa  
y que adoptó nuestra triste naturaleza,  
dejó su cielo y por nosotros vino a morir  
sacrificándonos su juvenil belleza.*



*Así es nuestro Dios. Suya mi alma se confiesa:  
en esta fe yo quiero vivir y morir.*

Sin embargo, cuando su trasvase es viable, determina trasladarlo al texto de llegada, aunque con leves modificaciones. En la “Ballade à s’amie”, observamos que Abel Reches traslada el nombre del poeta, excluyendo en español la ‘s’ final, y el nombre de su amada ‘Marthe’, incluido en las iniciales de los versos que conforman la segunda estrofa, empleando una alternativa adaptada al español, ‘Marta’.

**Fausse beauté qui tant me coûte cher,  
Rude en effet, hypocrite douleur,  
Amour dure plus que fer à mâcher,  
Nommer que puis, de ma défaçon seur,  
Cherme félon, la mort d'un pauvre coeur,  
Orgueil mussé qui gens met au mourir,  
Yeux sans pitié, ne veut Droit de Rigueur,  
Sans empirer, un pauvre secourir?**

**Mieux m'eût valu avoir été sercher  
Ailleurs secours, c'eût été mon honneur;  
Rien ne m'eût su hors de ce fait hâcher:  
Trotter m'en faut en fuite et déshonneur.  
Haro, haro, le grand et le mineur!  
Et qu'est-ce ci ? Mourrai sans coup férir?  
Ou Pitié veut, selon cette teneur,  
Sans empirer, un pauvre secourir?**

***Falsa beldad que me costáis tan caro,  
Ruda en verdad, hipócrita dulzura,  
Amor muy duro de roer y avaro,  
Nombraros puedo, muerte ya es segura,  
Cobarde flor que pincha con delicia,  
Orgullo loco que se afirma ahorcando  
Y ojos helados. ¿No podrá Justicia***

*a un pobre socorrer que están matando?*

*Mejor que yo buscara hubiese sido  
Algún jardín de amor en otro lado,  
Rival no hubiera esa mujer tenido;  
Tengo que huir ahora, y humillado.  
¡Auxilio! ¡Auxilio! ¡Que me ayude alguna!  
Si hay que morir, he de morir peleando.  
Quiera Piedad, que me faltó en la cuna,  
a un pobre socorrer que están matando.*

En lo referente al plano morfosintáctico, observamos que la traducción de Abel Reches reproduce frecuentemente la distribución versal del texto original; sin embargo, advertimos que, con la misma frecuencia, el traductor opta por alterar el orden de algunos versos de su versión, tal y como ponen de manifiesto los siguientes fragmentos extraídos de la “Ballade des langues ennuyeuses” y de la “Ballade des contrediz de Franc Gontier”:

En riagal, en arsenic rocher,  
En orpiment, en salpêtre et chaux vive,  
**En plomb bouillant pour mieux les émorcher,**  
En suif et poix détremée de lessive  
Faitte d'étrons et de pissat de juive,  
En lavailles de jambes à meseaux...

*Que en rejalgar y anhídrido arsenioso,  
en sulfuro amarillo y en cal viva,  
en pez y hollín disueltas en colada  
hecha con pis y cacas de judía,  
**en plomo hirviente que las desmenuce,**  
en agua sucia de leproserías...*

\*\*\*\*\*

**Se Franc Gontier et sa compaigne Helaine**

Eussent ceste douce vie hantée,  
D'ongnons, civotz, qui causent fort alaine,  
N'acontassent une bise tostee...

*Si este vivir hubiesen ensayado*

***el buen Gontier y su bienamada Helena***

*no andarían frotando pan tostado  
con esos ajos que el amor condena...*

Constatamos, asimismo, que, el traductor se sirve a menudo de reformulaciones lingüísticas que, bien parafrasean acertadamente o, bien recrean inventando una traducción infiel, el contenido del texto original. Dado que aquel pretende dotar de cadencia y sonoridad a sus traducciones, es lógico presumir que las estructuras sintácticas de ambos textos difieran notablemente, sin embargo, la semejanza gramatical entre ambas lenguas permite trasvasar de forma literal y conseguir una versión de tales características, siempre y cuando se utilice un esquema métrico, rítmico y una rima coherentes. Aún así, como señalamos, las reestructuraciones sintácticas, generadas por la paráfrasis y por las reformulaciones, son comunes en el texto meta, tal y como ilustran los dos primeros versos de esta estrofa traducida:

**Comme homme vieil qui chancelle et trépigne,**

**L'ai vu souvent, quand il s'alloit coucher,**

Et une fois il se fit une bigne,  
Bien m'en souvient, pour la pie juchier;  
Bref, on n'eût su en ce monde cercher  
Meilleur pion, pour boire tôt ou tard.  
Faites entrer quand vous orrez hucher  
L'âme du bon feu maître Jean Cotart!

***¡Cuántas veces lo he visto tambalearse***

***cuando se iba a dormir el bullanguero!***

*Una vez un chichón hizo al golpearse*

*contra el puesto de un maestro carnicero.  
No creo que en el mundo pueda hallarse  
del vino un hombre más enamorado.  
Dejadla entrar, cuando la oiréis quejarse,  
al alma de Cotart el buen finado.*

Es frecuente, asimismo, la utilización por parte del traductor de los pronombres enclíticos, empleados con el propósito de evitar la sinalefa y obtener así el cómputo silábico deseado. Sin embargo, no consideramos muy acertado tal recurso morfosintáctico, ya que eleva la composición a un nivel de mayor formalidad lingüística, pasándose así por alto la conservación del registro informal del texto original:

*Se j'aime et sers la belle de bon hait.  
M'en devez-vous tenir ne vil ne sot?  
Elle a en soi des biens à fin souhait.  
Pour son amour ceins bouclier et passot;  
Quand viennent gens, je cours et happe un pot,  
Au vin m'en vois, sans démener grand bruit...*

*Si amo a la bella y **sírvola** os asusto?  
¿me juzgáis vil y tonto y mentecato?  
Tiene ella bienes para todo gusto.  
Por su amor ciño daga, escudo y mato.  
Cuando alguien viene tomo pronto un vaso  
y de la pieza **escúrrome** callando...*

En último término, observamos que, con frecuencia, el traductor incurre en la modificación de los pronombres personales utilizados en el texto francés, como evidencia la primera estrofa de la “Ballade et oroison” en la que el pronombre de segunda persona del plural, así como los determinantes o adjetivos posesivos y las formas verbales correspondientes, han sido trasladados utilizando la segunda persona del singular:

Père Noé, qui **plantâtes** la vigne,  
**Vous** aussi, Loth, qui **bûtes** ou rocher,  
Par tel parti qu'Amour qui gens engigne  
De **vos** filles si **vous** fit approcher  
(Pas ne le dis pour le vous reprocher),  
Archetriclin, qui bien sûtes cet art,  
Tous trois vous pri que vous veuillez prêcher  
L'âme du bon feu maître Jean Cotart!

