ALEGORÍA Y TRADUCCIÓN: VERSIONES ESPAÑOLAS DEL *ROMAN DE LA ROSE*

Juan F. García Bascuñana
Barcelona

Toda traducción o, para ser más exactos, la dificultad que el hecho de traducir entraña depende en última instancia de dos circunstancias principales e ineludibles: una de orden cultural y otra supeditada a factores estrictamente lingüísticos. Pues resulta evidente que junto al hecho propiamente lingüístico que supone pasar de las formas específicas de una lengua a los perfiles diferentes de otra, nos encontramos en toda traducción con la tarea no siempre sencilla de trasvasar realidades no lingüísticas entre dos culturas. Pero el verdadero problema de toda traducción se situaría más allá, sobre todo cuando se trata de traducir esos mensajes particulares que constituyen la literatura, y especialmente la poesía. Ya que si traducir estructuras lingüísticas resulta extremadamente arduo, trasladar estructuras métricas, estilísticas y, sobre todo, eso que, las más de las veces, nos resulta imposible de definir y que designamos como estructuras poéticas, supone un delicado ejercicio de análisis de un código perfectamente particularizado. Pero una dificultad añadida surge cuando hay que traducir textos del pasado: ya que se trataría, en este caso, de hacer viajar al lector no en el espacio sino en el tiempo, con todo lo que ello supone de extrañamiento cultural.[1] Es éste precisamente el caso de la traducción de una obra de las características del *Roman de la Rose*, tarea que comporta todo un quehacer de recomposición, de reconstrucción de una época, de unos códigos de civilización que nos son ajenos, a pesar de la presencia permanente de la Edad Media en nuestra cultura occidental, como subrayan con

(1) Cf. G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963. Y también J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour une traduction*, Paris, Payot, 1979.

razón tanto Georges Duby como Jacques Le Goff, por citar a dos medievalistas actuales de prestigio.[2] Pero si el ejercicio de verter una obra de los perfiles de la que nos ocupa a su lengua moderna correspondiente —en este caso al francés actual— resulta ya de por si complejo, el traducirla a una lengua extranjera se convierte en algo de muy difícil solución.

Tesitura ésta en la que sin duda han debido encontrarse los autores de las escasas versiones españolas que existen del *Roman de la Rose*, precisamente porque la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun aúna esa doble complejidad a la que hacíamos referencia: ser poesía —y, lo que la hace aún más inescrutable, esencialmente alegórica— y pertenecer a un ámbito de civilización lejano.[3]

Y aquí hemos de subrayar lo que es el aspecto más característico y al mismo tiempo problemático, que nos lleva a enfrentarnos directamente con el título de nuestra comunicación: el entramado alegórico es, sin duda, el escollo más importante que debe superar todo el que emprende la arriesgada aventura de verter el *Roman de la Rose* a otra lengua. Es, pues, a ese universo alegórico, a menudo desconcertante por su hermetismo, al que han tenido que hacer frente sus traductores españoles, curiosamente traductores muy recientes —por cierto que éste es un aspecto que nos parece muy significativo, al que nos referiremos más adelante—, ya que la primera traducción íntegra al castellano —y sólo de la primera parte— de que tengamos constancia es de 1984. Pero antes de referirnos directamente a estas versiones españolas, estudiando los aspectos más significativos de dichas traducciones, vamos a intentar escudriñar lo que representó la alegoría en la literatura y, en general, en la civilización medieval, y su reflejo en la obra literaria francesa más representativa.

Hay que señalar, en primer lugar, que la experiencia medieval y la presencia constante de la alegoría en su literatura a partir de un determinado momento van a resultar de todo punto definitivas para llegar a delimitar claramente sus perfiles, centrando sobre todo el concepto de alegoría en torno a la noción de relato. Y sin embargo, no deja de ser curioso que las *Artes poéticas* medievales, entre otras la de Mathieu de Vendôme y la de Geoffroi de Vinsauf no concedan especial importancia a dicha figura.[4] Sin contar que

---

(2) Cf. especialmente, J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Age*, París, Gallimard "NRF", 1979, y J. Le Goff y otros, *Histoire et Imaginaire*, París, Payot, 1986.

