LA FONTAINE

Fábulas

Edición bilingüe de Alfredo Rodríguez López-Vázquez



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

FÁBULAS

Letras Universales

LA FONTAINE

Fábulas

Edición bilingüe de Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Traducción de Alfredo Rodríguez López-Vázquez

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión,su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Para cualquier información dirigirse a catedra_legal@catedra.com

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2016
www.catedra.com

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2017
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
I.S.B.N.: 978-84-376-3652-8
Edición en versión digital 2016

INTRODUCCIÓN

A Blanca y Arturo

> Si je préfère La Fontaine —la moindre fable— à Schopenhauer ou Hegel je sais bien pourquoi.
>
> Francis Ponge



La Fontaine.

Las *Fábulas* de La Fontaine son uno de los grandes monumentos literarios de la cultura europea y uno de los libros esenciales en la historia de la literatura francesa. Mucho más allá de los planteamientos morales y didácticos de la tradición grecolatina de Esopo y Fedro, la obra del fabulista francés no tiene un sentido de epígono final frente a sus maestros, sino, como han señalado sus estudiosos, de remozador e innovador de un género que La Fontaine revitaliza en temas, contenidos, formas y proyección ideológica y estética. Iriarte, Hartzenbusch o Augusto Monterroso en español, John Gay en inglés, Lessing y Heine en alemán, Krylov en ruso o Collodi, Gianni Rodari o Ítalo Calvino en lengua italiana siguen todos ellos en diferente medida la senda abierta por La Fontaine. Y otros autores como Saint-Exupéry, Kafka, Kipling o George Orwell exploran mundos literarios y estéticos en los que la huella del fabulista francés resulta muy clara. Como han observado sus estudiosos, desde Diderot, Taine o Sainte-Beuve hasta Marc Fumaroli o Jean-Charles Darmon cada generación redescubre a La Fontaine y mantiene viva la modernidad de su obra, reinterpretando los componentes de su creación literaria.

Pero para entender su compleja obra y el alcance de su huella en la cultura europea conviene detenerse primero en su génesis y su desarrollo, desde la publicación inicial de 1668 con los libros I a VI, con un total de 124 fábulas y todavía reciente la caída en desgracia del superintendente Foucquet, su protector y mecenas, hasta la publicación del

Libro XII, en 1693 cuando ya La Fontaine ha cumplido algo más de setenta años y ha visto pasar un cuarto de siglo del reinado de Luis XIV y el exilio de muchos de sus amigos literatos.

El primer volumen y las innovaciones de los Libros II a VI

Las dos fábulas con las que comienza el Libro I de 1668 son tan conocidas en Francia como el párrafo inicial del *Quijote* para los escolares españoles: «La cigarra y la hormiga» y «El cuervo y el zorro». El cañamazo sobre el que se construyen esas composiciones es el que ha trazado Fedro, autor que sustituye por un queso el inicial trozo de carne que en Esopo tiene el cuervo en su pico. En esta segunda fábula el discurso del Zorro ocupa la mitad del texto y pasa de la retórica del halago a la calculada ironía moral de la lección de conducta.

Está claro que una parte esencial del complejo arte de La Fontaine como fabulista se basa en proporcionar discursos convincentes a sus distintos personajes. En la primera fábula, los 22 versos se reparten entre la voz narrativa que nos informa de la situación y los personajes y la resolución dialógica del conflicto en que la promesa inicial de pago hecha por la Cigarra se ve desarbolada por la incisiva y cruel observación de la Hormiga. La diferencia de tratamiento estético e ideológico se advierte al compararlo con la versión de Samaniego, que usa no menos de 14 versos para el discurso peticionario de su cigarra frente a los tres versos escuetos de la cigarra francesa. La gran cantidad de debates y disquisiciones sobre esta fábula inicial del primer volumen[1] evidencia la

[1] Para un resumen instructivo de este problema se consultará «Une lecture collective de "La cigale et la fourmi"», en *Revue Europe,* núm. 515, 1972, págs. 132-145.

complejidad de su contenido y el mensaje que La Fontaine matiza por distintos procedimientos y que Marc Fumaroli, frente la lectura de René Jasinski, sitúa en una perspectiva erasmista. Directamente de la lectura del propio Erasmo, o filtrada indirectamente a través de Rabelais y Montaigne, discípulos preclaros del humanista de Rotterdam. En cualquier caso, del conjunto de 22 fábulas del primer libro, destacan dos personajes, el Zorro y el Lobo, procedentes ambos del *Roman de Renart.* Ambos disponen aquí de dos fábulas cada uno y se presentan como personajes ambivalentes: el Zorro halaga y desvalija al Cuervo, pero se ve luego burlado por la cigüeña en la doble invitación; el Lobo, famélico, reivindica su libertad frente al orondo perro doméstico, pero luego muestra su inusitada crueldad ante el débil e indefenso cordero. En la parte formal, el virtuosismo técnico de La Fontaine exhibe todo un muestrario de versos, estrofas y rimas que no tienen nada que envidiar al de poetas como Clément Marot o como Ronsard. Nada que ver con la sequedad del relato de Esopo, en el original griego, o en las adaptaciones de Nevelet. Lo mismo se puede decir del uso del diálogo, que en no pocas ocasiones recuerda a su coetáneo Molière, sólo unos meses más joven que La Fontaine; en muchas otras ocasiones hay algo más que atisbos del malicioso, procaz y divertido monje franciscano François Rabelais.

El primer libro de las *Fábulas* va mucho más allá del marco didáctico en donde se situaba la Antigüedad clásica, en lo que atañe a los contenidos; y prolonga la experimentación formal del verso y los distintos ritmos poéticos de metros y rimas de la lengua francesa. En el uso del vocabulario se recurre a un acervo popular que combina lo coloquial con el uso de vocablos particulares de regiones concretas distintas de la metrópolis parisina, especialmente la Champagne y la Picardie.

¿Cuánta innovación supone esto y qué conciencia tiene su autor de lo que esta empresa representa en la historia literaria?

El Libro II de este primer volumen se abre con una fábula sorprendente, una especie de alegato de estilo que se enfrenta abiertamente con los literatos de la Corte del Rey Sol. El título es inequívoco: «Contre ceux qui ont le goût difficile». El contenido de la fábula o metafábula (que algunas ediciones y traducciones omiten) expone toda una teoría estética derivada de la práctica de la creación; por encima del leve ropaje de modestia con el que La Fontaine se presenta como un mero continuador de Esopo y Fedro, su conciencia de creador e innovador parece muy clara: «Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau / j'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau. / J'ai passé plus avant: les arbres et les plantes / sont devenus chez moi créatures parlantes». A lo que sigue una certera sátira sobre el preciosismo rimbombante de la literatura áulica de su época. Tomado este texto inicial del Libro II como el germen de una 'Poética', a la manera de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, La Fontaine continúa con otra fábula procedente esta vez de Abstemius, pero contaminada ya por la lectura de Rabelais. La idea clásica del debate ratonil para ponerle el cascabel al gato se trata aquí con un triple principio estético: la referencia a Rabelais incide en la modernidad estética; el uso de breves y certeras pinceladas en el diálogo de excusas ratoniles nos acerca a la viveza de su amigo y coetáneo Molière; finalmente el modo de abordar la moraleja final recalca el sentido de crítica social y política del nuevo estado burocrático moderno: «Ne faut-il que délibérer, / la Cour en conseillers foisonne; / Est-il besoin d'exécuter, / l'on ne rencontre plus personne». El mensaje, como se ve, sigue siendo actual en la moderna Europa del siglo xxi.

Esta percepción de crítica social y política de la actualidad, unida a los usos coloquiales, la experimentación formal en la métrica y la pincelada crítica de usos y costumbres reaparecen de forma inequívoca a lo largo del Libro II en varias fábulas, de las que vale la pena destacar la del murciélago y las dos comadrejas, basada en la traducción

latina hecha por Nevelet de un apólogo de Esopo. Las innovaciones de La Fontaine son de tal calado y afectan a tantos elementos de construcción estética e ideológica, que parece necesario ofrecer el hipotexto esópico en su versión latina. Es el siguiente:

> Vespertilio in terram cum cecidisset, a mustela capta est, et cum occidenda foret, pro salute rogabat. Hac vero dicente, non posse ipsam dimittere, quod natura volucribus omnibus inimica foret, ait: Non avem, sed muram esse; et sic dimissa est. Postremo, autem cum iterum cecidisset et ab alia capta mustela, ne voraretur orabat, hac autem dicente, cunctis inimica esse muribus, se non murem, sed vespertilionem esse dicebat, et rursus dimissa est. Atque ita evenit bis mutato nomine, salutem consequutam fuisse. Affabulatio: Fabula significat, neque nos in iisdem semper esse oportere, considerantes cos qui ad tempus mutantur, plerumque pericula effugere[2].

