

FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO, ADAPTADOR DE CUENTOS ERÓTICOS DE LA FONTAINE

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

La sociedad española experimenta a lo largo del siglo XVIII una profunda transformación que afecta tanto a las ideas, aunque de una manera irregular, como a las costumbres. Los informes de los historiadores modernos han puesto en evidencia esta renovación en cuestiones como el vestuario y la moda, las relaciones sociales, los hábitos culturales e intelectuales. Los contactos entre los sexos sufren un cambio más radical como ha señalado, entre otros, Carmen Martín Gaité. Se rompe el estrecho marco de la antigua moral, controlada con celo por la vigilancia estricta de clérigos e inquisidores. La nación se abre a experiencias novedosas donde toman carta de naturaleza instituciones como el chichisveo, el cortejo..., mientras observamos la paulatina aparición de nuevos tipos sociales como petimetres, majos, abates frívolos..., personajes que hacen alarde de un comportamiento amoroso más liberal. En este ámbito social toman carta de naturaleza los comportamientos extremos del mundo de la prostitución, vieja tradición que renace de sus cenizas en este siglo, o en los usos de ciertos grupos de hombres y mujeres que hacen de esta libertad sexual una nueva religión llegando al libertinaje naturalista, amigo en ocasiones del “libertinaje erudito” de utópicos, deístas y otras tendencias nacidas al margen del espíritu tradicional.¹ Este mismo espíritu liberal que brota de la ideología ilustrada justifica el cultivo casi masivo de literatura galante en el Setecientos. Aunque el tema erótico no fuera una novedad en nuestras letras, en ningún siglo floreció tanto como en éste, a pesar de que el celo de la Inquisición impidió la edición de cualquier libro erótico. En el renacimiento de la literatura galante hispánica del XVIII se aunaban dos corrientes culturales complementarias: una venía de la tradición española, desarrollada desde la Edad Media hasta el XVII; la otra miraba a los modelos europeos, sobre todo italianos y franceses.

La musa libertina francesa tenía una fecunda tradición desde los fabliaux medievales y el libro clásico *Cent nouvelles nouvelles* (París, 1480), pasando por los autores galantes del reinado de Luis XIV,² aunque alcanzó su momento de máximo esplendor en el siglo XVIII, época que Alexandrian supone “la edad de oro del

¹ Véase el análisis de estas tendencias en Zavala 1978.

² Remito al capítulo de Mongrédien, “La bohème littéraire: Satiriques, réalistes, burlesques et grotesques” (1947: 98-133); y al estudio de Génétiot 1990.

libertinaje". Las pretensiones de este trabajo impiden hacer cualquier recuento de estas creaciones donde hallamos novelas y cuentos eróticos, teatro libertino para representaciones privadas,³ composiciones poéticas galantes y colecciones de relatos en verso con aventuras sexuales. Esta literatura erótica francesa era conocida y degustada en España por cierto tipo de personas de espíritu moderno y naturalista. La vigilancia de la Inquisición, institución que mantuvo un poder desigual a lo largo de la centuria, interceptó numerosas obras de asunto amoroso que procedían de Francia, aunque otras salvaran las barreras sanitarias. En el catálogo de libros galos requisados (entre 1747-1807) que ofrece el documentado trabajo de M. Defourneaux *Inquisición y censura de libros* una partida importante son, en efecto, de tema galante (1973: 247-256) o anticlerical, a veces con divertidas historias de clérigos lascivos (1973: 236-238). Anota dicho estudioso que en 1761 una denuncia de un paquete de libros de esta clase, interceptado por la Suprema en Valencia, puso a los clérigos sobre aviso acerca de la extensión de este problema. Los textos requisados eran: *L'art d'aimer* de G. de Dessières (Londres, 1740); *L'art de connaître les femmes* de F. de Bruys (Amsterdam, 1749); *Les bijoux indiscrets* (1748), que aparecía anónimo, aunque se atribuye al pensador y dramaturgo ilustrado Denis Diderot; y *Les contes et nouvelles* de Jean de La Fontaine.