*Padre Noé, que **plantaste** las viñas,  
y **tú**, Loth, que **bebiste** en la cueva  
tanto que Amor, que siempre trampas lleva,  
hizo que "**conocieras**" a **tus** niñas  
(no es un reproche, no, dulce inconsciente)  
y Archetreclin, borracho diplomado,  
os ruego recibáis pomposamente  
al alma de Cotart el buen finado.*

En cuanto al plano léxico-semántico, es preciso aludir, en primer lugar, a la ingente cantidad de inexactitudes de tal tipología en las que incurre el traductor. Podemos entrever, por ello, que la finalidad de Abel Reches no es tanto acercar al lector de lengua española de un modo fidedigno la obra del poeta francés, como recrear su obra en un intento de mejora, trasgrediendo así la fidelidad al texto francés. Basta con contrastar una balada traducida cualquiera, con su respectiva versión original, para hacerse una idea de la distancia semántica que existe entre ambos textos:

Sur mol duvet assis, un gras chanoine,  
Lez un brasier, en chambre bien nattée,  
**A son côté gisant dame Sidoine**  
Blanche, tendre, polie et attintée,  
**Boire hypocras, à jour et à nuitée,**  
Rire, jouer, mignonner et baiser,  
Et nu à nu, pour mieux des corps s'aiser,

Les vis tous deux, par un trou de mortaise:  
Lors je connus que, pour deuil apaiser,  
Il n'est trésor que de vivre à son aise.

Se Franc Gontier et sa compagne Hélène  
**Eussent cette douce vie hantée,**  
**D'oignons, civots, qui causent forte haleine**  
N'acontassent une bise tostée.  
Tout leur maton, ne toute leur potée,  
**Ne prise un ail, je le dis sans noiser.**  
**S'ils se vantent coucher sous le rosier,**  
**Lequel vaut mieux ? Lit côtoyé de chaise?**  
**Ou'en dites-vous ? Faut-il à ce musser?**  
Il n'est trésor que de vivre à son aise.

**De gros pain bis vivent d'orge et d'avoine,**  
Et boivent eaue tout au long de l'année.  
**Tous les oiseaux d'ici en Babyloine**  
**A tel école une seule journée**  
**Ne me tendroient, non une matinée.**  
Or s'ébatte, de par Dieu, Franc Gontier,  
Hélène o lui, sous le bel églantier:  
**Se bien leur est, cause n'ai qu'il me pèse;**  
**Mais quoi qu'il soit du laboureur métier,**  
Il n'est trésor que de vivre à son aise.

Prince, juge, pour tôt nous accorder.  
Quant est de moi, mais qu'à nul ne déplaie,  
**Petit enfant, j'ai oï recorder:**  
Il n'est trésor que de vivre à son aise.

*Sentado en blanda cama un cura grueso,  
junto al brasero, en cámara esterada,  
**pegado a él Sidoine dándole un beso,**  
tierna, blanca, hermosísima, ataviada,*

*así por una muesca los vi estarse*  
**bebiendo el mejor vino noche y día,**  
*reír, jugar, besarse, acariciarse,*  
**los dos desnudos cuando les placía,**  
*y supe ahí que contra la amargura*  
*no hay un mejor vivir que con holgura.*

**Si este vivir hubiesen ensayado**  
*el buen Gontier y su bienamada Helena*  
*no andarían frotando pan tostado*  
**con esos ajos que el amor condena.**  
*A sus leches cuajadas, su puchero*  
**y cremas el menor valor concedo.**  
**¿Dormir bajo un rosal? Pues yo prefiero**  
**un lecho blando en el que hundirme puedo.**  
**¿No es la elección que dicta la cordura?**  
*No hay un mejor vivir que con holgura.*

**Viven de pan moreno -¡desvarían!-**  
*y no beben más que agua el año entero.*  
**Todas las aves que en los prados pían,**  
**si así las pagaré, pues no las quiero**  
**aunque canten mis trozos predilectos.**  
*Que Franc Gontier retoce con Helena*  
*bajo el bello rosal lleno de insectos*  
**si tal la vida les parece buena.**  
**Pero yo pienso: por tener ventura**  
*no hay un mejor vivir que con holgura.*

*Poned, Príncipe, fin a este debate:*  
*yo agregaré que en mi niñez obscura*  
**oí decir a un demacrado vate:**  
*"No hay un mejor vivir que con holgura".*

- *A son côté gisant dame Sidoine*: el traductor añade en su versión de forma injustificada “dándole un beso”, suponemos que para buscar la rima consonante con el primer verso de la estrofa traducida (‘grueso’ con ‘beso’); una traducción semánticamente simétrica al verso original podría ser: “tumbada a su lado doña Sidonia”.

- *Boire hypocras, à jour et à nuitée*: Abel Reches ha incurrido con su traducción, “bebiendo el mejor vino noche y día”, en una inexactitud léxica al traducir ‘hypocras’ por ‘vino’. Igualmente, el traductor incorpora *motu proprio* el adjetivo comparativo ‘mejor’, sin que la idea de comparación figure de modo alguno en el texto original.

- *Et nu à nu, pour mieux des corps s’aiser*: nuevamente, el traductor incurre en una inexactitud léxico-semántica en su versión, “los dos desnudos cuando les placía”, que se hace evidente con la simple traducción literal del verso francés (obviamos el hipérbaton): “y desnudos, para sentir mejor sus cuerpos”.

- *Eussent cette douce vie hantée*: la propuesta de Abel Reches y el verso francés no coinciden léxicamente en dos aspectos fundamentales: en primer lugar, éste omite en su versión el adjetivo ‘douce’, y, por último, ‘hanter’ significa ‘frecuentar’ y no ‘ensayar’, como ha versionado el traductor: “Si este vivir hubiesen ensayado”.

- *D’oignons, civots, qui causent forte haleine*: si traducimos literalmente el verso francés, obtenemos “De cebollas, cebolletas, que causan mal aliento”, por tanto la traducción propuesta por Abel Reches, “con esos ajos que el amor condena” no se ajusta ni léxica ni semánticamente al enunciado original.

- *Ne prise un ail, je le dis sans noiser*: localizamos en la propuesta del traductor, “y cremas el menor valor concedo”, tanto una inexactitud léxica, motivada por una interpretación errónea del verso, como una omisión. La inexactitud léxica radica en la utilización del sustantivo ‘cremas’ en lugar de ‘ajo’. Asimismo, Abel Reches ha interpretado ‘ail’ como un término más de la enumeración de alimentos que comienza en el verso precedente; no obstante, François Villon utiliza tal sustantivo no como parte de una enumeración, sino como contrapunto a los manjares ‘mathon’ [requesón] y ‘potée’ [puchero] del verso anterior. Por



último, es preciso indicar que el traductor omite injustificadamente “je le dis sans noiser” [lo digo sin ofender] en su versión.

- *S'ils se vantent coucher sous le rosier*: “¿Dormir bajo un rosal? Pues yo prefiero”. Abel Reches omite el verbo pronominal ‘se vanter’ [vanagloriarse] y añade “Pues yo prefiero” en su versión.