Lo que, en la versión de La Fontaine, convierte a esta escueta fábula en una obra de arte novedosa es el gracejo y la naturalidad de los diálogos (ausentes en Esopo y Nevelet) y la audacia del fabulista al situar la anécdota en los recientes momentos de la Fronda, que obligaron a exiliarse a no pocos amigos de La Fontaine o, en el caso de su gran amigo Maucroix, a difuminarse en el anonimato. El virtuosis-

[2] «Tras haber caído al suelo un murciélago y ser capturado por una comadreja, viéndose ya morir rogaba por su vida. La comadreja le contestó que no podía dejarlo en libertad, pues su raza era enemiga de todos los pájaros. «Pero yo no soy un pájaro, sino un ratón», replicó, con lo que pudo ser libre. Volvió a caer más tarde en poder de otra comadreja, a la que suplicó que no lo devorara. Ésta le replicó que era enemiga de todos los ratones y el murciélago contestó que no era ratón, sino pájaro nocturno; con ello se libró al instante, aunque hubo de cambiar por dos veces de nombre para poder ser libre. Moraleja: La fábula nos dice que es conveniente para poder huir de los peligros cambiar de opinión según las ocasiones».

mo técnico de las combinaciones rítmicas y métricas y la calidad sonora del verso transforman por completo la idea del apólogo esópico en una pintura vivaz y desengañada de la dificultad de vivir en tiempos de guerra. El arte, en este caso, la poesía, nos propone una reflexión moral, pero no en el sentido aleccionador, sino en la indagación sobre el posibilismo, el desengaño político y la actitud cautelosa del superviviente social. Es imposible no asociar esto a un elogio del antihéroe en medio de la pomposa sociedad del Antiguo Régimen.

El Libro III comienza por otra fábula con carácter de metafábula presentada por medio de una reflexión crítica sobre la entidad estética del género. Los dos versos iniciales son rotundos en cuanto a esto: «L'invention des arts étant un droit d'aînesse, / nous devons l'apologue à l'ancienne Grèce». A continuación se recuerda que la fábula es terreno apto para la invención y antes de proceder a desarrollar la fábula misma se nos sitúa en un entorno histórico: una anécdota entre Malherbe, el gran preceptista poético del XVII, y su amigo Racan. Según ello la voz fabulística la va a asumir Malherbe como presentador de lo que en realidad es un tema esópico transmitido por Faërno en *Centum fabulae*. Un segundo nivel de proyección está en la dedicatoria a M. D. M. que esconde a su gran amigo Maucroix, con lo que el contenido de la fábula pasa a formar parte de la memoria personal. Probablemente esto le otorga al relato un plus de humanidad al detenerse en los sucintos diálogos entre los distintos interlocutores del molinero y su hijo, y también en el tono escéptico y desengañado del último verso: «Les gens en parleront, n'en doutez nullement». La gradación en las distintas fases de la historia y el atisbo de alboroto entre dos visiones generacionales distintas revelan la destreza del fabulista al manejar sus elementos. La composición de esta fábula, desarrollada en ochenta versos y cuatro de moraleja y su situación liminar en el Libro III

nos acerca a las futuras metafábulas teóricas como la que cierra el Libro IX, con el discurso a Madame de Montespan, casi con 200 versos y un ataque frontal a la filosofía de Descartes.

Probablemente el ejemplo más notable de fábula-epístola (en sentido horaciano) y al mismo tiempo documento ejemplar sobre la complejidad del pensamiento político y moral de La Fontaine sea la fábula inicial del Libro V, dedicada esta vez a un enigmático M. L. C. D. B. que esconde, ni más ni menos, que a Monsieur le Comte de Brienne. ¿Quién es este conde de Brienne? Se trata de Louis-Henri Lomenie de Brienne, secretario de Estado a quien el autor había conocido en los años de mecenazgo del superintendente Foucquet[3], ya caído en desgracia el año de la publicación del primer libro de las *Fábulas*. En ese momento, La Fontaine está colaborando con Brienne en la preparación de un *Recueil de poésies chrétiennes et diverses,* que aparecerá en 1671. Ambos amigos colaboran desde perspectivas diferentes: La Fontaine, epicúreo, erasmista, alegremente libertino y bon vivant, no tiene mucho en común con Brienne, influido por el jansenismo de Port-Royal, sujeto a crisis religiosas y que acabará exiliado en Alemania y finalmente recluido en Saint-Lazare como enfermo mental. En todo caso esta fábula-epístola es un indicio de la profunda amistad que ambos compartieron y que es un rasgo de carácter de La Fontaine, amigo de sus amigos también en los momentos de desgracia. El centro de la fábula es de nuevo, un apólogo de Esopo, traducido por Nevelet al latín como *Lignator et Mercurius*. El tema lo había desarrollado ya Rabelais en el prólogo al *Quart Livre* y parece muy claro el

[3] Sigo la ortografía antigua respetada también por Fumaroli en su edición, frente a la modernización 'Fouquet' que adoptan otros editores. La caída en desgracia del superintendente Foucquet y su sustitución por el ministro Colbert representa un giro radical en el mundo del Arte y las Letras.

tono rabelesiano y gozoso con que La Fontaine aborda esta fábula. Como observa Fumaroli, en la versión de Rabelais, monje franciscano y libertario, el apólogo se transforma en un cuento procaz y libertino («conte à double entente grivoise»), con lo que nos encontramos en el malicioso tono de los cuentos de raigambre italiana (Boccaccio, Maquiavelo, Ariosto) que con tanto éxito y fervor adaptó nuestro autor. En esta fábula epistolar encontramos otra de esas formulaciones teóricas que nos aseguran sobre la profundidad de la reflexión teórica de su autor:

> J'oppose quelquefois, par une double image,
> le vice à la vertu, la sottise au bon sens,
> les agneaux aux loups ravissants,
> la mouche à la fourmi, faisant de cet ouvrage
> une ample comédie à cent actes divers
> et dont la scène est l'univers.

Una amplia comedia de cien actos diversos cuya escena es el universo. El conjunto de este primer volumen de fábulas, donde se cimenta la fama popular y universal de La Fontaine, culmina seguramente en la última de las fábulas del Libro VI, «La joven viuda», que, en tono menor, va a prefigurar una de las grandes fabulaciones del Libro XII, «La matrona de Éfeso», en la que un cuento libertino procedente del *Satiricón* de Petronio pasa a integrar algo así como una línea epicúrea, gozosa y rabelesiana, en donde las modificaciones introducidas por La Fontaine en el texto original nos revelan una forma de enfrentarse al mundo que está claramente en contra de la moral estoica de la resignación cristiana y de la sombría perspectiva jansenista. La exploración estética, la reflexión crítica, la invención de un nuevo género literario procedente del clásico del apólogo, es la gran aportación del espíritu libre, inquieto, inteligente y malévolo de un autor siempre moderno y actual.

El segundo libro de las «Fábulas» (1678-1693): tres momentos de una evolución anunciada. Los Libros VII y VIII

Tres siglos y medio después, la publicación de los primeros seis libros de La Fontaine se nos aparece como una especie de hito estelar que hace renacer la fábula como género. Pero este primer volumen ni estaba aislado, ni resultó inesperado, ni en aquel momento hizo cambiar la percepción académica del género. Boileau, el árbitro de la estética del siglo, seguía sin atender a ese género menor; La Fontaine fue admitido a regañadientes en la Academia y gentes como Olivier Patru[4] o Furetière[5] se consideraban a sí mismos como iguales o superiores a La Fontaine. Vamos a repasar lo que había antes, durante y después del año 1668 en cuanto a la fábula.

Le Maistre de Sacy[6] ya había publicado en 1647 su traducción de las *Fábulas* de Fedro, que, al amparo del éxito

---

[4] Olivier Patru (1604-1681), miembro de la Academia francesa desde 1640 y abogado y orador de amplio prestigio, escribe en 1659 sus *Lettres à Olinde* donde traduce en prosa varios apólogos de Esopo. Seguramente de esa época data su amistad mutua, tal vez a través de Tallemant des Réaux, amigo común de ambos.

[5] Antoine Furetière (1619-1688), conocido sobre todo como lexicógrafo, protagonizó el episodio más escandaloso de la historia de la Academia. Elegido como miembro en 1662, y a la vista de la indolencia académica para elaborar un *Diccionario,* publicó el suyo propio e inmediatamente fue excluido de la docta institución. El propio Luis XIV tuvo que intervenir para que no se llevase a efecto la elección de su sustituto. Sus enfrentamientos con la institución culminaron en la publicación de su panfleto *Couches de l'Académie* (1687), especialmente virulento. Antiguo compañero en edad juvenil de La Fontaine, acabó enfrentado con él por este asunto. El *Diccionario* de Furetière se publicó, ya póstumo, dos años antes que el de la Academia con un éxito extraordinario.