El fabulista y autor galante Jean de La Fontaine (1621-1695) publicó en 1665, en la imprenta Barbier, una colección de *Contes et nouvelles en vers*, que fue enriquecida, tras un éxito instantáneo, con una segunda parte al año siguiente. La impresión de la cuarta parte en 1674 vino acompañada de la prohibición de su venta, tal vez por los nuevos derroteros anticlericales que tomaban algunos argumentos,⁴ lo cual retrasó el ingreso del autor en la Academia francesa (1684). No fue impedimento para que redactara una quinta parte de cuentos licenciosos, a pesar de que no se editaron en vida. Incluidos en el *Index* romano en 1703, la Inquisición española prohibió su libre lectura por un decreto de marzo de 1761, aunque el título no aparecerá registrado hasta el *Índice de libros prohibidos* de 1790.⁵ La relación cultural entre Jean de La Fontaine y el español Félix María de Samaniego (1745-1801) fue una de las más fecundas en el siglo de las Luces. El escritor alavés, estudiante en su juventud en Bayona (Francia), sentía una gran admiración por las ideas y la creación literaria del vate galo. En mi libro *Vida y obra de Samaniego* ya destaqué este vínculo privilegiado en su doble vertiente de fabulista y de escritor de relatos eróticos. Dejo de lado la actividad fabulística para poner en contacto su faceta de cuentistas galantes.

³ Recuerdo, a modo de ejemplo, la divertida antología *Théâtre érotique français au XVIIIe siècle* (París, Ed. du Terrain Vague, 1993); y el viejo trabajo de G. Capon y R. Yve-Plessis, *Paris galant au XVIIIe siècle: les théâtres libertins* (París, 1905).

⁴ Ponía como pretexto que el libro "está lleno de palabras indiscretas y deshonestas, cuya lectura no puede tener otro efecto que corromper las buenas costumbres e inspirar el libertinaje" (citado por Alexandrian 1990: 127). Las reediciones de los cuentos de Amsterdam 1685 y 1686 se transmitieron de manera clandestina.

⁵ El citado Defourneaux (1973: 197) da cuenta de una reclamación que hizo en 1778 un maestro relojero gaditano de unos libros retenidos por el Santo Tribunal de Sevilla entre los que cita a Voltaire, la *Enciclopedia* y los *Contes* de La Fontaine y que, según su insólita declaración, necesitaba para escribir un tratado sobre relojes.

Cuando Samaniego decidió dar comienzo a su colección de cuentos eróticos, al igual que ocurriera al iniciar su carrera de fabulista, debió reunir una “pequeña biblioteca” de escritores eróticos en la cual pudiera proveerse de argumentos y al mismo tiempo aprender las técnicas de la narración. La literatura secreta se movía entre tradición y modernidad: acoge sin recelo del pasado temas consagrados y enriquece a su vez este mismo acervo argumental con nuevas aventuras que se instalan en la tradición erótica. Sin embargo, dado el carácter de literatura marginal que tenían los versos lúbricos, no siempre resulta fácil descubrir a los autores que formaron parte de su pequeña biblioteca secreta. Los relatos galantes del vate riojano fueron publicados bajo el título de *El jardín de Venus*. En las dos ediciones que he hecho de este libro (1976 y 1991) he anotado ya algunas de las fuentes.

Los modelos se encuentran unas veces en colecciones en prosa de las que el escritor vasco extrajo las historias que luego versificó. Una de las viejas joyas de la literatura erótica francesa la citada *Cent nouvelles nouvelles*, obra colectiva escrita para solaz del delfín Luis, luego rey Luis XI, constituye el corpus temático más importante de este género en Francia. Aunque desconozco de cuál de las muchas ediciones que tuvo esta obra a lo largo de los tiempos, Samaniego imita varios relatos: “El voto de los benitos” (“L’abbesse guérie”, I, xxxi), “La procuradora y el escribiente” (“La procureuse passe la raye”, I, xxiii) y “El panadizo” (“Le doigt du moine guéri”, II, xcvi). Igualmente en prosa es el libro de A. Le Metel, señor de Ouville, *L’Elite des contes* (Rouen, 1671), cuya lectura prohibió la Inquisición en 1773, que le presta al menos cuatro relatos: “El avaro y su mujer” (“Reproche d’une femme à son mary”, I: 170), “La limosna” (“D’un cordelier à son sermon”, II: 142), “El resfriado” (“D’un paysan et d’une damoiselle”, II: 151) y “La procuradora y el escribiente” (“Simplicité d’un enfant que découvrit le pot aux roses”, II: 196). Como origen de “Los calzones de San Francisco”, con núcleo argumental muy difundido, Mc Grady ha propuesto varios *novellieri* italianos (F. Sacchetti, G. Sercambi, M. Salernitano, S. Arienti), aunque la referencia más precisa la encuentra en la *facezia* 232 de las *Facietae* del florentino Poggio Bracciolini (1380-1459), con la que coincide en casi todos los motivos de la narración.