(3) Aunque esta afirmación debe, sin duda alguna, matizarse. Cf. al respecto J. Le Goff, *op.cit.*, p. 45.

(4) La alegoría es un procedimiento que se remonta por lo que se refiere a la literatura profana a una prestigiosa tradición retórica, heredada de la antigüedad latina, que fue cultivada en las escuelas y certificada por los gramáti-

encontramos una verdadera dificultad en distinguir en sus obras entre lo que ellos llaman "permutatio" (alegoría) y lo que denominan "translatio" (simple metáfora).

Será el siglo XIII el que verá el primer auge de la literatura alegórica profana, sin duda alguna gracias a la influencia de la exégesis bíblica y de su alegorismo sutil e intelectualmente más refinado. No es casualidad que sea esta época la que contemple la eclosión de las grandes obras en lengua vulgar, entre las que destaca por encima de todas, con resplandores incomparables, el *Roman de la Rose*. Pero la alegoría no será únicamente un "ornamento difícil" de la retórica, sino una forma de imaginación característica y expresiva, una visión del mundo que corresponde, ya desde los albores de la Antigüedad clásica, a la propia evolución del pensamiento occidental. No debiendo ver en ella solamente, a la manera de ciertos gramáticos, un mero procedimiento de escritura, sino algo que va más allá, una forma de investigación e interpretación. Pues no querer ver en la alegoría más que la pantomima de las personificaciones es desconocer la riqueza de sus creaciones y del pensamiento que subyace tras ellas. La alegoría es de hecho el resultado de dos corrientes coincidentes en el siglo XII: la herencia de la retórica antigua perpetuada en las escuelas y el trabajo de exégesis bíblica, enriquecido constantemente desde los tiempos de los Padres de la Iglesia.

Paradójicamente es a partir de la exégesis y contra ella como se constituye la alegoría en lengua vulgar. La alegoría suponía para la literatura profana un medio de capital importancia para acceder a una credibilidad comparable a la de los textos sagrados, evitando así el reproche de frivolidad y mentira de que podía ser objeto. En los últimos años del siglo XII, asistimos al nacimiento de los esquemas de la doble lectura en obras directamente inspiradas por las prácticas exegéticas. Más tarde, ya entrado el siglo XIII se va elaborando toda una imaginería propiamente alegórica.

Y así llegamos a esa obra capital, verdadera encrucijada alegórica que es el *Roman de la Rose*, obra que puede considerarse punto de llegada y de partida al mismo tiempo, y que con su doble y contrapuesta filiación, podríamos decir que cubre prácticamente todo el siglo XIII (1220-1240 y 1275-1280, respectivamente, por lo que a la parte de Guillaume de Lorris y a la de Jean de Meun se refiere). Y a partir de ese momento la invasión de la

---

cos. Como bien indica Jean Pépin, todos los autores coinciden a la hora de definir la alegoría como la figura de retórica que consiste en decir una cosa para hacer comprender otra (*Mythe et allégorie*, París, Études Augustiniennes, 1976, cap. I, pp. 88-89).

literatura por la alegoría no se hace esperar, cubriendo todo el siglo XIII, para llegar a un cierto eclipse en el siglo XIV, retornando con éxito en el XV, convirtiéndose entonces la obra de Charles d'Orléans en la culminación de la alegoría medieval.[5]

Para acabar esta breve aproximación al concepto de alegoría y a su proyección en la literatura francesa medieval, tenemos que apuntar que la importancia y originalidad de la alegoría hay que buscarla en el hecho de constituir por sí misma una respuesta a un deseo de racionalización del universo, siempre a la búsqueda de vínculos entre la representación de la realidad y la abstracción. Y sirvió también para relacionar la literatura y las demás artes. Y sobre todo, la alegoría fue capaz de modelar la imaginación medieval, constituyéndose en la solución que dio la Edad Media a un problema importante planteado por el lenguaje y la literatura: utilizar la palabra para "hacer ver" algo, dar al significado una existencia palpable, colmando el abismo que se abría entre el texto y la imagen.[6]