[6] Louis-Isaac Le Maistre de Sacy (1613-1684), una de las grandes figuras del jansenismo y traductor de la Biblia conocida como *La Biblia de Port Royal,* era hijo de un hugonote y pariente de varios célebres biblistas.

memorable de las de La Fontaine, vuelve a reeditar en 1669. Muy poco después, Furetière, amigo y rival de La Fontaine desde la época del Oratoire, publica en 1671 sus *Fables morales et nouvelles,* tal vez con la pretensión de corregir aquello que en La Fontaine le parecía alejarse de los verdaderos modelos clásicos. En 1674, el *Art poétique* Boileau perora sobre los principios de estética sin tomar en consideración la inmensa novedad que representa el libro del fabulista por excelencia. Y Benserade[7], en 1678, publica sus *Fables d'Esope en quatrains, dont il y a une partie au labyrinthe de Versailles*. Resumiendo: en los diez años posteriores al *Primer volumen* asistimos a una proliferación de literatos que proponen sus modelos de fábulas a la vista del éxito popular de las que La Fontaine había reinventado. Todos ellos más puristas, más preocupados por el rescate ortodoxo en la forma y grave en el fondo, sin advertir la verdadera novedad introducida por el autor de los *Cuentos* al abordar ese género menor con un aliento poético diferente. Ninguno de esos literatos contemporáneos resiste hoy en día la comparación con el escritor de la Champagne; ninguno alcanza su aguada percepción de los vicios humanos travestidos en la conducta de los animales y mucho menos aún, su finura de observación de la vida cotidiana. Tan sólo unos años después su gran amigo Maucroix, en sus *Mémoires* (1695) acertará a entrever el futuro de su obra: «Ses Fables, au sentiment des plus habiles, ne mourront jamais et lui feront honneur dans toute la posterité».

Hay un enigma aquí al que conviene responder. ¿Qué es lo que hace diferente a La Fontaine respecto a sus múltiples predecesores (Esopo, Babrius, Fedro, Avienus, Abstemius, Aftonius, etc.) y respecto a sus contemporáneos, desde Nevelet o Le Maistre de Sacy a Furetière o Benserade? Ha-

[7] Isaac de Benserade (1613-1691), primo de Tallemant y miembro de la Academia Francesa desde 1674, fue autor de varias tragedias. Según su malévolo primo «il a du génie, mais ne sait rien».

blar de la calidad estética y rítmica de la forma que adopta la fábula parece una respuesta parcial; aludir a su ahondamiento en los contenidos o a la manera explícita en que ve el mundo que describe como una comedia de cien actos distintos cuya escena es el universo seguramente resulta más convincente, pero no parece una respuesta completa. La aproximación a los elementos antropológicos seguramente es una condición de pervivencia de su obra y de estímulo crítico, pero tal vez haya algo más. Antes de abordar este punto vamos a detenernos en algunas fábulas del Libro VII, ese libro que representa el regreso al mundo que La Fontaine ha reinventado a partir de Esopo y Fedro. En lo que atañe a los contenidos, él mismo señala su nueva deuda con el sabio hindú Pilpay o Bidpaï, lo que en realidad nos remite a lo que sus eruditos coetáneos (como Furetière o Boileau) ya sabían: las fábulas vienen de Oriente, a veces a través de la España medieval. Pero esto es el acicate inicial para reemprender una tarea previsible y prometedora. Ni mucho menos agota el venero creador y crítico de su autor. Lo más llamativo, por múltiples razones, de ese libro VII, está en la espléndida fábula con que se cierra: «Un animal dans la Lune», recogida en pleno siglo xx por Luminet en su antología de poesía científica. También en la escéptica y anticlerical fábula «Le curé et le mort»; y está también en la siempre actualísima «Les devineresses». Estas tres fábulas tienen su origen en hechos reales de la época y no en Pilpaye ni en Esopo. La anécdota real en la que se basa «Le curé et le mort» está bien documentada el 14 de febrero de 1672. En el entierro del conde de Bouffleurs; en dicho entierro el cura que iba a decir el responso «fut tué tout roide en carrosse auprès de lui». A partir de este suceso real, La Fontaine le escribe a Madame de Sévigné una carta en la que relata el hecho como una fábula. La habitual erudición libresca ha pretendido identificar al cura por el nombre que da La Fontaine: Jean Chouart en un Jean-Basptiste Choart, doctor en teología. Sabiendo que François Rabe-

lais es un referente cultural constante de nuestro autor y que «Maistre Jean Chouart» aparece en el capítulo XXI de su *Pantagruel* como alusión al falo masculino, parece más razonable apuntar a un cuento malévolo sobre la afición a las faldas de algunos o muchos curas párrocos de la época. En cualquier caso, la alusión maliciosa a esas costumbres es obvia y ha incidido sobre la censura: indirecta primero, en la edición Coste, de mediados del XVIII en donde la fábula carece de notas explicativas; y tras las críticas en la época de la restauración borbónica, la fábula desaparece pura y llanamente de la edición ilustrada por Karl Girardet, con notas de D. S. Una fábula de La Fontaine censurada en el siglo XIX; obviamente por su crítica a las costumbres del clero, crítica que parece sentirse como actual dos siglos más tarde de haber sido compuesta. En el Libro VII, esta fábula creada a partir de un suceso actual, está emparejada con la conocida fábula de la lechera, que en España conocemos por el libro del infante Don Juan Manuel como el cuento de Doña Truhana. El corolario de esto es sencillo: La Fontaine, dueño ya de la técnica de creación fabulística, transforma lo actual, anecdótico, en relato categorial y el resultado adquiere vigencia y virulencia crítica dos siglos después. Otro tanto sucede con la fábula de las dos falsas adivinas, que, según los eruditos se basa en el proceso de la Brinvilliers (1676), protegida por la duquesa de Bouillon. Las adivinas estaban de moda en la alta sociedad parisina de la época y La Fontaine, racionalista crítico, no escatima la visión mordaz de una sociedad estúpida y crédula. Y el tercer ejemplo, más incisivo todavía, es la anécdota sucedida en la Royal Society de Londres, y que el anotador de la edición de 1872 atribuye con exactitud al 'caballero Paul Neal' que había tomado por un animal lunar lo que era un insecto escondido en el objetivo del telescopio. La reflexión crítica del fabulista es un ejemplo de perspectiva científica rigurosa en cuanto a los elementos que intervienen en la observación de los fenómenos naturales. Y eso sí parece

esencial en la mirada indagadora de La Fontaine, que ya en el Libro IV, fábula X, había planteado un fenómeno importante: lo que visto de lejos parece un buque, de cerca sólo son palos a la deriva. Es la mirada de un científico social, no la de un esteta ni la de un académico. Contemplar la obra de Esopo con ojos eruditos acaba llevando a enfangarse en la erudición estéril que lleva a añadir notas a pie de página a los textos. Usar los relatos de Esopo para analizar con mayor nitidez el mundo, el hombre y la sociedad es otra tarea muy distinta: el hipotexto de salida se convierte en el objeto que el instrumento permite analizar de otro modo, si uno atiende tanto al objeto como al instrumento. El telescopio y el microscopio son la tecnología de la época y es la que La Fontaine proyecta en su forma de mirar la sociedad humana y su reflejo en el mundo animal.

Esta idea está muy bien expresada por Florian, en el prólogo a su propia obra, en donde trata de explicar las razones que le llevan a continuar la senda abierta por La Fontaine. Este prólogo parece mucho más agudo en el análisis que las reflexiones críticas que el filósofo Taine haría medio siglo después:

> Quoique je vous aie dit que je ne connois point de définition juste et précise de l'apologue, j'adopterois pour la plupart celle que La Fontaine lui-même a chosie, lorsqu'en parant du recueil de ses fables il l'appelle:
>
> Une ample comédie à cent actes divers,
>
> Et dont la scène est l'Univers.
>
> En effet, un apologue est une espèce de petit drame: il a son exposition, son nœud, son dénouement. Que les acteurs en soient des animaux, des dieux, des arbres, des hommes, il faut toujours qu'ils commencent par me dire ce dont il s'agit, qu'ils m'intéressent à une situation, à un évènement quelconque, et qu'ils finisssent par me laisser satisfait, soit de cet évènement, soit quelquefois d'un simple mot, qui est le résultat moral de tout ce qu'on a dit ou fait [...] Cela posé, comme le fabuliste ne peut être aidé par

> de véritables acteurs, par le prestige du théâtre, et qu'il doit cependant me donner la comédie, il s'ensuit que son premier besoin, son talent le plus nécessaire, doit être celui de peindre: car il faut qu'il montre aux regards ce théâtre, ces acteurs qui lui manquent; il faut qu'il fasse lui-même ses décorations, ses habits; que non seulement il écrive ses rôles, mais qu'il les joue en les écrivant; et qu'il exprime à la fois les gestes, les attitudes, les mines, les jeux de visage, qui ajoutent tant à l'effet des scènes[8].