Las fuentes en verso, sin embargo, favorecen mejor la creación de nuestro poeta. “El panadizo” es un asunto ya tratado por el mentado Poggio Bracciolini (“Digitti tumor”, I, f. 195), y tratado también por otros autores. Sin embargo, el relato de Samaniego procede directamente de “Le mal d’avanture”, cuento rimado que recoge Jacques Vergier (1655-1720) en sus *Œuvres*.⁶ “Las bendiciones en aumento” se basa en “L’anneau de Merlin” de la misma colección (1751: 229-237), aunque está tratado con mayor libertad. La Fontaine debió convertirse, sin embargo, en el principal modelo a imitar. Presta a Samaniego temas que traduce o adapta, pero, sobre todo, le proporciona el vehículo estético (relato erótico en

⁶ Utilizo la edición de Lausana, Ch. Briacconet, 1752 (I: 124-126).

verso) que utiliza en su colección. El francés era un maestro consumado del relato erótico, según han subrayado críticos tan competentes como Lapp, Collinet o Bared. La musa libertina de La Fontaine, amigo de la duquesa de Bouillon, su joven musa, bebe en la añeja tradición alimentada por los autores clásicos (Anacreonte, Herodoto, Ateneo), por la tradición francesa (Rabelais, Margarita de Navarra, Périers, y, sobre todo, el repertorio nacional de *Cent nouvelles nouvelles*) e italiana (Boccaccio, Maquiavelo, Aretino, Ariosto), en un ejercicio de adaptación, a veces muy libre, en el que debemos valorar su habilidad narradora. La variedad de los modelos refleja la hondura de la formación del cuentista francés. El tratamiento de las fuentes significa según Bared: “grandes libertés prises avec le modèle, mélange de grâce et de fantaisie, et toujours son aisance à se jouer aux rythmes des vers mêlés, forme de versification affinée aux jours de la ‘pension poétique’” (1995: 62). La edición definitiva de los *Contes et nouvelles en vers* fue publicada, póstuma, en 1695, con bellas ilustraciones de Fragonard, aunque Samaniego pudo manejar alguna de las impresiones de las *Œuvres complètes* aparecidas en el Setecientos.

Los prólogos que abren las dos primeras partes de los *Contes* tienen gran valor para la concreción de una teoría sobre el relato erótico. El “préface” que precede a la parte primera (1665) permite conocer los problemas prácticos que planteaba al autor la adaptación de las fuentes. Dice que la razón fundamental que guía al poeta en la selección tiene que ver con el atractivo que para él personalmente tienen las historias y con el interés que éstas puedan tener para la gente de su época. Rechaza la opinión de que sus cuentos sean imaginativos en exceso, y por lo tanto ajenos a la verosimilitud: “Je répons en peu de mots que j’ai mes garants; et puis ce n’est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci: c’est seulement la manière de les conter” (1965: 178). No observa las cosas en la realidad directamente, sino que, siguiendo a Horacio, su arte es imitación de unos modelos.

El “préface” que antecede a la segunda parte (1666) ofrece reflexiones más técnicas. Especula sobre la versificación, en la que valora la musicalidad y el ritmo del poema. Pero, sobre todo, defiende la libertad del poeta ante los textos que le sirven de modelo. Afirma con autoridad: “Il retranche, il amplifie, il change les incidents et les circonstances, quelquefois le principal événement et la suite; en fin, ce n’est plus la même chose, c’est proprement une nouvelle nouvelle; et celui qui l’a inventée aurait bien de la peine à reconnaître son propre ouvrage” (1965: 192). Y pone como testimonio culto la imitación por Terencio de las obras del griego Menandro. A pesar, pues, de que estamos ante un tema prestado, cada nueva versión es un producto auténticamente personal. En este proceso de transmisión, el poeta siempre añade nuevos detalles que reflejan su idiosincrasia: “Jamais ce qu’on appelle un bon conte ne passe d’une main à l’autre sans recevoir quelque nouvel embellissement”. El poeta puede cambiar los lugares donde se

desarrolla la acción, aligerar el texto original de aquellas partes largas u oscuras. El cuento en verso acepta mal una narración demasiado detallada, con excesivos incidentes que cansan al lector. Exige un final feliz que lo haga agradable, con personajes no odiosos en exceso. Todos estos juiciosos avisos descubren a un La Fontaine que domina a la perfección esta peculiar técnica literaria.