- *Lequel vaut mieux? Lit côtoyé de chaise?*: de nuevo, la versión del traductor evidencia la trasgresión de la premisa de fidelidad semántica al texto original, dado que su traducción, “un lecho blando en el que hundirme puedo”, pone de manifiesto una idea de preferencia que no figura en el verso francés, y omite las interrogaciones retóricas a través de las que el poeta francés pretende transmitir su intencionalidad irónica al lector.

- *Ou'en dites-vous? Faut-il à ce muser?*: del mismo modo que ocurre en la versión anterior, el traductor obvia las preguntas retóricas del verso original, al tiempo que vulnera el significado del mismo con su versión “¿No es la elección que dicta la cordura?”. La traducción literal del verso evidencia tales incorrecciones: “¿Qué decís? ¿Vale la pena perder el tiempo?”.

- *De gros pain bis vivent d'orge et d'avoine*: la traducción propuesta por Abel Reches evidencia la omisión de los términos ‘orge’ [cebada] y ‘avoine’ [avena] del verso francés; en su lugar, el traductor determina incorporar de modo impropio el inciso “-¡desvarían!-”.

- *Tous les oiseaux d'ici en Babyloine*: tal y como ocurre en el verso anterior, el traductor omite “s'ici en Babyloine” y lo reemplaza por “que en los prados pían” para conseguir así la rima consonante con el término ‘desvarían’.

- *A tel école une seule journée // Ne me tendroient, non une matinée*: la traducción propuesta para estos versos consecutivos, “si así las pagaré, pues no las quiero // aunque canten mis trozos predilectos”, constituye una evidente inexactitud léxico-semántica, pues no refleja de modo alguno la idea que recoge el texto original. Una traducción aproximada podría ser la siguiente: “con tal pitanza no aguantaría // un día, ni una mañana”.

- *Se bien leur est, cause n'ai qu'il me pèse*: la traducción de este verso, “si tal la vida les parece buena”, evidencia la omisión de “cause n'ai qu'il me pèse” [a mí no ha de pesarme].

- *Mais quoi qu'il soit du laboureur métier*: resulta obvio que la versión propuesta por Abel Reches, “Pero yo pienso: por tener ventura”, no guarda relación semántica alguna con el verso francés. Una posible alternativa semánticamente simétrica podría ser: “Mas, sea como sea el laborioso oficio”.

- *Petit enfant, j'ai oï recorder*: el traductor añade en su versión “un demacrado vate” con el propósito de buscar la homofonía final con ‘debate’, término que concluye el primer verso del ‘envoi’.

Como podemos observar las incorrecciones léxico-semánticas, las amplificaciones y las omisiones lingüísticas constituyen un recurso recurrente del traductor, determinación que redundará significativamente en detrimento de la calidad del texto traducido. El propósito predominante por el que lleva a cabo tales desaciertos no es otro que el que configurar su versión priorizando los elementos fonético-fonológicos y la isometría de la traducción, a riesgo de vulnerar las máximas traslativas de “no omitir, no añadir y no adulterar”<sup>240</sup>.

Por lo que concierne al plano pragmático-cultural, estimamos pertinente iniciar este apartado de nuestro análisis, transcribiendo diversas consideraciones que el traductor menciona en el ya citado “Estudio preliminar”; dichas consideraciones aluden a elementos constantes de tipología pragmático-cultural presentes en la obra de François Villon, tales como la antífrasis y la ironía:

La dificultad de su lectura reside, pensamos, en la abrumadora utilización de procedimientos poéticos que dependen estrechamente del conocimiento que se posea del referente, que únicamente producen su efecto si aquello de lo que hablan es conocido: la antífrasis, la ironía que no se revela a sí misma y sólo es puesta en evidencia por el objeto sobre el cual se ejerce, las alusiones a personajes –oscuros o

---

<sup>240</sup> García Yebra, Valentín: *Teoría y práctica de la Traducción*. Madrid: Gredos, 1984.

medianamente encumbrados- del París de Villon, ciudad que se apaga con la muerte de los últimos contemporáneos del poeta, quedando textos y documentos que habrán de descifrar y combinar generosos eruditos que vendrán al mundo y a la capital francesa cinco siglos más tarde.

Deducimos por sus palabras que Abel Reches es consciente de la importancia que juega en el texto francés los elementos pragmático-culturales, de cuyo conocimiento dependerá la interpretación idónea de aquel, y su posible trasvase a la lengua meta.

Comenzamos nuestro análisis pragmático-cultural tomando como objeto de estudio una de las composiciones villonianas más conocidas y, como es lógico presumir, una de las más traducidas. Se trata de la estrofa de cuatro versos, compuesta por el poeta parisino en la víspera de su ahorcamiento, titulada “Quatrain”; ésta constituye la culminación, junto a la “Ballade des pendus”, del fatalismo y de la resignación ante la propia muerte, cuestiones tétricas que el poeta entremezcla majestuosamente con una actitud socarrona y mordaz, actitud que reduce significativamente la carga pesimista del poema.

Je suis François, dont il me poise,  
Né de Paris emprés Pontoise,  
Et de la corde d'une toise  
Saura mon col que mon cul poise.

*Yo soy François -¡cuánto me pesa!  
de París, cerca de Pontuesa.  
Pendiendo de la cuerda de una toesa  
sabrá mi cuello lo que mi culo pesa.*

Creemos pertinente hacer alusión al título que propone el traductor, ‘Cuarteta’<sup>241</sup>, para esta composición; es posible que Abel Reches haya incurrido

---

<sup>241</sup> *Quatrain* equivale en español tanto a ‘cuarteta’, si se trata de cuatro versos de arte menor, como a ‘cuarteto’, si se trata de cuatro versos de arte mayor.

en un error al traducir 'Quatrain' por 'Cuarteta', en lugar de por 'Cuarteto', aunque carecemos de información suficiente para justificar tal posibilidad, dado que Abel Reches no se manifiesta al respecto. Si ha seleccionado dicho título considerando las características métricas de la estrofa que él mismo propone, debería haber traducido por 'Cuarteto', y no 'Cuarteta', dado que opta por una estrofa de arte mayor; en el caso contrario, esto es, de haberse fundamentado en el cómputo de las sílabas métricas del poema original (cuatro versos octosílabos) su título no evidenciaría un error de nomenclatura.

Observamos que Abel Reches capta la dualidad semántica, de la que el poeta parisino se sirve a menudo en sus composiciones, para potenciar el recurso de la antífrasis; en esta ocasión, François Villon explicita acertadamente en nota a pie de página el carácter polisémico del término 'François', con el propósito de ilustrar la variedad de interpretaciones que subyacen tras el poema:

Villon juega con el equívoco de François, que podía significar tanto "Francisco" como [el gentilicio] "francés".

Como ya señalamos, François Villon redacta el poema "Quatrain" la víspera de su ahorcamiento, haciendo un guiño al lector a través de la manifestación de un tono irónico y burlesco en sus palabras, hecho que da continuidad a la naturaleza sarcástica y mordaz que vertebró su obra. El traductor es consciente de en qué circunstancias Villon ha compuesto este poema, pues en una nota a pie de página aclara lo siguiente:

Esta cuarteta se considera escrita durante el presidio que sufrió Villon en la prisión de Châtelet, en París, durante 1462, donde fue condenado a la horca, aunque graciado (*sic*) y liberado después, en enero de 1463, a cambio de un exilio a partir del cual nada más se sabe de él. Algunos suponen que pocos días antes o después de componer esta cuarteta, escribió la Balada de los ahorcados, lo que revelaría en este poeta una gran facilidad para pasar del sarcasmo y la burla al pasmo y al transporte piadoso ante un mismo tema: la muerte.