Los actores pueden ser hombres, dioses, animales o árboles, en efecto. Pero ¿qué es lo que hace que la Fontaine, el fabulista por excelencia, acierte plenamente donde los demás fallan? Por un lado, el arte de exponer una fábula como una breve obrilla de teatro, tal como Florian nos lo explica. Pero también porque al hablar de los animales o las plantas está hablando de nosotros mismos; la sociedad humana se nos presenta como una sociedad transformada, representada por las sociedades animales. Como ha observado Fernández-Armesto «Many of our favourite stories are anthropomorphic. The fables of Æsop or La Fontaine

---

[8] Florian, *Fables de M. de Florian,* págs. 15-16. «Aunque le he dicho que no conozco ninguna definición justa y precisa del apólogo, adoptaría, en su mayor parte, la que el mismo La Fontaine ha escogido cuando, aludiendo a la colección de sus fábulas, lo llama «Una amplia comedia de cien actos diversos / cuya escena es el universo». En efecto, un apólogo es una especie de pequeño drama: tiene su exposición, su nudo, su desenlace. Que los actores sean animales, dioses, árboles, hombres, siempre es preciso que empiecen por decirme de qué se trata, que me interesen en una situación, en un hecho cualquiera y que acaben por dejarme satisfecho, ya por el hecho, ya por una palabra que es el resumen moral de todo lo que se ha dicho o hecho [...] Dicho esto, como el fabulista no puede valerse de auténticos actores, del prestigio del teatro, y al mismo tiempo debe darme una comedia, se sigue de ahí que su primera necesidad es la de pintar: porque ha de enseñar ese teatro, esos actores que le faltan; tiene que hacer él solo sus decorados,sus atuendos; no sólo escribir sus papeles, sino hacerlos representar al escribirlos; expresar a la vez los gestos, las actitudes, los rostros, los ademanes, que tanto efecto añaden a la escena».

are morally convincing because the characters are crows and mice and foxes, though the lessons are intended for men»[9].

Esta observación crítica procede de un historiador de las sociedades, pero coincide plenamente con la de un teórico del teatro como Nicolas Evreinov, pionero de la antropología teatral, que analiza a los humanos y a los animales con una perspectiva darwiniana y encuentra el instinto teatral en un principio evolutivo común a ambos:

> Sería injusto negar el hecho de que los animales poseen un teatro; que este teatro es un equivalente del de los hombres; que la naturaleza dotó a los animales de una predilección por la comedia y que ellos saben hacer uso de algunos elementos teatrales específicos, tales como la escena, la danza, el papel, el argumento dramático (prólogo, tema central, acción)[10].

Es un buen momento para recordar la polémica de La Fontaine contra la filosofía de Descartes. Las bases de esta polémica y la reflexión de La Fontaine sobre las teorías científicas y sus consecuencias las expondrá muy detalladamente en el discurso a Madame de la Sablière (178 versos), al final del Libro XI, un año después de publicar los Libros VII y VIII. Pero el fondo de lo que se está discutiendo tiene que ver con una preocupación intelectual de La Fontaine, que hoy día, en pleno siglo xxi, nos parece muy actual: la consideración del raciocinio animal, que el fabulista expondrá en la admirable fábula del mochuelo y los ratones, basada en un hecho real de observación zoológica de la conducta animal. Nos interesa recalcar que el origen de esta fábula es un hecho de observación y que a la mera descripción del hecho observado se le añade la reflexión crítica de su autor

---

[9] F. Fernández-Armesto, *So You Think You're Human?,* Oxford University Press, 2004, pág. 9.

[10] N. Evreinov, *El teatro en la vida,* págs. 31-32.

sobre los límites de la conducta de las distintas especies zoológicas. La Fontaine arremete de forma inequívoca y explícita contra la filosofía cartesiana y en apoyo de los criterios de Gassendi, pero no lo hace por razones morales o religiosas, sino acudiendo a su capacidad de observación, a su curiosidad científica, y al armazón intelectual que le permite ser un precedente de los estudios de modernos etólogos como Konrad Lorenz o Max von Frisch. No queda más recurso que relacionar esto con su historia familiar y personal, perfectamente integrada en sus múltiples y variados intereses, que van desde la filosofía de Demócrito y Lucrecio hasta la curiosidad intelectual que le hace estar informado, a través de sus amigos exiliados (especialmente Saint-Évremond), de los experimentos de la Royal Society de Londres. El padre de Jean, el consejero real Charles de La Fontaine, es Maître des Eaux et des forêts en Château-Thierry, cargo que el propio Jean adquirirá el 20 de marzo de 1652. Dicho de otro modo: los quince años anteriores a la publicación de su primer volumen de fábulas, Jean de La Fontaine ocupa una buena parte de su existencia en observar la naturaleza y la vida animal en plena naturaleza. Dos años después de adquirir dicho cargo publicará una adaptación moderna de la obra maestra de Terencio, *El eunuco* (en París, Augustin Courbé). La traducción adaptada de Terencio y su amistad con Molière a lo largo de esos años le afinan, sin duda, su capacidad para observar e interpretar la conducta de la sociedad humana; su constante observación de la naturaleza animal le lleva a analizar la vida de esos seres en los que Evreinov, unos años antes de Lorenz y Von Frisch, ve la impronta teatral. Como se ve, es un todo complejo lo que configura el equipamiento intelectual y estético de La Fontaine y le permite trascender el mero aspecto erudito de la traducción y anotación de Esopo o Fedro, tarea a la que se dedicaban sus coetáneos. En el Libro VIII encontramos varias fábulas donde todo esto cristaliza de forma explícita. La primera de ellas es «Le pouvoir des fables»

que, como señala Marc Fumaroli, bien habría podido estar de fábula introductoria, en tanto que corresponde a una metafábula y además está dedicada a M. de Barillon, con lo que el enlace con «Un animal en la luna» es muy claro. Barillon, muy ligado a madame de Sévigné y al antiguo círculo del superintendente Foucquet, es en esos momentos embajador de Luis XIV y, como tal, trata de gestionar una posible paz entre Carlos II Estuardo y Francia. El apólogo inserto en la fábula es un ejemplo estupendo de interacción entre narrador y público y la fábula en sí se resuelve por medio de una reflexión múltiple que enlaza el arte de la narración, la atención a las artes de la diplomacia y la función social de la fábula. El apólogo truncado, con Ceres, la golondrina y la anguila no tiene resolución porque era tan sólo un pretexto para el mensaje de fondo.

A cambio, la extraordinaria fábula X «L'ours et l'amateur des jardins» nos introduce en un ambiente de amistad entre un oso y un botánico; dado que el tema de la amistad es central en las vivencias de La Fontaine y que la coexistencia entre animales y hombres es una clave de composición de las fábulas, la construcción de esta desengañada historia de 58 versos ha de tomarse como un aviso para evitar andar mezclando la amistad con la estupidez. Y la fábula XXVI, la penúltima del Libro VIII, lleva por título «Demócrito y los abderitanos», lo que deja claro el objetivo filosófico y reflexivo de la historia. En este caso la historia procede de uno de los grandes humanistas del Renacimiento francés, Henri Estienne, que publica en apéndice las cartas apócrifas de Hipócrates y Demócrito; posteriormente Marcellin Bompart, médico de Luis XIII edita y traduce el texto con la anécdota apócrifa, que La Fontaine sigue en su fábula. Seguramente bastan dos versos de esta fábula para demostrar la idea que antes hemos expuesto, en este caso centrada en la preocupación filosófica de Demócrito: «Cherchait dans l'homme et dans la bête / quel siège a la raison, soit le cœur, soit la tête». La sede de la razón tanto en el hombre

como en el animal; la proyección de las propias preocupaciones del fabulista sobre el filósofo atomista resulta reveladora de los planteamientos de La Fontaine.

Los Libros IX a XI: el discurso de la fábula, el de la filosofía moral y el de la ciencia

El primer volumen de fábulas se abría, en 1668, con una elegante dedicatoria al Delfín de Francia, en un guiño culto a Virgilio. El sexto libro de ese primer volumen se cerraba con otro breve epílogo, casi a manera de despedida: «Bornons ici cette carrière. / Les longs ouvrages me font peur». A cambio, el Libro VII se abría con una dedicatoria de 41 versos a Madame de Montespan en la que se transparenta la conciencia estética de La Fontaine, ya de vuelta de sus otros escarceos literarios. El conjunto formado por los tres Libros IX-XI lo inaugura una larga fábula oriental de 91 versos y se cierra con una asombrosa fábula IX «Les souris et le chat-huant», basada en un hecho de observación que procede de un libro publicado hacía muy poco, el *Abrégé de la philosophie de Gassendi,* de François Bernier (Lyon, 1678). El hecho de observación es el desencadenante de la fábula y al mismo tiempo la ilustración práctica de las preocupaciones intelectuales, morales y estéticas de La Fontaine: contrario a la filosofía materialista de Descartes, distante del jansenismo imperante en Port-Royal y que profesan no pocos amigos suyos y entregado a perfeccionar una estética de lo vital, de la observación de lo humano y de su transposición literaria en un mundo alegórico poblado de divertidos seres pensantes, criticantes y actuantes. De simios, zorros, cuervos y lobos que dicen en voz alta lo que los humanos guardan para su memoria oculta. La fábula del mochuelo y los ratones le sirve a La Fontaine para hacernos ver cómo sería el proceso de raciocinio o razonamiento de un animal enfrentado a un

problema de supervivencia y gestión de recursos zoológicos. En este sentido se puede hablar de una metafábula filosófica, ilustración de la metafábula epistolar al duque de La Rochefoucauld (Libro X, f. XIV) que resume en sus tres versos iniciales el fondo ideológico y estético del fabulista: *«Je me suis souvent dit, voyant de quelle sorte / l'homme agit et qu'il se comporte / en mille occasions comme les animaux»*. Si las fábulas esópicas proponían una especie de acervo de ancestral filosofía popular, equivalente, en su moraleja, al repertorio de refranes, las fábulas de La Fontaine, muchas de ellas sin moraleja ni corolario, se acercan al escueto principio de los aforismos de Lichtenberg o de Nietzsche. Son propuestas de filosofía, es decir, de reflexión sobre los hechos de la vida y del pensamiento con el que interpretamos la vida. Son otra cosa muy distinta de la que se nos aparecía en origen. Son un instrumento de crítica de la razón práctica y una fundamentación de la metafísica de las costumbres animales, incluyendo al ser humano como tal.