Y es a esa palabra repleta de significado —oculto por un hermetismo impenetrable— a la que han tenido que acercarse los traductores españoles del *Roman de la Rose*. Vamos, pues, a referirnos a esas versiones castellanas —en realidad tres—,[7] todas ellas muy recientes. En primer lugar, tenemos que hacer referencia a la traducción —o mejor, traducciones— de Carlos Alvar. Y hablamos de traducciones en plural, porque Alvar es autor de dos versiones castellanas en prosa del *Roman*: una, la primera cronológicamente, relativa sólo a la primera parte, es decir, la escrita por Guillaume de Lorris,[8] y la otra, aparecida un año más tarde,[9] es ya una traducción completa de las dos partes, realizada en colaboración con Julián Muela. Después tenemos la traducción

---

(5) Cf. H. R. Jauss, "La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris", en *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIe au XIVe siècle*, París, Klincsieck, 1964, pp. 107-145. Y también D. Poirion, *Le Roman* de la Rose, París, Hatier, 1973, y "La nef d'Espérance: Symbole et Allégorie chez Charles d'Orléans", en *Mélanges J. Frappier*, Ginebra, Droz, 1970, t. II, pp. 913-928.

(6) Cf. Armand Strubel "La littérature allégorique", en *Précis de Littérature française du Moyen Age*, dirig. por D. Poirion, París, PUF, 1983, pp. 236-271.

(7) Existe igualmente una traducción de R. Redoli Morales, de hecho la primera versión española íntegra de una de las partes del *Roman*,ya que data de 1984 (Málaga, Universidad). Se trata de una traducción en prosa de la primera parte. También habría que citar la traducción del episodio de Pigmalión, realizada por L. Cortés Vázquez (Salamanca, Universidad, 1980).

(8) Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose / El Libro de la Rosa*. Edic. y trad. de C. Alvar, Barcelona, El Festín de Esopo/Quaderns Crema, 1985.

(9) G. de Lorris / J. de Meun, *El Libro de la Rosa*. Pról. de C. Alvar, trad. de C. Alvar y J. Muela, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

también completa de Juan Victorio,[10] aparecida en 1987. Carlos Alvar y Juan Victorio parten de puntos de vista diferentes —y hasta contrapuestos— a la hora de enfrentarse a los textos originales y verterlos al español. Detengámonos primero en las versiones de Alvar, tanto en la suya exclusiva como en la realizada en colaboración: se trata, en realidad, de dos textos distintos por la propia naturaleza de las ediciones. La traducción de 1985 va incluida en una edición bilingüe, con introducción, texto y notas del propio Alvar. Es una edición dirigida a un público muy concreto, en la que se pretende, sobre todo, poner de relieve el texto original, pasando la traducción a un segundo plano, ya que ésta no sería de hecho más que un punto de apoyo para paliar posibles dificultades con las que pudiera encontrarse el lector al sumergirse en el texto medieval.[11]

En realidad, la edición bilingüe nos parece el mejor recurso para que los valores lingüísticos y poéticos, y sobre todo, la rica carga alegórica del *Roman de la Rose* no se difuminen irremisiblemente en el marco delimitado por una lengua y una cultura que les son ajenas. Pues ése es el mayor riesgo que acecha a cualquier traductor de una obra de esas características. Precisamente es ése, en cierto modo, el caso de la segunda traducción de C. Alvar, la realizada conjuntamente con J. Muela: se trata de una versión tanto de la obra de G. de Lorris como de la de J. de Meun. Si comparamos la primera parte, común a ambas traducciones, comprobamos no pocas diferencias en el texto castellano, imputables no sólo al hecho de que la primera versión se deba exclusivamente a Alvar, mientras que la segunda es una traducción compartida[12] sino sobre todo al hecho de que una versión exclusivamente castellana de un texto de las características del de G. de Lorris supone situarse en unos parámetros que poco tienen que ver con los de una traducción bilingüe, en la que el texto original siempre es punto de referencia obligado.

Llama la atención el que los autores de esta segunda edición en ningún momento hayan puesto en guardia al lector sobre las dificultades y riesgos que su traducción entrañaba.