Estimamos que esta incursión en la vida del poeta francés ha sido un acierto por parte del traductor, dado que permite poner en conocimiento del lector las peculiares circunstancias que envuelven la redacción de este paradójico poema.

Observamos, asimismo, que Abel Reches logra trasvasar acertadamente en su traducción la actitud irónica que manifiesta Villon en este poema. Consideramos acertada la determinación por la que ha optado el traductor de hacer referencia de un modo más explícito al ahorcamiento del poeta francés; la utilización del gerundio 'pendiendo', vocablo que no aparece en el texto original, cercena la interpretación del lector en una única dirección, hecho que favorece la percepción de la sutilidad sarcástica de la composición original. No obstante, es difícil dilucidar si tal determinación persigue poner de manifiesto tal actitud, o es sólo producto de su afán por obtener el cómputo silábico y la rima ansiados.

En último término, observamos que el traductor no hace referencia a las numerosas alusiones eróticas presentes en el texto francés, como ponen de manifiesto los siguientes fragmentos y sus respectivas traducciones al español:

Mieux m'eût valu avoir été sercher  
Ailleurs secours, c'eût été mon honneur;  
Rien ne m'eût su hors de ce fait hâcher:  
Trotter m'en faut en fuite et déshonneur.  
Haro, haro, le grand et le mineur!  
Et qu'est-ce ci ? Mourrai **sans coup férir**?

*Mejor que yo buscara hubiese sido  
Algún jardín de amor en otro lado,  
Rival no hubiera esa mujer tenido;  
Tengo que huir ahora, y humillado.  
¡Auxilio! ¡Auxilio! ¡Que me ayude alguna!  
Si hay que morir, **he de morir peleando.***

Abel Reches no capta en la expresión “sans coup férir” la alusión velada del poeta francés a la realización del acto sexual con su amada, o al menos, su traducción no deja constancia de aquello; tampoco existen notas aclarativas al respecto.

Se j'aime et sers la belle de bon hait.

M'en devez-vous tenir ne vil ne sot?

Elle a en soi des biens à fin souhait.

**Pour son amour ceins bouclier et passot;**

Quand viennent gens, je cours et happe un pot,

Au vin m'en vois, sans démener grand bruit...

*Si amo a la bella y sírvola os asusto?*

*¿me juzgáis vil y tonto y mentecato?*

*Tiene ella bienes para todo gusto.*

***Por su amor ciño daga, escudo y mato.***

*Cuando alguien viene tomo pronto un vaso*

*y de la pieza escúrrome callando...*

Nuevamente, el traductor obvia la referencia al sentido figurado del verso “Pour son amour ceins bouclier et passot”, que alude al aparato genital masculino que se estimula al pensar en el amor de su dama.

Una vez finalizado el análisis traductológico, concluimos que la versión de Rubén Abel Reches concede primacía al trasvase de los elementos fonético-fonológicos del texto original, especialmente a la métrica, a la rima, y al ritmo de intensidad.

Por lo que concierne al plano morfosintáctico, la traducción pone de manifiesto que Abel Reches no sigue una actuación homogénea, pues comprobamos que la distribución de los enunciados de su versión es aleatoriamente simétrica o desigual a la del texto original.

Un recurso de especial incidencia en el texto meta son las reformulaciones lingüísticas, que frecuentemente desembocan en inexactitudes semánticas, desmereciendo así significativamente la calidad de la traducción.

Asimismo, es especialmente curioso que el traductor determine utilizar dos elementos morfológicos que se adscriben a registros lingüísticos contrarios; nos referimos a la utilización de los pronombres enclíticos, que denotan un tono más formal, y a la fórmula de tratamiento del tuteo, que denota justamente lo opuesto, esto es, un tono de mayor coloquialidad.

El análisis del plano léxico-semántico muestra lo numeroso de las inexactitudes de tal tipología en el texto meta, así como de las omisiones y de las amplificaciones lingüísticas; el motivo que explica tal ingente cantidad de desaciertos reside en el afán del traductor por configurar una versión que priorice, en detrimento de otros niveles, el traslado de los elementos fonético-fonológicos.

En último término, es preciso indicar que Abel Reches es consciente de la complejidad que supone la interpretación correcta del texto de François Villon, dado que, como explica en su edición, la ironía, la antífrasis y la dualidad semántica constituyen un recurso constante en el texto original. Sin embargo, en ocasiones, éste olvida reflejarlo en su versión, especialmente cuando se trata de las alusiones obscenas que el poeta encubre tras determinados términos de uso corriente del texto francés.

## **4. Conclusiones**





## 4. Conclusiones

---

La poesía es, ante todo, una efusión del alma del poeta, un modo de exteriorización de su felicidad o de su sufrimiento; es el relato de las impresiones y emociones que han vertebrado su propia vida; esto es, la poesía es eminentemente subjetiva, y así lo demuestra uno de los más infaustos poetas franceses, François Villon. Sus desdichadas vivencias personales han servido de fuente de inspiración para casi la totalidad de su creación literaria. No obstante, buena parte de la crítica pone en tela de juicio la veracidad de las descripciones presentadas en su obra; el tono sarcástico y mordaz, la actitud contradictoria así como sus múltiples referencias a realidades inexistentes, suscitan la duda y la desconfianza entre numerosos estudiosos que atribuyen estas particularidades al controvertido y voluble carácter del poeta, idiosincrasia que lo induce a desconcertar al lector a través de sus obras.

El hecho de que un poeta haya merecido una atención tan continua y constante de la crítica y de los traductores ya indica al lector que ello puede ser debido a la valía intrínseca del propio poeta. En el caso de Villon, el reconocimiento de que ha gozado ante crítica, lectores y traductores ha sido desde siempre unánime: no se trata de un poeta cualquiera, sino del primer genio lírico de Francia. En un momento en que la poesía aristocrática y culta estaba declinando, Villon hace revivir la tradición personal y realista de los 'jongleurs' del siglo XIII, fundamentalmente Colin Musset y Rutebeuf, a la vez que resume el alma de la Edad Media anunciando nuevos tiempos. Villon impregna con una 'empreinte' definitiva los grandes temas líricos: piedad, ternura filial, patriotismo, añoranza del pasado, remordimientos, fraternidad, cercanía de la muerte, etc. Todo en él contribuye a convertir sus poemas en algo inolvidable, tanto el drama de su propia vida como sus dotes excepcionales de poeta.