Samaniego debió leer todas estas recomendaciones con suma atención, aunque no siempre las cumpla a rajatabla. Con todo, no conservamos, ninguna declaración de nuestro poeta sobre la retórica del cuento erótico en verso, ni sobre las técnicas de traducción. Acaso sea el momento de recordar que como autor de fábulas tenía una consolidada experiencia, algunas de ellas trasladadas del propio La Fontaine con habilidad, como han demostrado los estudios de Palacios Fernández (1975: 163-183), Helguera (1990) o Sotelo, editor reciente de sus *Fábulas* (1997: 81-142). El fabulista riojano había realizado en el “prólogo” que precede a su colección de relatos morales una interesante reflexión sobre sus técnicas de traslación de las fuentes que emplea. Tras leer y comparar los textos que le sirven de modelo, decide seguir sus propios criterios:

Me resolví a escribir, tomando en cerro los argumentos de Esopo, entresacando tal cual de algún moderno y entregándome con libertad a mi genio, no sólo en el estilo y gusto de la narración, sino aun en el variar rara vez algún tanto, ya del argumento, ya de la aplicación de la moralidad; quitando, añadiendo o mudando alguna cosa, que, sin tocar el cuerpo principal del apólogo, contribuya a darle cierto aire de novedad y gracia. (Samaniego 1997: 155)

Se entrega, pues, el narrador “a su propio carácter” de escritor para, cumpliendo con el principio de imitación, hacer una obra original.

Un viejo artículo de R. J. Niess (1938) puso en evidencia las deudas temáticas de Samaniego a los *Contes* de La Fontaine, de donde saca tres historias. Una breve comparación, recogiendo también reflexiones propias de trabajos anteriores (1975: 291-293, 1976: 34-42), pondrá en evidencia las técnicas que emplea Samaniego en la traslación y, a la vez, los valores de su arte narrativo.

“Le fleuve Scamandre. Conte” (1965: 290) está inserto en la sección “Autres contes”; sin fechar, aunque pertenece a la última época. La historia no es original, sino que La Fontaine se inspira en el *Decamerón* de Boccaccio (IV, 2; véase Boccaccio 1983: 275-284), donde aparece un fray Alberto que se hace pasar por el arcángel Gabriel para acostarse con una crédula devota. Samaniego realiza una original versión castellana en “El dios Escamandro” (1976: 177-184), tal como se deduce de la comparación entre los esquemas argumentales de ambos poemas:

“Le fleuve Scamandre” (112 vv.)

“El dios Escamandro” (212 vv.)

<p>1. Introducción (1-17 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · El amor también afecta a los dioses · Esto obliga a describirlo más suave 	<p>1. —————</p>
<p>2. Introducción al relato (18-32 vv.)</p> <p>· “J’ai lu qu’un orateur estimé dans la Grèce”</p> <ul style="list-style-type: none"> · Deciden visitar las ruinas de Troya · Presentación personajes: orador y Cimon · Partida y llegada a Troya · Reflexiones sobre las ruinas de Troya 	<p>2. Introducción al relato (1-31 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · “Cuentan que un orador célebre en Grecia” · Deciden visitar las ruinas de Troya · Presentación personajes: orador y Simón · Partida y llegada a Troya · Reflexiones sobre las ruinas de Troya
<p>3. Narración: puesta en escena (33-42 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Paseo cerca del Scamandre · Aparición de una “jeune ingénue” · Admiración de Cimon 	<p>3. Narración: puesta en escena (32- 53 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Paseo cerca del Escamandro · Aparición de una “incauta jovencilla” · Admiración del viajero
<p>4. —————</p>	<p>4. Narración: el tiempo (54-59 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · La hora de la siesta · El calor excita las “eróticas pasiones”
<p>5. Narración: los sucesos (43-111 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · ————— · La joven sin sospecha se baña · El proscrito, escondido, la contempla · Simula ser el dios de las aguas y se acerca · Ella intenta ocultarse · Discurso y promesas del supuesto dios · Reflexión contra la superstición · ————— · Le promete matrimonio · ————— · ————— · Le solicita secreto hasta la boda · No volvió más · ————— · ————— · Un día le descubre en el pueblo · La gente del pueblo le expulsa a pedradas · Se consuela con otro amigo 	<p>5. Narración: los sucesos (160-211 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · La joven se mete en una “gruta oscura” · Las aguas del río le invitan al baño · El viajero la contempla · Simula Simeón ser un dios para no asustarla · La muchacha se asusta y huye · Discurso y promesas del supuesto dios · ————— · La reclama al río con falsas promesas · Le promete matrimonio divino · La moza, crédula y vanidosa, le cree · Accede a la relación amorosa en la gruta · Le solicita mantenga secreto, hasta la boda · Simón tornó con frecuencia hasta el invierno · Al sentirse olvidada, se enfada · Simón se oculta · Ella le descubre, y afea al “dios” su acción · La gente del pueblo lo expulsa a palos · Tristeza de la engañada
<p>6. Conclusión: Moraleja sobre la mujer</p>	<p>6. Conclusión: Moraleja sobre la superstición</p>