El *Discours à Madame de la Sablière* es el preludio a la última fábula del Libro IX, «Les deux rats, le Renard et l'Œuf», que tiene notable semejanza con la fábula del mochuelo y los ratones. El *discours* se presenta como una pieza oratoria de 178 versos, que se ilustra con gran cantidad de ejemplos de la vida animal. El objetivo de esos ejemplos de observación etológica es proponer argumentos contra la filosofía de Descartes en su vertiente más mecanicista, resumida en los versos de La Fontaine:

> J'ai le don de penser; et je sais que je pense.
> Or, vous savez, Iris, de certaine science,
> que, quand la bête penserait,
> la bête ne réfléchirait
> sur l'objet ni sur sa pensée.
> Descartes va plus loin, et soutient nettement
> qu'elle ne pense nullement.

La fábula que sigue al discurso aparece entonces con vocación de diatriba, anunciada en el último verso alejandrino: «Mais que répondra-t-on à ce que je vais dire?».

Por un lado la anécdota que constituye el núcleo de la fábula corresponde a los 18 versos iniciales, cerrados con los dos siguientes que insisten en su carácter de ejemplo probatorio de una tesis: «Qu'on m'aille soutenir, après un tel récit / que le bêtes n'ont point d'esprit». Y a esto le siguen 39 versos más que exponen la tesis etológica que apoya a la filosofía de Gassendi frente a Descartes.

Entre el Libro IX y el XI, estructuralmente bien ahormados en su propuesta ideológica, se sitúa el Libro X, de tan sólo 15 fábulas, una de ellas precedida de otro discurso, esta vez dirigido al duque de La Rochefoucauld, el autor de las *Máximas,* que el propio La Fontaine admite como un referente para su obra. La fábula X, «Los peces y el cormorán», cuyo germen está en un relato oriental de Pilpay o Bidpaï , está en la misma línea de las fábulas que acabamos de ver: mostrar el raciocinio animal exponiendo las estrategias de supervivencia de las distintas especies, divididas entre depredadores y presas. Naturalmente, si la forma poética y la *dispositio* del material no se hubieran cuidado esmeradamente, la fábula no tendría la capacidad imaginativa que alcanza en el texto de La Fontaine, en que la asamblea de peces y su embajada al pérfido cormorán, son el centro dialógico de la historia. Las bellezas de la expresión, su cualidad literaria y estética, convierten lo que en el original de Bidpaï era una curiosidad en algo nuevo y distinto: en una obra de arte de la poesía didáctica, esmaltada por hallazgos dignos de Voltaire: «Cormoran le bon apôtre», «Le besoin, docteur en stratagème». Este Libro X tiene también varios ejemplos de fábulas en las que los protagonistas son humanos, no animales. Es el caso de la última fábula, la XV, «Le marchand, le gentilhomme, le pâtre et le fils du roi», historia también procedente de la tradición oriental, recogida por el Padre Poussines, pero revisada desde una perspectiva

volteriana, como ha observado Marc Fumaroli: «L. F. ici anticipe non seulement sur le *Candide* de Voltaire, mais sur Huysmans et son châpitre d' *À rebours* consagré aux bondieuseries de son temps»[11].

Como se ve, la intención de esta segunda colectánea del período 1678-1679 es claramente polémica: las fábulas se proponen como una demostración de tesis filosóficas de alcance en el terreno de las ciencias sociales y de la conducta, tanto humana como animal. Estamos realmente a una distancia descomunal de los modelos arcaicos de la antigüedad grecolatina: a la ampliación de la temática se une una construcción intelectual e ideológica muy distinta, que prolonga lo que ya aparecía en los dos Libros VII y VIII: no basta con repetir las historias legadas por la tradición; hay que ahondar en los contenidos del discurso, tanto en lo formal como en lo estructural e ideológico. La Fontaine se sitúa así en el siglo de Descartes y Gassendi y anticipa el de Voltaire y Diderot, manteniendo, gracias a su espléndida calidad estética, ese carácter de modernidad que hace que podamos verlo como un antecedente de preocupaciones científicas, morales y sociales todavía vigentes en los debates del siglo XXI.

El Libro XII y los límites del género fabulístico

El llamado Libro XII, según la disposición habitual con que reeditan las *Fábulas,* es en realidad un conjunto variopinto de fábulas, cuentos y relatos mixtos, publicados unos en el volumen de 1685, otros en 1690 en la revista *Le Mercure Galant* y, finalmente, quince fábulas de carácter ortodoxo que hubieran sido algo similar a lo que es el Libro X,

[11] La Fontaine, *Fables,* ed. Marc Fumaroli, pág. 960.

que consta también de quince fábulas. Naturalmente, es bastante difícil editar un volumen con sólo quince fábulas; la solución es completar con esa tanda de textos ya publicados entre 1685 y 1690, con lo que la extensión resulta similar a la del volumen formado por los Libros IX a XI. Es, pues, una construcción editorial y en ese sentido es menos clara que las anteriores *Partes*. Y sin embargo, tal vez por ello resulte especialmente atractivo en cuanto a estructura y significado.

Como hemos visto, La Fontaine tiene harto esmero en la elección de la fábula preliminar de cada uno de sus libros. En este caso el XII se abre con la extensa fábula de 114 versos «Les compagnons d'Ulysse», publicada en *Le Mercure Galant,* fábula que tiene su origen en el episodio del Canto X de la *Odisea,* en donde se cuentan los avatares de Ulises en la isla de la hechicera Circe. Por un lado se han roto las barreras de Esopo, Fedro y Bidpaï; por el otro, el episodio de la transformación mágica de Grilo y sus amigos en distintos animales, entra de lleno en la identidad entre hombre y animales, que pasan a constituirse en entidades e identidades transformadas según las necesidades del relato. Pero ¿de qué relato? Porque el Renacimiento europeo, de Erasmo y Tomás Moro hasta Maquiavelo o Cristóbal de Villalón se nutre de este episodio en distintas variantes más o menos filosóficas o sarcásticas. Sin duda siempre queda en filigrana la historia del *Asno* de Luciano y de Lucio Apuleyo, tan popular en el siglo XVI. Parece que La Fontaine es perfectamente consciente de que ha conseguido introducir la 'forma fábula' dentro de un linaje de relatos que entronca con la *Odisea*. Esa extensión, algo superior al centenar de versos, no es tan insólita en los libros anteriores. En cada uno de los cuatro libros anteriores hay una fábula que supera los 90 versos: «El horóscopo», del Libro VIII, tiene 92; «El depositario infiel», en el IX, tiene 91; «El hombre y la culebra» en el X, tiene 90 y «El paisano del Danubio», en el XI, tiene 94. Esta última fábula, procedente del po-

pular libro de Fray Antonio de Guevara, *Relox de príncipes o Marco Aurelio,* nos sitúa en esa tradición clásica rescatada por el Renacimiento. Así que la posición liminar en el Libro XII tiene todo el aspecto de una indagación histórica en los elementos fabulísticos o parafabulísticos de las grandes narraciones clásicas. La forma en que Ulises dialoga con sus antiguos compañeros, convertidos ahora en distintos animales, introduce una reflexión filosófica y moral de gran calado, pero también nos propone una nueva complejidad narrativa en donde se incluye el talento descriptivo, la oratoria, el diálogo socrático y la 'forma fábula' como eje vertebrador de todo ello. La exploración de los límites de la fábula, tanto en extensión como en estructura narrativa, la encontramos en «Las hijas de Mineo», procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio y construida por medio de un engarce de voces narrativas que desarrollan la misma idea de antes: la manifestación de una memoria humana en una forma externa animal, en este caso el murciélago, al que recordamos de la estupenda fábula en la que el murciélago sofista y proteico enreda a las dos comadrejas para poder salvar su vida. Las historias del archidiablo Belfegor, sacada de Maquiavelo; Filemón y Baucis, procedente de Ovidio, y la matrona de Éfeso, de Petronio, inciden en este problema de la extensión y la estructura. La historia que más se ajusta al límite superior de la fábula es la de Filemón y Baucis, de 194 versos y un desenlace de transformación de personas en árboles. La extensión es el doble de la que tienen las fábulas más largas de los Libros IX-XI, pero muy similar a la que tiene el discurso metafabulístico a Madame de la Sablière (193 versos). Muy similar es «La matrona de Éfeso», de 196 versos, pero sin transformación final. Como hemos visto, el hecho de que no haya animales no afecta a la consideración de la fábula. Es muy fácil establecer la conexión entre esta historia procedente de Petronio y elegantemente modificada por La Fontaine, con fábulas como «La joven viuda». En este sentido la única diferencia está en