En lo que concierne a su lirismo personal, el poeta se descubre ante los lectores tal cual es, dada la sinceridad de sus confidencias. La piedad más profunda se alía en él a la sensualidad, y el candor a la dolorosa experiencia de su vida y del mal. Quizá su seducción resida en la frescura que late de toda su obra, nada artificiosa y totalmente auténtica y verdadera en un ejercicio desusado de desnudamiento y retrato de sus pecados y faltas. De ahí que su confesión sea intensa y trágicamente humana. Pero esta transmisión personal no viene expresada por la ternura a veces, sino por medio de la ironía, que se vuelve contra él mismo y se tiñe de un humor macabro que sólo le está permitido a él. Para ello, la idea de la muerte está continuamente presente en su obra, sin ser un tema retórico sino real.

Este lirismo viene expresado a través de un arte inigualable, basado en la sinceridad, que transmite un hondo grito del alma, recurso que se impone a cualquier tipo de sutilezas en la forma y la versificación, lo que no quiere decir que no sea un poeta tremendamente hábil. Pero su arte está sobre todo basado en el realismo, en su potencia evocadora de lo que quiere decir, ayudado por una lengua viva, auténtica, verdadera, en ocasiones popular y que se dirige a nuestros sentidos directa y sin intermediario posible, que habla a nuestros sentidos de un modo a veces brutal, transfiriéndonos imágenes estremecedoras sobre la condición humana y sus debilidades.

Por lo que concierne a las versiones traductológicas españolas seleccionadas, deducimos que, de modo general, se tratan de traducciones en las que se concede primacía al trasvase semántico, esto es, para los traductores prevalece ante todo la actitud explicativa y, por ende, procuran esclarecer el contenido semántico de los poemas originales de Villon, concediendo así preferencia al fondo sobre la forma. Se deduce de lo anterior que el metro, el ritmo y la cadencia quedan relegados a un segundo plano; no obstante, esto no es óbice para que los traductores determinen estructurar sus versiones en disposición versal.

Asimismo, percibimos que, en la gran mayoría de los casos, los traductores abogan de forma preeminente por el procedimiento translativo

literal, pues la elección del léxico que conformará sus traducciones se ve influenciada sobremanera por los vocablos presentes en el poema original; de este modo, dichas propuestas léxicas no evidencian la originalidad por parte del traductor, sino más bien una actitud subyugada a las decisiones terminológicas del poeta francés.

Al margen de las características traductológicas comunes, es notorio reseñar que cada uno de los traductores seleccionados da muestra de una serie de particulares que definen su método, hecho que explica que, pese a converger en determinados procedimientos, sus resultados difieran notablemente.

María Héctor da primacía acertadamente a la traslación del sentido, quedando relegado a un segundo plano el trasvase de los elementos fonético-fonológicos, así como la métrica, de la versión original. Sin embargo, la traductora no logra dar continuidad a las remisiones pragmático-culturales en la lengua meta, ya sea por omisión de las mismas o por un trasvase incorrecto derivado de una interpretación errónea.

Del mismo modo, Alfredo Darnell Gascou determina configurar su versión prescindiendo de un patrón métrico y rítmico determinados; no obstante, a diferencia de aquella, ésta evidencia una recurrente alteración del orden lógico oracional, hecho que dificulta en gran medida la comprensión del texto meta.

Lo más característico de la versión de Antonio de Obregón es, sin lugar a dudas, la terminología empleada; no obstante, el bagaje lingüístico-cultural del traductor redundante, en este caso, en detrimento de la versión traducida, dado que su afán por mejorar el texto resultante trasgrede visiblemente la equivalencia semántica con el texto francés.

En consonancia con la versión de Antonio de Obregón, Alberto de la Guerra Navares pone de manifiesto la utilización de una terminología considerablemente subjetiva, con la que incurre frecuentemente en inexactitudes léxico-semánticas. Por el contrario, se trata de una traducción

modélica en lo concerniente al trasvase de los elementos pragmático-culturales del texto francés.

La traducción de Federico Gorbea evidencia un inquebrantable apego hacia la traducción literal, lo que desemboca en la utilización de estructuras sintácticas muy similares a las empleadas por Villon en el texto francés; no obstante, es consciente de que debe trasgredir tal literalidad cuando ésta va en detrimento de la coherencia y de la gramaticalidad del texto meta.

Mercedes Lloret determina conceder primacía al trasvase de los elementos fonético-fonológicos del texto original, hasta el punto de considerar secundaria la equivalencia semántica entre el texto original y el texto traducido. Tal determinación genera, asimismo, estructuras sintácticas un tanto desnaturalizadas, que pueden resultar confusas e, incluso, incoherentes.

Carlos Alvar Ezquerro determina mantener el orden lógico gramatical, obviando conservar las figuras retóricas relativas a la alteración de dicho orden y a las que François Villon recurre asiduamente en sus creaciones. Pese a ofrecer una versión bastante conseguida, su dificultad a la hora de captar los elementos pragmático-culturales del texto original, merma considerablemente la calidad del texto resultante.

Roberto Ruiz Capellán es el único traductor que, en ciertas ocasiones, hace gala de una originalidad léxica notablemente acertada dado que, manteniéndose fiel al sentido original de los poemas de Villon, dota a su traducción de una naturalidad lingüística, que logra hacernos olvidar de que nos hallamos en realidad ante una versión traductológica.

Juan Victorio pone de manifiesto que el cuidado formal del texto meta y la simetría léxico-semántica son dos cuestiones totalmente compatibles. Así pues, pese a configurar su versión trasvasando y adaptando los elementos fonético-fonológicos y la métrica del texto francés, no renuncia, como se podría presumir, a la simetría léxico-semántica entre ambas versiones.

Una de las particulares más reseñables del método translativo de José María Álvarez es la acertada conservación en el idioma de llegada de todos aquellos elementos que remiten a referentes pragmático-culturales en el texto

origen. Asimismo, constatamos una excelente destreza en la captación de los significados connotativos que Villon infunde deliberadamente en numerosos vocablos de sus poemas, con el fin de transmitir una compleja dualidad semántica, hecho que implica, por consiguiente, la posibilidad de múltiples interpretaciones, dualidad que Álvarez ha sabido percibir y trasladar adecuadamente al español en toda ocasión.

Por último, Abel Reches constituye un caso verdaderamente paradójico, puesto que opta por incluir en su obra traducciones del profesor Carlos Alvar, a quien en el prólogo de la misma no duda en vituperar. Lo más representativo del *modus operandi* translativo de este traductor es su intención de mantener el *skopos* del texto original en el texto meta, esto es, la función inherente al texto francés y, por ende, la reacción del lector, es trasladada al texto español empleando las técnicas necesarias para que el efecto ante el lector español siga siendo el mismo.

Con todo, la propuesta translativa que hemos ofrecido ocasionalmente ha pretendido dotar de esa armonía rítmica y de la sonoridad de las que carecen las versiones al español analizadas, subsanar las incorrecciones relativas a la interpretación del original y a la adaptación ortográfica hacia al español, tener en consideración los aciertos detectados en aquellas y, de forma preeminente, transmitir al lector español la intención satírica y mordaz que subyace en las palabras del poeta francés mediante la conservación, en la medida de lo posible, de los elementos retóricos lingüísticos y referencias pragmático-culturales de los que se sirve el poeta para alcanzar tal finalidad.