---

(10) G. de Lorris / J. de Meun. *Roman de la Rose*. Intr. y trad. de J. Victorio, Madrid, Cátedra, 1987.

(11) El texto del *Roman de la Rose* que Alvar nos ofrece corresponde al manuscrito que perteneció al marqués de Santillana, y es una copia del siglo XIV en pergamino. Se trata del manuscrito Vitr. 24/II de la Biblioteca Nacional de Madrid (ant. Res. 4ª-14, Osuna). El dato no deja de tener interés, ya que la mayoría de ediciones que poseemos del *Roman de la Rose* corresponde a manuscritos conservados en Francia.

(12) Sin contar que esta traducción se realiza sobre un texto diferente: la edición en francés medieval de F. Lecoy, París, Champion, 1965-1970, 3 vols.

Sin pretenderlo —por los propios avatares de la traducción a una lengua moderna—,[13] Alvar y Muela han ido deshaciendo todo el cañamazo alegórico tejido por Guillaume de Lorris, y el lector contemporáneo se va quedando con un texto desdibujado y raquítico si lo comparamos con el original, si bien no podemos dejar de valorar en su justa medida los aciertos, que no son pocos, de la traducción, y en particular algo que no se puede escatimar a sus autores, haber sido los primeros en ofrecernos una versión española completa del *Roman de la Rose*.

Mayores precauciones adopta Juan Victorio que en la introducción que precede a su versión señala lo siguiente:

> "Si he intentado conservar aquella gracia sintáctica (del R. de la R.), me he permitido no obstante retocar el vocabulario cuando la expresión entrañaba el riesgo de no ser comprendida, dado que no tengo razones para suponer que el lector conoce perfectamente el lenguaje medieval. De haber sido así, mi labor hubiese sido mucho más fácil, ya que me hubiera evitado el trabajo suplementario que se da en la traducción de una obra medieval, cual es pasar no sólo de una lengua a otra, sino también de unas estructuras mentales y lingüísticas a otras, muy separadas cronológicamente. Dicho de otra manera, hubiese sido mucho más fácil traducir este texto al castellano antiguo, pues en aquella época se me hubiera permitido la libertad de introducir los galicismos que hubiese considerado oportunos, lo que hoy constituiría un delito".[14]

Victorio es pues consciente de que su apuesta como traductor moderno del *Roman* tiene mucho de aventura, ya que su intento comporta aún un mayor, aunque calculado, riesgo: ser el primero en ofrecernos en versos castellanos el texto de G. de Lorris y J. de Meun.[15] Es decir, que al cabo de siete siglos le toca hacer las veces de ese traductor medieval que entre nosotros nunca existió. De ahí que, consciente o no de ese papel, Victorio recurra a una sintaxis y a un vocabulario que distan, en ocasio-

---

(13) Distinto es el caso de una traducción al francés moderno, ya que en este caso las estructuras lingüísticas y léxicas quedan, pese a todo, más próximas. Contamos al respecto con excelentes traducciones, como la más antigua de P. Marteau (Orléans, 1878-1880, 5 vols., trad. rimada), y las más recientes de A. Mary (París, Gallimard, 1928, nueva ed. en 1949, y en Folio, 1984) y la de A. Lanly (París, Champion, 1972-1973, 2 vols.).

(14) *Op.cit.*, p. 30.

(15) Se trata en realidad de versos ritmados de doce sílabas. Victorio considera que el verso dodecasílabo castellano correspondería al octosílabo francés utilizado en el *Roman*.

nes, de los utilizados en la lengua actual, lo que afirmamos sin ningún ánimo de reproche, ya que se ha esforzado al máximo en acercanos a unas estructuras lingüísticas pasadas, necesarias para la empresa que se había impuesto como traductor. Pretender zambullirnos en ese universo de repeticiones, aclaraciones, dispersiones, etc. que constituye la lengua medieval no es tarea precisamente sencilla, sobre todo cuando además se intenta mantener el texto versificado al verterlo a la otra lengua.[16]