la fuente documental que se ha utilizado. En cambio la historia del archidiablo Belfegor es adaptación de un malicioso relato de Maquiavelo y tiene ya una extensión superior: 291 versos. Sin duda se parece más a cuentos licenciosos como el *Jocondo*. La herencia de Boccaccio, Maquiavelo, Ariosto o Pietro Aretino no parece demasiado distinta de la de Petronio o Lucio Apuleyo. La impresión de lectura del estudioso y la del erudito, cruzadas con la que vienen de los intereses editoriales, provocan una cuestión central de carácter teórico. ¿Podemos seguir hablando del género 'Fábula'? ¿Debemos asumir que los relatos de límites imprecisos entre la fábula y el cuento son, al fin y a la postre, una muestra de modernidad en tanto que *obra abierta?* Si la respuesta es afirmativa entonces queda clara la raigambre de relatos como los de Orwell, Kafka, Kipling o Calvino. Y si comparamos la fabulación sobre Belfegor con la obra de Bulgákov, hay argumentos para rescatar la modernidad de la neofábula creada por La Fontaine en ese segundo momento de su actividad literaria, ya alejado de la paleofábula esópica. De todo esto queda suficiente material para debate y queda también la conciencia de creación literaria que lleva el sello del Renacimiento: el rescate de los clásicos y su reutilización para abrir nuevas vías a la literatura y al pensamiento en general.

Las ilustraciones de las «Fábulas»: de los «Ysopetes» a La Fontaine

Estamos habituados a hablar de Esopo y Fedro, pero el descubrimiento de Fedro es del Renacimiento francés; a cambio las fábulas de Esopo, o el Ysopet o Ysopete, circulaban por todo el Occidente europeo. Antes de llegar el invento de Gütenberg ya los Ysopetes medievales circulaban en copias con ilustraciones, especialmente en las traducciones latinas, como es el caso de la *Compilatio Ysopi*

Alatii cum Avioneto[12] del siglo XIV en bilingüe latín y francés (probablemente hacia 1333) con 85 miniaturas. En el siglo XVI aparecen los compendios de fábulas esópicas con ilustraciones: en 1540, la edición en octavo de Gilles Corrozet[13], y en 1542 una edición en octavo del mismo Corrozet[14], lo que parece probar la popularidad del anterior. Poco más tarde, en 1547, los *Trois cent soixante et six apologues,* con ilustraciones de Guillaume Haudent. Estamos a mediados del siglo XVI y las imprentas disponen de tacos para añadir imágenes a los textos clásicos. Los emblemas de Alciato y las variaciones de fábulas, dichos y proverbios empiezan a proponer un modelo icónico típico basado en la alegoría, de modo que el espacio se rellena con diferentes imágenes combinadas de forma más o menos estructurada. Al mismo tiempo, las ilustraciones centroeuropeas de la Biblia, con grabados de Lucas Cranach o Alberto Durero proponen un modelo de estampas típicas que desarrollan escenas del Antiguo Testamento. La idea de narratividad tiene distinto planteamiento: captar el simbolismo hagiográfico de una escena sagrada o fijar un sistema de relaciones sociales basadas en jerarquías de tamaño, orientación o disposición espacial. En ambos casos la ilustración acompaña al texto; pero los artistas italianos del Renacimiento se mueven en otros planos, más preocupados por los problemas estéticos de la perspectiva, el decorado, el movimiento y la figura; es decir, en busca de la liberación de los elementos pictóricos y escenográficos de la ilustración en sí. En el decenio de los años cincuenta del siglo XVI aparecen dos grandes repertorios fabulísticos en Lyon (1550),

---

[12] Ms. 1544 de la BN de París.

[13] *Hécatongraphie, c'est-à-dire les descriptions des cent figures, et histories contenantes plusieurs appothegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes,* París, D. Janot, 1540. Ms. [BN Rés. Z 2598].

[14] *Les Fables du très ancien Esope, mises en rithme françoise par Gilles Corrozet,* París, D. Janot, 1542 [BN Rés. Yb. 1003].

en octavo, en Rouen (1556, en dieiseisavo) y en el siguiente decenio hay ya una floración de ediciones en los grandes centros de la cultura europea: en Roma (1564) en un in-quarto menor, con las ilustraciones de Gabriele Faërno; en Amberes, en la imprenta de Cristóbal Plantino (1565), en octavo y en París, en la de Jacques Kerver, en in-quarto. Como se puede ver, se ha pasado gradualmente del dozavo al octavo y del octavo al in-quarto, lo que implica una calidad más esmerada en las reproducciones, acorde con las innovaciones tecnológicas de la imprenta. Probablemente, el punto e inflexión lo constituye la edición veneciana de Giordano Maria Verdizotti en 1577, en un suntuoso in-quarto «oltra l'ornamento de varie e belle figure». Con Verdizotti entramos ya en el mundo estético de Venecia y en la influencia del gran Tiziano. Se siguen editando fábulas en dieciseisavo (París, 1585), pero el in-quarto es ya la referencia y las ilustraciones del libro *Cento Favole Morali* de Verdizotti dan una pauta estética nueva para la disposición escénica de los personajes en el espacio. El salto cualitativo aparece ya en el siglo XVII, en vida del pequeño Jean de La Fontaine, cuando Jean Baudoin edita en París en 1627, su *Mythologie ou explication des Fables* utilizando el formato in-folio, la mayoría de edad de la ilustración en donde fábula y mitología ya van unidas. Junto a ello, el propio Baudoin edita en dos partes, en octavo las *Fables d'Esope Phrygien illustrées de Discours moraux, philosophiques et politiques*. En ese año de 1649, Jean de La Fontaine tiene veintiocho años y está sobre todo interesado en el teatro de Terencio, cuyo *Eunuco* está adaptando en la traducción francesa.

Desde las ilustraciones de 1333 hasta las de Jean Baudoin de 1627 transcurren casi tres siglos; desde las que François Chauveau prepara para acompañar el primer volumen de las *Fábulas,* hasta las que Roland Topor dibuja en los años setenta del siglo XX transcurren también tres siglos. El desafío que supone ilustrar la obra de La Fontaine en todo ese tiempo moviliza a artistas de muy diferente orien-



François Chauveau.

tación, estilo y planteamientos, desde Oudry a Jean Effel, desde Grandville a Sennep, desde Girardet a Boutet de Monvel, desde Cham hasta Chagall, desde Gustave Moreau a Jean Lurçat. Las fábulas lafontainianas parecen exigir ese acompañamiento pictórico como un complemento imprescindible y, a la vez, un desafío estético.

Parece haber dos líneas diferentes en esa empresa de ilustrar lo imaginario y de capturar la esencia de lo efímero: una realista, que engloba a ilustradores tan dispares como Gustave Doré o Benjamin Rabier y otra interpretativa y audaz, que va desde Grandville hasta Topor. Tal vez la primera tenga que ver con los contenidos del primer volumen, deudores de la tradición esópica, y la segunda con la perpetua innovación del segundo volumen, donde el genio de La Fontaine se manifiesta sin trabas. Esa doble vía de acceso al mundo del fabulista no deja de recordar la perpetua discrepancia sobre su obra entre los escritores de la tradición francesa: Lamartine en contra y George Sand a favor; Paul Éluard en contra y Francis Ponge a favor. En el fondo todo se resuelve en el misterio mismo del autor: rescata la forma clásica de la fábula esópica y, a través de su molde, encuentra un modelo de expresión nuevo que desemboca en innovaciones formales como las que nos ofrecen en el siglo xx Saint-Exupéry, Bulgákov, Kafka, Orwell o Monterroso.

La obra pionera de François Chauveau es ya de por sí un misterio. Uno de sus estudiosos, J. D. Biard, se plantea el fondo de la cuestión sin poder aportar una respuesta clara: «¿Consultó Chauveau directamente a los antiguos fabulistas o siguió las indicaciones del poeta, todavía impregnado del encanto de los antiguos libros? No se sabe»[15].