Sirva como demostración de todo lo afirmado esta pequeña obra maestra titulada “Ballade des pendus”, en la que Villon, condenado a muerte, espera que lo cuelguen y nos transmite su honda angustia como si ya no estuviera vivo, sino que nos hablara desde la misma tumba. Última obra del poeta, ya que desde ese momento (1463) su figura se borra y desaparece:

*Hermanos terrenales, que nos sobreviviréis,  
no os mostréis con nosotros duros de corazón,*

*pues si mostráis piedad por nuestra desventura,  
Dios muestras de clemencia mostrará con vosotros.  
Cinco o seis de nosotros veis colgados aquí:  
ved cómo nuestra carne, que tanto alimentamos,  
desde hace mucho tiempo corroída está y pudrida;  
el resto, nuestros huesos, serán polvo y cenizas.  
¡Que de nuestra desgracia no se regodee nadie,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!*

*Si hermanos os llamamos, no por ello debéis  
mirarnos con desdén, aunque fuimos ahorcados  
por sentencia. No obstante, vosotros bien sabéis  
que no todos los hombres tienen serena el alma;  
el perdón concedednos, ya que nos dirigimos  
hacia donde está el hijo de la Virgen María,  
para que así su gracia no se extinga en nosotros,  
y pueda preservarnos de la luz infernal.  
¡Dado que estamos muertos, que nadie nos torture,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!*

*La lluvia nos limpió y también nos lavó,  
y el sol nos ha secado y luego ennegrecido:  
las urracas y cuervos nos sacaron los ojos,  
arrancado la barba y extirpado las cejas.  
Nunca, un solo momento, sentados descansamos:  
fuimos de aquí a allá según soplara el viento  
que a su gusto y antojo, nos balanceó incesante,  
picoteados por pájaros más que un dedal de sastre.  
¡No queráis ser, por tanto, de nuestra cofradía,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!*

*Príncipe Jesucristo, que puedes sobre todo,  
cuida de que el Infierno cargue sobre nosotros:  
que trato con él no haya ni salde cuenta alguna.  
¡Hombres, aquí en la tierra no toméis nada en broma,  
sino rogad a Dios para que nos absuelva!*

## **Bibliografía**





## Bibliografía

---

Para una mejor comprensión de los libros citados, éstos están organizados en varios apartados: Manuscritos, Ediciones, Traducciones en general, Manuales y Diccionarios Literarios, Estudios y Monografías:

### MANUSCRITOS

Berlin, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, ms. 78 B 17, dit "Chansonnier de Rohan", vers 1475: trois poèmes du *Testament* et deux poésies diverses.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. fr. 3523, fin du XV<sup>e</sup> siècle: Versions incomplètes du *Lais* et du *Testament*, *La ballade de Fortune*.

Paris, Bibliothèque National, ms. fr. 7642, 1401-1500: *Le Testament de maistre François Villon*

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1661, après 1464: Version incomplète du *Lais*.

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 20041, dit "manuscrit Coislin" du nom d'un ancien propriétaire, après 1464: Versions incomplètes du *Lais* et du *Testament*, quatre poésies diverses.

Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 25458, manuscrit de Charles d'Orléans, autographe (1458): *Ballade des contradictions*, *Ballade franco-latine*.

Stockholm, Bibliothèque Royale, ms. V.u.22, dit "manuscrit Fauchet" du nom d'un ancien propriétaire, après 1477: Versions incomplètes du *Lais* et du *Testament*, six poésies diverses et cinq *ballades en jargon*.

### EDICIONES DE SU OBRA

MOLAND, L.: *Œuvres complètes de François Villon, publiées avec une étude de Villon, des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie*. Paris: Garnier Frères, 1929.

VILLON, F.: *Le Grant Testament Villon et le Petit. Son Codicille. Le Jargon et ses Ballades*, avec une notice de Pierre Champion. La plus ancienne édition de

- François Villon, Paris: Éditions des Quatre-Chemins, 1924 (Édition en fac-similé de l'édition de Pierre Levet, 1489).
- *Le Petit et le Grant testament de François Villon, les cinq Ballades en jargon et des Poésies du cercle de Villon, etc.* Reproduction fac-simile du manuscrit de Stockholm avec une introduction de Marcel Schwob. Paris: Champion, 1905.
  - *Le Testament Villon, Le Lais Villon et les Poèmes variés* édités par Jean Rychner et Albert Henry. Index des mots, index des noms propres, index analytique. Genève: Droz, 1985.
  - *Œuvres complètes de François Villon*, éd. Auguste Longnon. Paris: Lemerre, 1892.
  - *Œuvres*, éd. Auguste Longnon. Paris: Champion, 1932.
  - *Œuvres*, éd. et trad. fr. André Lanly. Paris: Champion 1991.
  - *Œuvres*. Édition critique avec notices et glossaire. Paris: éd. Louis Thuasne, 3 tomes, Paris: Auguste Picard, 1923
  - *Œuvres*. Préface, établissement du texte, introduction, gloses et notices par André Mary, Paris: Garnier, 1959. Réimpr.: Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge), 2010.
  - *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, Paris: Librairie Générale Française, 1991.
  - *Poésies complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Robert Guiette. Index de Gilbert Sigaux. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1964.
  - *Poésies complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel. Préfaces de Clément Marot et de Théophile Gautier. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

#### **TRADUCCIONES AL FRANCES MODERNO**

- VILLON, F.: *François Villon*. Trad. fr. Charpier, Jacques, Paris: Seghers (Poètes d'hier et d'aujourd'hui, 2), 1958.
- *Œuvres*. Trad. fr. André Lanly, Paris: Champion (Traductions des Classiques français du Moyen Âge, 7), 1969.
  - *Poésies*. Préface de Tristan Tzara. Édition établie, présentée et annotée par Jean Dufournet. Paris: Gallimard (Poésie), 1973.
  - *Rutebeuf, Charles d'Orléans, François Villon*, extraits présentés et annotés par Jules Hasselmann. Paris: Hatier (Les Classiques Hatier, 129), 1958.

## TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

- VILLON, F.: *Selección de Poesías*. Barcelona: Yunque (Colec. Poesía en la mano, traduc. María Héctor), 1940.
- *Baladas*. Sevilla: Librería Hispalense (edic. ilustrada con aguafuertes), 1946.
- *Villon, poeta del viejo París*, trad. de Antonio de Obregón. Buenos Aires: Austral. Espasa-Calpe, 1956.
- *Baladas*, trad. Guerra Navares. Madrid: Visor Poesía, 1972.
- *Selección en su F.V. El hombre y el poeta de Gonzalo Suárez*. Trad. Gonzalo Suárez. Barcelona: edic. Picazo, 1974.
- *Poesía completa*. Traduc. Federico Gorbea. Río Nuevo: 1976.
- *Poemas*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1977.
- *Poesías Completas*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.
- *Poesía*. Trad. Carlos Alvar Ezquerro. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1980.
- *Obras*. Trad. Roberto Ruiz Capellán. Barcelona: Bosch Casa Editores, S.A., 1981.
- *Poesía*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1983.
- *Testamentos de François Villon; estudio preliminar, notas y traducción de Rubén Abel Reches*. Argentina: Biblioteca Básica Universal 297, Centro Editor de América Latina, 1984.
- *Poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1985.
- *Poesía*. Barcelona: Editorial Origen, S.A., 1992.
- *Poesía*. Barcelona: RBA Editores, S.A., 1995.
- *Poesía*. Barcelona: Ediciones Altaya, S.A., 1996.
- *El Legado y el Testamento. François Villon*. Trad. José María Álvarez. Valencia: Pretextos, 2001.
- *Poesía. François Villon*. Trad. de Rubén Abel Reches Editorial Azu Press Digital, 2007.