Comentando la traslación de este poema su primer editor Fernández de Navarrete afirmaba: “al principio el poeta castellano casi traduce; pero después se cansa y se deja llevar por su genio” (1866: 199). La Fontaine, que había rechazado el argumento anticlerical de Boccaccio, sitúa la fábula en el espacio cultural más aséptico de la mitología.⁷ La desigual extensión de ambos poemas no justifica las tendencias de cada uno, ya que tales relatos tienen una versificación diferente: el francés utiliza estrofas de extensión variable con versos de once o doce sílabas, mientras que Samaniego emplea la silva con versos de siete y once sílabas que dan un ritmo mucho más vivaz. La métrica responde a una distinta manera de llevar el relato: La Fontaine se extiende en las reflexiones y en las descripciones de personas y lugares, repitiendo ciertos tópicos de tono clasicista, utiliza un lenguaje literario más poético donde cabe la adjetivación, la metáfora y la referencia mitológica; Samaniego se entretiene más en los elementos narrativos y rehúye los discursivos y poéticos, lleva el relato con rapidez, con un lenguaje expresivo y castizo, también más gracioso. La manera de reflejar lo galante está marcada por dos actitudes diferentes: el relato del francés busca un erotismo sensual que gusta de la descripción sugerente de la doncella (diosa mitológica, “bergère naïve”), de los valores del voyeurismo, de la sensualidad; Samaniego es más directo y explícito, desinhibido. Por eso el discurso narrativo funciona de una manera diferente: cada uno alarga o acorta las partes de la narración en función de sus propios intereses.

Cuando Samaniego escribe “El reconocimiento” (1976: 79-82) reutiliza una historia muy conocida (Melander, Voltaire, Parny, Favart) que pudo haber leído en la famosa colección de relatos en prosa de Bonaventure des Périers *Les contes ou Les nouvelles récréations et joyeux dévis* (Lyon, 1558), aunque, tal vez, utilice la segunda edición aparecida en Amsterdam en 1735 en tres tomos (nº LXIV, “Du garçon qui se nomma Thoinette”, II: 213-221). Sin embargo, parece que fue de nuevo el maestro La Fontaine el modelo más cercano. La comparación con “Les lunettes” (1965: 276-277), poema incluido en los “Nouveaux contes” (1674) o cuarta parte, refleja igualmente las características peculiares del traductor alavés:

“Les lunettes” (200 vv.)

“El reconocimiento” (110 vv.)

⁷ La fábula del río Escamandro, muy poética en sus orígenes mitológicos, tiene también una vertiente erótica. De la relación del divino río, hijo de Júpiter y de Doris, con la ninfa Idea nació Teucro, primer rey de Troya (véase Grimal 1994: 172).