Los objetivos y medios de Victorio como traductor difieren pues claramente de los de Alvar/Muela que se han limitado, sin más —lo que nos parece una postura igualmente válida, pero de resultado totalmente distinto—, a darnos una versión actualizada en prosa, sin preocuparse en demasía por teñir su texto de ese color de la época, que de todos modos, a veces, se echa de menos, ya que su ausencia acaba difuminando todo el entramado alegórico que sustenta la obra. Ciñéndonos al texto de Guillaume de Lorris, el verdaderamente alegórico —ya que el de Jean de Meun, como es de sobra sabido, se mueve en dimensiones de alcance más bien didáctico y filosófico—, hay que señalar que la economía de los medios y la pobreza del léxico empleado, sólo quedan compensados por el estilo alegórico que permite aplicar a diferentes espacios del pensamiento el mismo sistema de relaciones.[17] Al traducirlo todo esto, sin más, a una lengua contemporánea, el resultado no admite dudas: la desa-

---

(16) Veamos como muestra estos versos traducidos por Victorio y comparémoslos con los correspondientes de Alvar/Muela. Dice el texto del primero: "Tengo que deciros que mucho me plugo / el que Cortesía a mí me pidiera que también entrase para carolar, / porque de danzar con aquella gente muy ansioso estaba, mas no me atrevía. / Y me puse entonces a considerar el rostro, los cuerpos y los caracteres, / y también los modos y los bellos gestos de quienes formaban parte de la danza. / Puedo, pues, decir sus disposiciones" (*op.cit.*, p. 63, vv. 791-800). Veamos ahora la segunda traducción, bastante más alejada del original: "Sin tardanza ni demora me uní a la rueda, contento de que Cortesía me hubiera suplicado y pedido que bailase, pues estaba deseoso y con ganas de bailar, aunque no me atrevía a hacerlo. Contemplé los cuerpos, las formas, los rostros, el aspecto y las maneras de los que estaban bailando, y os los voy a describir." (*op. cit.*, p. 16).

(17) "- Sire, fis je a Bel Acuel,/ Tout ce que vous voulés je vueil,/Si vous rens graces et merites/De la bonté que vous me dites, / Car mout vous vient de grant franchise;/Puisqu'il vous plest, vostre servise / Sui pres de prendre volentiers." Par ronces et par aglentiers, / Dont en la haie avoit assés, / Sui maintenant outre passés. /Vers le bouton m'en vins errant / Qui mieudre odor des autres rent, / Et Bel Acuel me convoia. / Si sachiés que mout m'agrea / Dont je me poi si pres remaindre / Que au bouton peüsse ataindre. / Bel Acuel m'ot mout bien servi /Quant le bouton de si pres vi. / Mes uns vilains, qui grant honte ait, / Pres d'iluec repost s'estoit: /Dangiers ot non, et fu closiers / Et garde de tous les rosiers." (*Le RR*, éd. de D. Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, vv. 2807-2828, pp. 109-110).

parición de lo alegórico está garantizada y con ella el significado más profundo de la obra.[18]

Resulta esencial para lo que venimos afirmando comprobar el tratamiento dado por los traductores al episodio de Narciso, lo que es el mejor exponente de que sus criterios no son precisamente coincidentes: si en la traducción de Alvar y en la conjunta de Alvar/Muela nos encontramos esencialmente ante un relato, en el que se intenta sobre todo hacernos pasar el hilo narrativo y argumental, con la desventaja para la segunda de no contar con el soporte del texto original,[19] en la versión de Victorio nos encontramos con el intento —por otra parte, a menudo fallido— de reproducir un texto de difícil —o, más bien, casi imposible— traducción.[20] Aunque es, sin duda, la manera de aproximarse y designar en castellano a los distintos personajes que pueblan principalmente la obra de Guillaume de Lorris, lo que mejor ilustra la disparidad de criterios de nuestros traductores. Sin la presencia de estas personificaciones, todo el substrato alegórico del *Roman* queda desdibujado. Por eso su traducción —o mejor, su buena traducción— es, de todo punto, uno de los eslabones fundamentales, si se pretende hacer una versión española con todas las garantías. Desde "Amors" a "Jonece" —precisamente el primero y el último de los personajes alegóricos que aparecen en la obra de G. de Lorris—, pasando por "Dous Regars", "Bel Acuel" y "Dangiers", encontramos hasta cuarenta personajes alegóricos —virtudes, defectos, etapas o situaciones de la vida, en este caso amorosa. Podemos comprobar desde el punto de vista puramente gramatical que en la mayoría de los casos se trata de substantivos —entre los que dominan, en gran proporción, los de genero femenino—, aunque también nos encontramos con participios