## MANUALES Y DICCIONARIOS LITERARIOS

- BRUNELLI, G. A.: "François Villon", *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, éd. Geneviève Hasenohr et Michel Zink. Paris: Fayard, 1992.
- CHAMPION, P.: *Histoire poétique du quinzième siècle*. Paris: Champion, 1966.
- CRECY, M.-C.: *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. Paris: Minerve, D.L. 1997.
- GREUTE, G., BOSSUAT, R. *et alii*, *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*. Paris: Fayard, 1992.

- HURTADO ALBIR, A.: *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra, 2007.
- LE GENTIL, P.: *Villon: Connaissance des Lettres*. Paris: 1967.
- NIDA, E. A. y TABER C. R.: *La traducción. Teoría y Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- PETIT DE JULLEVILLE, L.: *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*. Paris: Colin, 1896-1899.
- SAULNIER, V.-L.: *La Littérature françaises du Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- SCHLEIERMACHER, F.: *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Trad. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 2000.
- ThLiry, C.: "*Villon François*", *Dictionnaire du Moyen Âge*; éd. Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink. Paris: Presses Universitaires de France (Quadrige), 2002.

## ESTUDIOS Y MONOGRAFÍAS

- Baudelaire, C.: *Las flores del mal*, edición de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 1997.
- *Las flores del mal. Poesías*, trad. de Eduardo Marquina. Madrid: Librería española y extranjera, 1905.
- BURGER, A.: *Lexique de la langue de Villon, précédé de notes critiques pour l'établissement du texte*, Genève, Droz; Paris: Minard (Publications romanes et françaises, 127), 1957.
- *Lexique complet de la langue de Villon*, Droz, Genève, 1974.
- BURGOYNE, L.: "Villoniana. Bibliogr. 1959-1978 (supplément)", *Le moyen français*, 1982.
- CAMPAUX, A.: *François Villon, sa vie et ses œuvres*. Paris: Durand, 1859.
- CHAMPION, P.: *François Villon. Sa vie et son temps*. Paris: Champion, 1913 (réimpr. 1984).
- CONS, L.: *État présent des études sur Villon*. Paris: Belles Lettres, 1936.
- CORTI, A.: *Villon: su vida y su obra*. Buenos Aires: Tralleres gráficos suramericanos, 1931.
- DEMAROLLE, P.: *L'esprit de Villon. Étude de style*. Paris: A. G. Nizet, 1968.
- *Villon: un testament ambigü*. Paris: Larousse, 1973.

- DEROY, J. P. Th.: *François Villon, coquillard et auteur dramatique*. Paris: A. G. Nizet, 1977.
- DI STEFANO, G.: "Villoniana. Bibliografia 1959-1978", en *Le moyen français*, 1980.
- Dufournet, J.: *Recherches sur le Testament de François Villon*. Paris: SEDES, 1971-1973.
- Nouvelles recherches sur Villon*. Paris: Honoré Champion, 1980.
- Dernières recherches sur Villon*. Paris: Honoré Champion, 2008.
- Favier, J.: *François Villon*. Paris: Fayard, 1982.
- HABECK, F.: *Villon ou la Légende d'un rebelle*. Paris: Mercure de France, 1970.
- LONGNON, A.: *François Villon et ses legataires. Romania*, 1873.
- Étude biographique sur François Villon, d'après les documents inédits conservés aux Archives*. Paris: Henri Menu, 1877.
- MONTESINOS GILBERT, T.: *Experiencia y Memoria: Ensayos Sobre Poesía*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006, pp. 21-22.
- MÜHLETHALER, J.-C.: *Poétiques du quinzième siècle: situation de François Villon et Michault Taillevent*. Paris: A. G. Nizet, 1983.
- DAVID M.: *La poétique de François Villon*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1992.
- NORD, C.: "Aprender a traducir: Diversos aspectos de la didáctica de la traducción", Seminario en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- OLIVAR BERTRAND, R.: *Villon: (vida, obra y época)*. Universidad Nacional del Sur, Extensión Cultural, Serie El Viento, 1950.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, J.: "Erasmus. Algunas de sus paremias en relación con la necesidad o la locura. En torno al centenario de sus refraneros: *Adagia* (1500); *Adagiorum chiliades quatuor* (1508)", en *Paremia*, v. 12. Madrid: 2003.
- PARIS, G.: *François Villon*. Paris: Hachette, 1901.
- PECKHAM, R. D.: *François Villon: A Bibliography*. New York : Garland Publications, 1990.
- PINKERNELL, G.: *François Villon et Charles d'Orléans, d'après les Poésies diverses de Villon*. Heidelberg Universitätsverlag C. Winter, 1992.
- RIBARD, J.: "Encore François Villon...". *Le Moyen Âge*, 94, 1988.
- RICHTER, F.: *Ces fabuleux voyous. Crimes et procès de Villon, Sade, Verlaine, Genet*. Paris: Éditions Hermann, 2010.
- ROQUES, M.: *Mélanges de Philologie Romane et de Littérature Médiévale offerts à Ernest Hoepffner*. Paris: Slatkine, 1949.

- SICILIANO, I.: *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*. Paris: Armand Colin, 1934.
- “Sur le testament de François Villon”. *Romania*, 1939.
- STURM, R.: *François Villon. Bibliographie et matériaux littéraires. Bibliographie und Materialien (1489–1988)*. München, London, New York et Paris: 1990.
- TEULE, J.: *Je, François Villon*. Paris: Julliard, 2006.
- TOGEBY, K.: “La structure des deux Testaments de Villon”, en *Travaux de linguistique et de littérature*, 1970.
- VERLAINE, P.: *Los poetas malditos*. Traducción en prosa y verso por M. Bacarisse. México: Caballito, 1980.
- VILLON, F.: *Ballades en argot homosexuel*, édition de Thierry Martin, Mille et une nuits, 1998.
- *Poèmes homosexuels*, édition de Thierry Martin, Question de Genre/GKC, 2000.
- *Biographie critique et autres études*. Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2002.