<p>1. Introducción (1-19 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Reflexión sobre monjas en sus cuentos · Espacio narrativo: convento · Personajes. <i>blondin</i> de unos 15 años (sor Collette), monjas 	<p>1. Introducción (1-4 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · _____ · Espacio narrativo: convento de Córdoba · Personajes: abadesa (Telesfora), monjas, mancebo, confesor
<p>2. Narración (20- 200 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Muchacho disfrazado como sor Colette · No pierde el tiempo, se beneficia a s. Agnès · Queda embarazada y da a luz un niño · _____ · Escándalo abadía: las monjas preguntan por su origen, la abadesa se irrita · Pone en prisión a la parturienta · Reflexiones de la abadesa sobre situación · Manda a las monjas se quiten los vestidos · _____ · Estratagema del joven: atar sexo con cordel · La abadesa inspecciona 20 monjas desnudas · Visión de los secretos encantos de monjas · La “machine” se inflama y libera cordel · Da a la priora en las narices y caen gafas · _____ · _____ · _____ · Se reúnen en capítulo solución problema · El joven fue entregado a las monjas viejas · Atado a un árbol, lo apalean · Lo encuentra un molinero, dialogan · Afirma estar así porque no satisfizo a todas · El molinero le suelta · El molinero es atado y promete dejar a todas satisfechas · Sin reconocerle, le apalean las monjas · Intenta disuadirlas: él cumplirá los deberes · Le apalean sin compasión 	<p>2. Narración (5-110 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Muchacho disfrazado de monja. · Cohabita con las monjas · El confesor descubre el embarazo monjas · Critica a la abadesa Telesfora el abandono · _____ · _____ · _____ · _____ · La abadesa decide auscultar a las monjas · Las monjas cuentan al joven el problema · Precauciones joven: ata “pelleja” con cordel · Reconoce en el coro levantando falda · _____ · El “bulto” estirado rompe torzal · Latigazo en nariz: cae vela, abadesa y gafas · Irritación de la abadesa que descubre engaño · Las monjas cambian al joven por una monja · La abadesa descubre el nuevo engaño

En esta ocasión la traslación ha sufrido unas modificaciones más severas. Samaniego ha retirado de su relato la introducción, en la que el original hacía una encendida defensa de los “cuentos de monjas” enamoradas, y ha olvidado la segunda parte de la narración, en realidad una nueva historia añadida con la presencia de un molinero fogoso dispuesto a dar satisfacción a los supuestos apetitos venéreos de las consagradas (vv. 134-200). El cuento ha quedado reducido a la mitad y el escritor riojano ha hecho una nueva reorganización del argumento. En el episodio galante español, que ahora sucede en un convento de Córdoba, todas las monjas quedan embarazadas y la comunidad entera protege al joven benefactor. El argumento se centra en la superiora doña Telesfora, avisada del humano desaguisado por un confesor gilto que tampoco aparecía en la fuente, que el poeta describe de manera burlona, en especial en el grotesco episodio del reconocimiento de las monjitas donde tan malparada queda al dar con sus frágiles e inocentes huesos en el suelo. En este punto acaba la historia, olvidando las soluciones que encontramos en el texto original: la hermana embarazada va a la cárcel y el joven culpable es apaleado con saña por las monjas, en especial por las más viejas. El relato en esta ocasión ha sufrido variaciones importantes en su estructura y elementos narrativos hasta convertirse en realidad en un cuento nuevo.

Por otra parte, hallamos los rasgos propios del estilo de Samaniego en contraposición con el modelo francés. Recorta las partes discursivas en las que el poeta culto se refugia, casi como una justificación de que pueda visitar estos jardines impropios de gente erudita. Entra de manera directa en la narración, que llena de situaciones picantes y curiosas, relatadas con un lenguaje ágil y chispeante. Utiliza una métrica (silva) más adecuada para reflejar el ritmo rápido de sus cuentos, muy alejada de las estrofas de irregular extensión de verso endecasílabo, excesivamente trabadas por la rima.

El relato de Samaniego “Las lavativas” (1976: 97-98) proviene del modelo francés “Le remède. Conte”, recogido en el apartado “Autres contes” (1965: 292-293), que cierra la colección de *Contes et nouvelles*. La comparación de ambos textos depara el siguiente esquema argumental:

“Le remède” (113 vv.)

“Las lavativas” (52 vv.)