---

(18) D. Poirion señala al respecto: "... A première vue l'allégorie est tautologique. L'image envoie à la définition, la relative paraphrase l'adjectif; le superlatif n'ajoute rien à la qualité qu'il multiplie selon les conventions de la politesse mondaine. Même la litote n'est que l'envers de la banalité: l'envers précède l'endroit: "Franchise, / qui n'estoit pas brune ne brise, / ainz estoit blanche plus que nois (neige)" Mais grâce à l'allégorie le vocabulaire féodal, militaire et politique permet d'explorer le labyrinthe du sentiment amoureux." (*op. cit.*, p.216).

(19) "Narciso fue un muchacho al que Amor atrapó en sus redes: lo atormentó tanto y tanto hizo que llorara y se lamentara, que al final entregó su alma, pues Eco, dama de elevada posición, lo amaba más que a ningún ser vivo y fue tan mal tratada por él, que acabó diciendo que obtendría su amor o que moriría." (*El Libro de la Rosa*, trad. de Alvar/Muela, *op. cit.*, pp. 26-27).

(20) "Era este Narciso un joven doncel / que Amor atrapó dentro de sus redes, / el cual lo trató tan sañudamente, / lo obligó a llorar y a dolerse tanto, / que el pobre acabó su alma expulsando. / Y esto fue porque Eco, una noble dama, / a Narciso amaba como a nadie amó; mas tan duramente por él fue tratada, / que llegó a decirle que, o su amor le daba, / o que perdería la vida por él." (*Le RR*, trad. de J.Victorio, *op.cit.*, vv. 1439-1448, pp. 80-81).

presentes o pasados substantivados - "Biau Semblant", "Deduit" —e, incluso, con adjetivos, solos o acompañando a otra palabra— "Oiseuse", "Male Bouche", "Bel Acuel", "Dous Penser", "Dous Parler". Toda este ingente "corpus" de personificaciones alegóricas plantea, sin duda alguna, verdaderos problemas al traductor, lo que acarrea constantes titubeos a la hora de verterlos al castellano, como puede comprobarse con las distintas soluciones dadas en cada texto.[21]

Así tenemos que mientras que tanto en la traducción de Alvar como en la de Alvar/Muela "Deduit" se traduce por "Solaz", Victorio se inclina por "Recreo", lo que implica que en este caso los primeros habrían preferido una palabra hasta cierto punto arcaizante, en tanto que el segundo —sometido a ciertas imposiciones de la rima— recurre, en este caso, a un vocablo de connotaciones más actuales. Por el contrario, "Largece" se traduce por "Generosidad" y "Largueza", respectivamente. Y aquí sí que creemos que la elección hecha por Alvar y Alvar/Muela no está en modo alguno justificada, sobre todo contando el castellano con un vocablo tan cercano al original francés, que contiene prácticamente idéntico valor, tanto desde el punto de vista morfológico como semántico. Las dudas y vacilaciones llegan en algún caso a posiciones, como mínimo contradictorias: mientras que en su traducción exclusiva, Alvar traduce "Bel Acuel" por "Buen Recibimiento" —Victorio nos dará en su traducción idéntica solución—, en la realizada con Muela apuesta por "Dulce Albergue", como si se pretendiera insistir más en lo estático que en lo dinámico de "Acueil", reduciendo, por otro lado, el riesgo de una exagerada connotación espacial con el empleo del adjetivo "dulce", de perfiles más vaporosos que "bueno".