En todo caso, una de las claves de su obra es, como apunta Biard, evitar el antropomorfismo. Los animales es-

---

[15] F. Chauveau, *Vignettes des Fables de La Fontaine,* Exeter, University of Exeter, 1977, pág. XIX. [Traducción mía].

tán representados como animales, de forma realista. Habrá que esperar a Grandville para ver la forma contraria de interpretar esto. Ambas posibilidades están en La Fontaine, autor proteico, dispar, complejo e inventivo, anclado entre la tradición y la innovación y partícipe de ambas tendencias históricas. Según observa Couton

> una superioridad del arte de La Fontaine es el haber hecho pasar, por así decirlo, el grabado en el texto mismo; su genio descriptivo, narrativo, dramático le permitía dar a las bestias, a los hombres, a las plantas, más relieve y más vida de lo que podría darle el mejor buril[16].

Por eso, como observa Couton, ha sido posible editarlo sin recurrir a las ilustraciones, a fin de cuentas una reducción del amplio abanico de posibilidades del imaginario del fabulista. No obstante, casi siempre se le ha editado con ilustraciones y esas ilustraciones nos permiten entender cómo se ha interpretado ese mundo literario y estético tan original y distinto al de sus antecesores. Entre Chauveau y Oudry hay que destacar la edición, tantas veces falsificada, de 1757 (París, Le Clerc, Chez les Augustins), con un escueto grabado horizontal al comienzo de cada uno de los libros y un frontispicio al comienzo de la obra. Los grabados, realistas y casi minimalistas en cuanto al uso del espacio, son de Caron y el frontispicio inicial, abigarrado y minucioso, de Legrand. Seguramente el estilo de grabado de Caron ha influido en el modelo posterior de Girardet, ya a comienzos del XIX.

A cambio, J. B. Oudry (1783), cuyas imágenes ilustran la edición moderna de Fumaroli, se basa en la construcción del paisaje de los artistas flamencos y en la reproducción naturalista de los personajes. Estamos en vísperas de la revolución francesa y el mundo representado es el mundo del

---

[16] Couton, *La poétique de La Fontaine,* pág. 7 [Traducción mía].

Antiguo Régimen. De la misma época son los grabados de Le Clerc o Caresme (1773) para la edición de Fessard, y de Vivier (1787), por limitarnos a las ediciones francesas. En los Países Bajos tenemos ejemplos de grabadores realistas de gran calidad, casi siempre en formato in-octavo. A diferencia de Oudry, tanto Le Clerc como Vivier se adentran en universos estéticos lindantes con la estilización caricaturesca.

La llegada de la revolución, el Imperio y las restauraciones monárquicas ahonda ya este planteamiento no realista. Girardet estiliza el modelo de Jean-Baptiste Oudry, pero Bergeret (1818), Monnier (1828) o Viguier (1830), Gouget (1834) o David (1839) adoptan modelos basados en la caricatura de los personajes cuando se trata de personajes humanos.

La verdadera innovación hay que situarla en Grandville (1838-1840), mucho más inventivo y audaz que Gustave Doré. Alain-Marie Bassy, que ha historiado minuciosamente la ilustración de las fábulas, apunta la combinación de lo caricaturesco y lo realista en la obra de Grandville:

> Grandville était bien placé pour réunir ces deux apports, et nous introduire, dans une illustration au demeurant médiocre, à la voie encore inexplorée du fantastique. Fervent de caricature avec une «aigreur de crécelle» et intéressé au phénomène de la métamorphose «par bénéfice d'inventaire», il devait être le premier à habiller les animaux de la Fontaine avec des costumes humains, ou à donner une tête d'animal à des corps d'hommes. Renouant ainsi avec la vieille tradition anglaise des illustrations de Hollar et Stoop pour la paraphrase d'Ogilby, il semblait poser les bases d'une réflexion, jusqu'ici repoussée, sur l'ambiguïté entretenue par la fable entre la nature humaine et la nature animale[17].

[17] A.-M. Bassy, pág. 127.

Discrepo de la opinión de Bassy acerca de que la ilustración sea «mediocre», coincido con los juicios que expresa y añado algo en lo que Bassy no ha reparado suficientemente: la interpretación dual basada en la metamorfosis expresa de una forma muy aguda algo que está en el mundo de La Fontaine y que suele pasar desapercibido por la visión realista y académica de las paleofábulas procedentes de Esopo. Y Grandville añade un visión hipermoderna del momento: frente a la narratividad medieval o renacentista, que acumula tiempos y espacios en la viñeta o ilustración, Grandville selecciona el momento preciso, a manera de instantánea, en que el gesto el personaje enlaza con el contenido ideológico dado por La Fontaine a la fábula. Basta el ejemplo de la ilustración para «El zorro y el busto», en que el gesto instantáneo del zorro retirándose del busto del prócer resume lo que el fabulista concentra en su último verso, el mensaje crítico y político sobre el carácter huero y hueco de los grandes señores.

Sin duda Gustave Doré es un grabador excelso, un hito en la historia del grabado; sin duda el conjunto de sus viñetas para las *Fábulas* de La Fontaine resulta admirable. Pero la impresión que ofrece su obra es la de estar más atenta a la técnica y el virtuosismo del grabado en sí que a la expresión de la complejidad del mundo del fabulista. Hay un elemento esencial que falta y que está en Grandville.

A partir de ahí la historia del último siglo de ilustraciones de la obra de La Fontaine es amplia. La obra de Boutet de Monvel o la de Benjamin Rabier apuntan, sobre todo la del primero, al universo del arte del tebeo o del cómic; una fábula, una plancha. Las aplicaciones políticas de Sennep, el intento de Chagall de adaptar su mundo al de La Fontaine, las innovaciones de Jean Lurçat, la oscuridad de Topor, el ingenuismo de Effel, las *Fábulas* de La Fontaine admiten distintas interpretaciones debido, precisamente, a su nivel de complejidad, tan alejado del mundo de la paleofábula de Esopo y Fedro. Hay un curioso precedente en la primera

etapa de Walt Disney, que también se ocupó de ilustrar una fábula de La Fontaine, la primera del Libro I «La cigarra y la hormiga». El mundo de Tex Avery, tan propiamente fabulístico, debe sin duda algo, tanto en el fondo como en la forma, a la exploración del fabulista francés. Y sin duda las nuevas tecnologías del siglo xxi acabarán explorando lo que las *Fábulas* nos proponen.

ESTA EDICIÓN

La disposición de los distintos libros de las *Fábulas* ha tenido, desde sus primeras ediciones, numerosos avatares. Si comparamos la variantes de manuscritos, ediciones en *Le Mercure Galant,* ediciones de 1685 y correcciones de los errores de la *princeps,* obra del mismo La Fontaine, hay un buen capítulo de erudición que abordar. En cuanto a las notas explicativas a pie de página, el propio La Fontaine incluyó algunas, sobre todo de tipo mitológico. Para nuestra edición hemos priorizado la primera edición clásica anotada, la de MDCCLVII, anotada minuciosamente por Coste y con grabados de Caron. La hemos cotejado con ediciones clásicas anotadas del siglo XIX, como la de Tours de 1882, que reproduce las notas de D. S. y las ilustraciones de Girardet. De las ediciones modernas hay que destacar las de M. Fumaroli, J. C. Darmon y Jean-Pierre Collinet, sin desdeñar las de Clarac, Antoine Adam o algunas otras de interés. La disposición de todas ellas varía, a veces en el uso de cursivas, en el detallamiento de títulos y en otros aspectos menores. Prioritariamente hemos aceptado la mayor parte de las soluciones propuestas por Fumaroli que, además, en el apartado de notas ofrece una exhaustiva revisión de cuestiones eruditas. Todo ello se recoge en la bibliografía.

Otro cantar es la cuestión de resolver la forma de la traducción. En el caso de la lengua española, una vez coteja-

das gran cantidad de versiones, casi todas en prosa, desde la clásica de Teodoro Llorente, a las últimas, parciales, de Marta Pino Moreno (versificada de manera algo irregular) para las ediciones de las fábulas ilustradas por Chagall y las muy diversas del Duque de Medinaceli (1933), J. y J. Bergua (1966), Garza Castillo y Francesc Cardona (1999) y las distintas reimpresiones acompañadas con grabados de Grandville y Doré, o la propuesta mixta de Llorens y Caudet (2000), la constatación se impone: todas estas traducciones son incompletas, a veces por omisión de pasajes enteros, otras veces por supresión de fábulas conflictivas, otras por reducción del número de fábulas y otras por errores preocupantes de traducción. De hecho, la traducción de mayor altura poética sigue siendo la de Teodoro Llorente hecha en prosa. No se trata de una *boutade:* de vez en cuando Llorente introduce dentro de la prosa versos alejandrinos agazapados, endecasílabos blancos o versos libres con un ritmo muy conseguido. Las traducciones en verso aproximado no acaban de ser satisfactorias. De este modo nuestra propuesta ha ido más bien por los planteamientos que ya tienen cierta tradición en el mundo editorial italiano: hay que buscar un sistema poético y rítmico que en lengua española sea claro, sin tratar de calcar el original francés. La traducción italiana clásica de Emilio de Marchi resulta mucho más satisfactoria que las españolas en prosa, verso libre o verso aproximado. Bien es verdad que De Marchi trabaja sobre un ámbito trillado ya por la obra de Stefano Egidio Petroni (1811), de Luigi De Rillj-Orsini (1826) o de Giosaffatte Zappi (1888). La reciente traducción de las fábulas 'chagallianas' hecha por María Vidale (2009) en verso, es también valiosa e interesante. De esta forma estamos ante una propuesta de rescate de los valores poéticos de las fábulas, que entendemos como un primer paso para rescatar el entendimiento cabal del fabulista francés. Hemos escudriñado también la traducción inglesa en verso hecha por Marianne Moore, con lo que hemos podi-