**Anexo**





## Anexo

---

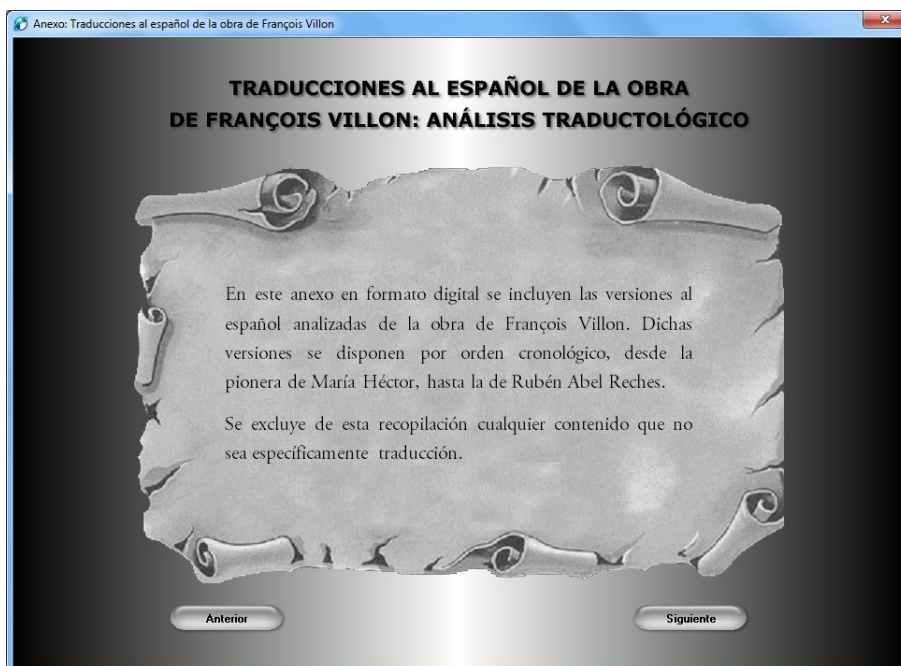
Dada la extensión de este anexo, hemos considerado pertinente incluirlo en un documento adicional en formato digital. Para ello, hemos elaborado un programa informático en el que se incluyen las doce versiones al español analizadas de la obra de François Villon. Disponemos dichas versiones por orden cronológico, desde la pionera de María Héctor, hasta la de Rubén Abel Rechés.

Excluimos de esta recopilación cualquier contenido que no sea específicamente traducción, salvo que por compartir página con ésta, no hayamos podido eliminarlo. Así pues, prescindimos en dicha recopilación de los apartados preliminares, del texto original, de las notas aclaratorias, etc. que figuran en las versiones al español analizadas.

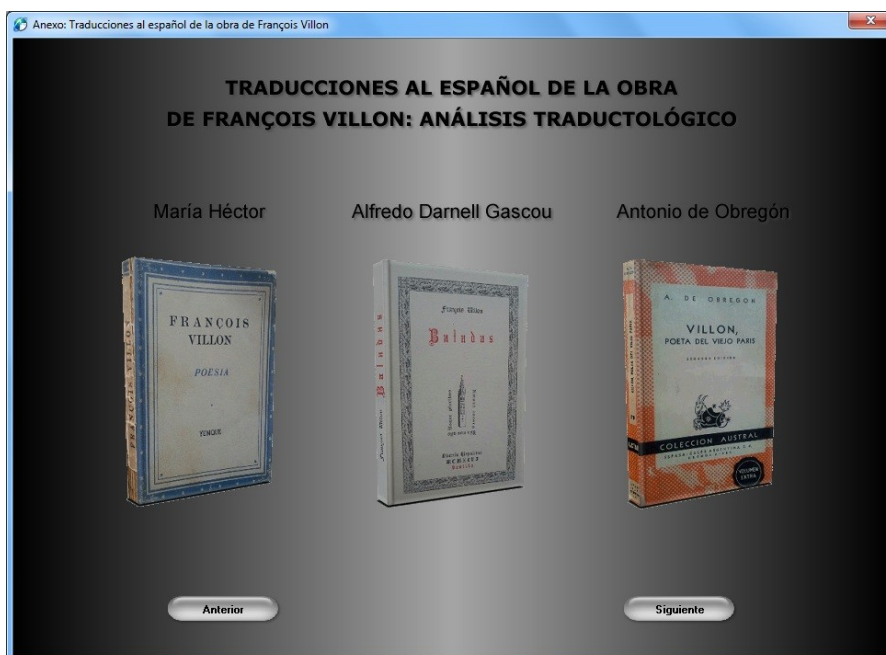
Dicho programa informático contiene distintas ventanas de navegación, cuya apariencia ilustramos con diversas imágenes extraídas del mismo:



(Pantalla de presentación del programa informático)



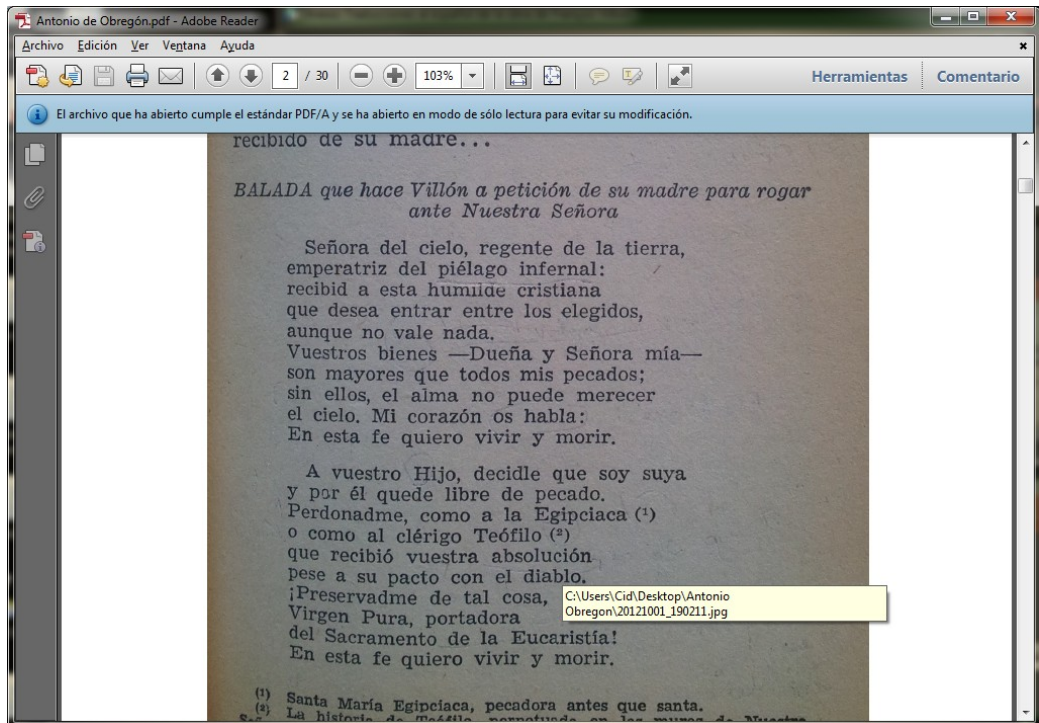
(Breve descripción del contenido del anexo)



(Hipervínculos de las tres primeras versiones analizadas)

En última instancia, es preciso añadir que las cuatro últimas pantallas de navegación contienen imágenes de las doce portadas exteriores de las distintas versiones al español, imágenes que son asimismo hipervínculos, que

nos remitirán, al hacer clic sobre ellas, al contenido traductológico de las mismas.



(Documento en formato pdf vinculado a la cubierta de la versión de Antonio de Obregón)