Podríamos seguir refiriéndonos a otros casos más o menos significativos, pero nuestra enumeración podría hacerse tediosa e interminable. Pero en lo que sí deseamos incidir es en la pertinencia y justificación de todo lo que aparece en el *Roman de la Rose*, aunque esté más o menos oculto por el velo alegórico. Hay menos de relleno y de azar de lo que una lectura precipitada pudiera hacernos creer: todo está más justificado en el texto de lo que pueda pensarse a primera vista. De ahí que en el famoso pasaje que abre el *Roman*, cuando G. de Lorris nos habla del sueño "qui avint au roi Cypion", hay que mirar más allá del innegable error del dato histórico. Por supuesto que Escipión —o para ser más exactos, Publio Cornelio Escipión Africano el Joven— no

(21) Y eso que no hallamos en el *RR* casos como "Nonchaloir", el personaje alegórico, por excelencia, de Charles d'Orléans, cuya traducción resulta poco menos que imposible.

fue rey, pero no podemos contentarnos con ello, hay que intentar comprender por qué el autor recurre a ese dato.

Es cierto que Alvar en su edición bilingüe incluye una nota en la que se refiere al particular, pero para concluir sin más, tras una breve explicación relativa al sueño de Escipión, que éste no era rey.[22] Sin embargo, G. de Lorris no haría, sin duda, más que hacerse eco —eso sí, mal fundado— de una posible tradición que confería a Escipión la dignidad de rey, a raíz de un hecho acaecido en una de sus campañas en Hispania, tal como encontramos en el texto de un latinista francés del siglo XVIII, el abate Charles François Lhomond.[23]

En otro orden de cosas, y como conclusión a nuestra comunicación, habría que preguntarse por qué no pudimos contar hasta ahora con ese traductor al castellano del *Roman de la Rose*, que sin embargo no faltó, en su día, a la hora de verter a nuestra lengua otras obras medievales francesas. Juan Victorio aduce como posibles razones de esa carencia de traducciones españolas del *Roman* las enormes dificultades del texto, a las que nos hemos venido refiriendo, unidas a su respetable dimensión, sin tampoco olvidar el paulatino paso de moda de su contenido. De todos modos, esto último sólo se justificaría a partir del Renacimiento —especialmente con el triunfo de la mitología clásica—, y más tarde con el descrédito que se cierne sobre la alegoría, en particular desde los siglos XVII y XVIII, descrédito que se ha venido perpetuando hasta nuestros días, como consecuencia de una concepción estrecha y superficial de la alegoría, concepción de la que los gramáticos de la Edad Media son tan responsables como cierta crítica moderna. Pero este declive de la alegoría no acaba de justificar la inexistencia de traducciones españolas medievales del *Roman de la Rose*. Y ello a pesar de que su éxito parece que no tardó en llegar a tierras de la Corona de Aragón.[24] De todas formas, llama la atención que así y todo, la obra de G. de Lorris y J. de Meun no llegara a ejercer el influ-

---

(22) *Op.cit.*, pp.41-42. De todos modos, lo que resulta de poca justificación es que un texto como el de A.Mary intente obviar el obstáculo, eliminando la palabra "rey" al traducir el *RR* al francés moderno (Cf. *op.cit.*, p. 20/Folio).

(23) Lhomond, autor de una colección de libros escritos con sencillez y claridad para iniciarse en el estudio del latín, escribe en su *De viris illustribus Urbis Romae* (VIII, 3): "Cum Publius Cornelius Scipio erga Hispanos clementer se gessisset et vitam placidam vixissent, multitudo regem eum appellavit. At Scipio dixit: "Nomen imperatoris, quo milites mei me appellant, mihi maximum est. Itaque vos oro ut a regis appellatione abstineatis."