do disponer de un cotejo de distintas soluciones poéticas al problema de traducir a La Fontaine. En nuestro capítulo de notas hemos repartido las informaciones eruditas, léxicas y técnicas entre ambos textos, francés y español, recurriendo en ocasiones a diccionarios de época, como el *Tesoro* de Covarrubias, el *Diccionario de Autoridades* o el inestimable *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana* (NDLC) (París, Rosa y Bouret, 1860). En el caso francés, las notas que aluden a Furetière tienen un valor especial al tratarse de un coetáneo y amigo del propio La Fontaine. Hemos suprimido el innecesario texto de la «Vida de Esopo el frigio», pero hemos respetado íntegramente los prólogos, dedicatorias y fábulas epístolas que muchos traductores españoles omiten desafortunadamente. Como ya se ha señalado en páginas anteriores, el conjunto de una fábula o metafábula incluye tanto la introducción a la fábula misma como el *corpus* constituido por el discurso y la fábula explicativa. Un caso de omisión preocupante podemos verlo en la traducción de J. y J. Bergua de la última fábula del Libro XI, «Los ratones y el mochuelo», que se traduce aquí como «El ratón y el búho» y del que se suprime la explicación del propio La Fontaine y, para completar el desaguisado, también se omite el epílogo de 23 versos. Más grave es, sin duda, la supresión entera del *Discurso a Madame de la Sablière,* sin el cual difícilmente puede entenderse el pensamiento estético y político de La Fontaine. El hecho de que J. y J. Bergua tengan un precedente en el Duque de Medinaceli para esta empresa de las omisiones drásticas no justifica en absoluto tamaño despropósito.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine, París, Barbin et Thierry, 1688, edición in-quarto, grabados de François Chauveau. Segunda edición en dozavo, con los mismos grabados de F. Chauveau. Reimpresión en 1678 como vol. I y vol. II, edición en dozavo, París, Barbin et Thierry. Tome III, 1678, edición de los Libros VII y VIII; Tomo IV, 1679, edición de los libros IX a XI.

Ouvrages de prose et de poésie des Sieurs de Maucroy et de La Fontaine, París, C. Barbin, 1685, 2 vols. en octavo. En el tomo I se incluyen diez fábulas que luego aparecerán en el Libro XII en 1692.

Mercure Galant, diciembre de 1690: *Les Compagnons d'Ulysse,* que aparecerá en la edición de 1692 como fábula I del Libro XII.

Mercure Galant, febrero de 1691, *Les deux chèvres,* que aparecerá como fábula IV en el Libro XII.

Mercure Galant, marzo de 1691*, Du tésauriseur et du singe,* que aparecerá como fábula III del Libro XII.

Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine, París, Barbin, 1692, 4 vols. en dozavo. Edición corregida por La Fontaine.

Recueil de vers choisis par le R. P. Bouhours, París, G. et L. Josse, 1693. Incluye «Le juge arbitre, hospitalier et le solitaire», fábula XXIX del Libro XII.

Fables Choisies par M. de La Fontaine, vol. V, se trata del Libro XII.

Ediciones importantes de los siglos XVIII a XX

Fables / chosies, / mises en vers / par monsieur / de La Fontaine / avec / un nouveau commentaire / Par M. Coste. À Paris, / chez LE CLERC, Quai des Augustins, / à la Toison d'Or. / M.DCC.LVII. [Reproduce varios privilegios de impresión (desde 1720 hasta 1744) y sigue el principio de editar el Libro XII con XXV fábulas y a continuación, en las página 221, el siguiente *AVIS: Ce douzieme & dernier Livre, qui ne contient que vingt-cinq Fables, en contient vingt-neuf dans l'Edition de Claude Barbin, imprimée en 1694, in-douze, y compris* PHILÉMON ET BAUCÍS, LES FILLES DE MINÉE, LA MATRONE D'ÉPHÈSE, *et* BELPHÉGOR: *quatre Pieces qu'on a jugé à propos d'imprimer ici séparées des Fables du douzieme Livre, parceque ces quatre Pieces sont d'un genre fort différent, quoiqu'elles portent le nom de Fables dans l'Edition de Barbin.*]

Fables de La Fontaine, Illustrées par Karl Girardet, accompagnées de notes nouvelles / par D. S., Tours, Alfred Mame et Fils, Éditeurs, 1882.

Fables, Contes et Nouvelles, variantes, bibliografía y notas de E. Pilon, R. Groos y J. Schiffrin, París, Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1959.

Fables, París, LGF, La Pochothèque, ed. Marc Fumaroli, con los grabados de J. B. Oudry (1783), 1985.

Œuvres Complètes, tomo I, *Fables et Contes,* ed. Jean-Pierre Collinet, París, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Fables, ed. Jean-Charles Darmon y Sabine Gruffat, París, LGF, Le Livre de Poche Classique, 2002.

Bibliografía general

Bailly, A., *La Fontaine, l'homme et son œuvre,* París, Arthème Fayard, 1937.

Bassy, A.-M., *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration,* París, Promodis, 1986.

Baudin, E., *La Philosophie morale des* Fables *de La Fontaine,* Neuchatel, La Baconnière, 1951.

Bury, E., *L'Esthétique de La Fontaine,* París, SEDES, 1996.
Champigneul, Y., *L'Art du dialogue dans les «Contes» et les «Fables» de La Fontaine,* París, Presses de l'Université de Paris IV, 1978.
Collinet, J.-P., *Le Monde littéraire de La Fontaine,* Gap, Imp. Louis-Jean, 1970.
Couton, G., *Poétique de La Fontaine,* Clermont-Ferrand, PUF, 1957.
Dandrey, P., *La Fabrique des Fables. Essai sur la Poétique de La Fontaine,* París, Klincksieck, 1991.
Darmon, J. Ch., *Philosophies de la Fable: La Fontaine et la crise du lyrisme,* París, PUF, col. «Écritures», 2002.
Europe, *Revue Littéraire Mensuelle,* núm. 515, Jean de La Fontaine, marzo de 1972.
Escola, M., *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine,* París, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
Evreinov, N., *El teatro en la vida,* Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.
Fernández-Armesto, F., *So You Think You're Human,* Oxford, Oxford University Press, 2004.
Gaillard, A., *Fables, mythes, contes. L'Esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724),* París, Champion, 1996.
Haddad, A., *Fables de La Fontaine d'origine orientale,* París, SEDES, 1984.
Israel, J. I., *Radical Enlightenment,* Oxford, Oxford University Press, 2001.
Florian, *Fables de M. de Florian,* París, An cinquième, 1797.
Fumaroli, M., *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle,* París, Le Livre de Poche, col. «Références», 1999.
Lévêque, E., *Iconographie des Fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian, avec une étude sur l'iconographie antique,* París, Flammarion, 1893.
Népote-Desmarres, F., *La Fontaine. Fables,* París, PUF, 1999.
Rodríguez López-Vázquez, A., «Vicisitudes del Canon: de La Fontaine a Augusto Monterroso», *Congreso CILEC,* Madrid, 2014.
Sweetser, M.-O., *La Fontaine,* Boston, G. K. Hall, 1987.
Taine, H., *La Fontaine et ses fables,* París, Hachette, 1861.
Übersfeld, A., «La Fontaine et Lucrèce: la scène et l'univers», en *Lectures et pratiques des Fables de La Fontaine,* Caen, CRDP, 1996.
Wadsworth, P., «Le douzième livre des *Fables*», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises,* 26, 1974, págs. 103-115.

FÁBULAS

FABLES

À MONSEIGNEUR LE DAUPHIN

Je chante les héros dont Ésope est le père,
Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,
Contient des vérités qui servent de leçons.
Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons:
Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes.
Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.
ILLUSTRE REJETON D'UN PRINCE aimé des Cieux,
Sur qui le monde entier a maintenant les yeux,
Et qui, faisant fléchir les plus superbes Têtes,
Comptera désormais ses jours par ses conquêtes,
Quelque autre te dira d'une plus forte voix
Les faits de tes aïeux et les vertus des rois.
Je vais t'entretenir de moindres aventures,
Te tracer en ces vers de légères peintures.
Et, si de t'agréer je n'emporte le prix,
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.