(24) M. de Riquer ve ya huellas de esta influencia en el *Arbre de filosofia d'amor*, de Ramón Llull, pero sobre todo es en la última centuria de la Edad Media cuando encontramos el influjo del *R.R.* en la literatura catalana, en particular en las obras de carácter alegórico de Jordi de Sant Jordi. Es en esa época cuando llega a Valencia, procedente de Nápoles, un manuscrito del *RR* bellamente

jo de otras obras que hoy consideramos menores, o, al menos, inferiores al *Roman*. Baste como ejemplo el aprecio que se llegó a tener en la Cataluña de finales de la Edad Media a una obra como *La belle dame sans merci*, que se puede considerar, si se me permite el anacronismo, verdadero "best-seller" de su tiempo. Sin olvidar el gran influjo de otros poetas franceses como Guillaume de Machaut u Oton de Granson.[25]

En cuanto al reino de Castilla, la influencia ejercida por el *Roman de la Rose* puede considerarse aún menos relevante. Se han señalado huellas en Francisco Imperial y en Fray Diego de Valencia, y en algún otro autor del siglo XV, pero no dejan de ser opiniones poco fundamentadas.[26] En cuanto al marqués de Santillana, que poseía un manuscrito del *Roman* con bellísimas miniaturas, parece que lo conocía bien, aunque su impronta en la obra de Don Iñigo sea imperceptible.[27] También en el reino de Castilla llama la atención el mayor conocimiento de otras obras francesas; en especial merece la pena hacer resaltar el influjo de un poeta como Oton de Granson, al que el propio Santillana se refiere con elogiosas palabras en su *Prohemio*, lo que no es más que el signo de la importancia que llegó a tener hasta mediados del siglo XV, y que a nosotros se nos escapa. Hay, pues, que concluir, por todo ello, que quizá la atmósfera cultural y social en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV —sobre todo en el primero— no era la más propicia para recibir el mensaje del *Roman de la Rose*, en particular el propugnado por Jean de Meun.[28]

Ha habido que esperar setecientos años para que llegara por fin, de la mano de filólogos —y no de poetas— sucesivas traducciones del *Roman*, lo que, por otra parte, coincide con una revalorización de la denostada alegoría y, por ende, de su obra literaria más representativa.[29] El último párrafo del artículo que el

---

adornado, parte de cuyas miniaturas aparecen al final de la edición Alvar/Muela (Cf. M. de Riquer, *Historia de la Literatura Catalana*, I, sobre todo pp. 321-325).

(25) A. Chartier, *La belle dame sans merci*, con trad. catalana del siglo XV. Estudio y ed. de M. de Riquer, Barcelona, Quaderns Crema, 1983. Véase la introducción.

(26) En cuanto al siglo XIV las influencias son aún más escasas, y las coincidencias que se han querido ver con el *Libro del Buen Amor* no son quizá más que fruto del ambiente general de la época y de la utilización de las mismas fuentes. Cf. trad. Alvar-Muela, prólogo de C. Alvar, *op. cit.*, p. XXXI.

(27) En su *Carta-Prohemio* Santillana se refiere al *Roman de la Rose*. Por cierto que al referirse al primer autor del *R.R* confunde el nombre, llamándole Johan de Loris.

(28) Cf. F.B. Lusquiens, "The *Roman de la Rose* and medieval Castillan Literature" *Romanische Forschunge*, XX (1907), pp. 285-320. Y también J. Victorio, *op. cit.*, pp. 24-27.

(29) No es mera casualidad que en las últimas décadas no hayan faltado traducciones del *R.R.* como la de W. Robins al inglés (1962) o la K. A. Ott al alemán (1976).

Dictionnaire des Littératures de Langue Française / Bordas dedica a la obra de G. de Lorris y J. de Meun, que a nosotros nos servirá de conclusión, ilustra bien ese cambio de la crítica con respecto a la creación alegórica, a pesar de que un enorme abismo sigue separando nuestras mentalidades de la civilización que vio nacer el *Roman de la Rose*: "De nos jours, *le Roman de la Rose* souffre encore du discrédit qui a si longtemps frappé la littérature allégorique. Sa réhabilitation est en cours, mais elle reste freinée par le recul des études médiévales. Il est donc temps d'agir pour que le poème retrouve sa vraie place: celle d'un chef-d'oeuvre incontesté qui a joué un rôle de premier plan dans l'histoire de notre culture".[30]

(30) J. P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *D.L.L.F.*, Paris, Bordas, 1984, p. 1986; el artículo es de D. Boutet, pp. 1984-1986.