<p>1. Introducción (1-10 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Gusta más la realidad que la imagen · Los cuentos son ejemplos reales · Se ocultan los nombres pero no los sucesos 	<p>1. ———</p>
--	---------------

<p>2. Narración (11-95 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · Localización: cerca de Mans (Normandía) · Personajes: moza rica y hermosa, buen partido; amante joven, padres viejos, aya · Ama al joven, pero padres destinada a otro · Consigue de sus padres que entre en su casa · Los padres cambian de opinión sobre él · “Il consomma l’affaire” · A escondidas viven como si casados · Reflexión del autor sobre el amor · Se hace una llave para entrar otras veces · En la cama un día que la joven está enferma · El aya vieja le ofrece “un remède” mañana · De noche llega el joven, se mete en la cama · Al amanecer la posee · El aya cegata mete al joven el remedio en el trasero 	<p>2. Narración (1-52 vv.)</p> <ul style="list-style-type: none"> · _____ · Personajes: joven soltera, oficial, vieja tía · La tía impedía las relaciones de los jóvenes · Entra el joven en casa de la amiga · Simulan que al joven le ha dado un cólico · Cohabitan y grita él de placer · Supone la vieja cegata que es de dolor · Le propone unas lavativas a la joven · Las espera, mientras hace amor con joven · Goza del “cañón” y de la lavativa a la vez · Comenta la vieja que dan contento · La joven: “Por un lado sí, por otro no”
<p>3. Conclusión (96-113 vv.)</p> <p>Desprecia a quienes impiden amor</p>	<p>3. _____</p>

Las transformaciones que ha sufrido el modelo en la pluma creativa de Samaniego vuelven a convertir a “Las lavativas” en un texto nuevo. La mera extensión avala esta diferencia: hemos pasado del cuento erótico al simple chiste verde. El relato de La Fontaine responde a uno de los tipos más frecuentes. Una introducción, como ocurriera en los anteriores, sirve para que el autor haga una larga disquisición sobre la importancia de observar las cosas en la realidad mejor que en la fantasía, para mostrar lo cual el cuento que viene a continuación puede ser un ejemplo práctico. Coloca una *cornice* al relato siguiendo una fórmula al uso en las colecciones tradicionales de cuentos verdes.

Contrastados los motivos argumentales, observamos igualmente que “Le remède” procede con mayor lentitud. Las razones son obvias: el argumento tiene una mayor densidad narrativa con la minuciosa descripción de las aventuras de los amantes hasta cohabitar, casi como ardientes esposos, en la casa familiar amparados por la ignorancia de los padres y de la vieja gobernanta. En la segunda parte del relato, al amanecer, se describe el gracioso episodio en el cual el novio, mientras goza en ardiente encuentro con la muchacha, recibe en su trasero, de manos de la criada cegata, la inoportuna lavativa prometida a la joven enferma. Samaniego se dirige directamente a este episodio final con una gran economía de medios narrativos: ofrece sólo una situación cómico-erótica. El escritor francés “embellece” su texto con otros recursos temáticos y estéticos. Hace un uso abusivo de las digresiones de índole social (la gente de Normandía,

la oposición amor-interés económico en los matrimonios...), cultural (el tópico clásico del *siècle d'or*) o simplemente se entretiene, como en otras ocasiones, en la descripción sensual de la joven y de su querido amante. Detalla el lugar, el tiempo y el espacio. El cuento está plagado, además, de referencias literarias y culturales, algo que forma parte del estilo del vate francés (isla de Citea, el amor en las viejas novelas galantes, referencia al *Orlando enamorado* de Boiardo...). Nada de esto existe en el cuento de Samaniego reducido a un simple chiste, sin referencias de lugar ni de tiempo, sin nombres de los protagonistas, apenas sin descripción: busca una situación cómica para hacer los habituales juegos de palabras.

La versión que hace Samaniego de los tres cuentos eróticos de La Fontaine cumple, pues, con los preceptos teóricos que pregonaba el maestro francés. Toma los argumentos de la tradición a partir de los *contes* o las *nouvelles* y los adapta con absoluta libertad. Un minucioso análisis comparativo de los mismos puede registrar en ocasiones la traslación mecánica de algunos versos, calcos de frases y giros lingüísticos, imágenes. Pero, por lo general, actúa con total autonomía acomodándolos a sus intereses narrativos, adaptándolos a su peculiar estilo. Los *Contes* están redactados por un narrador que tiene sensibilidad de poeta; el *Jardín* nace de la pluma de un cuentista, excelente observador de la realidad e ingenioso. Samaniego se sitúa más en el espacio de la oralidad del contador de chistes, repitiendo el último chiste verde que ha oído en la plaza, que él vuelve a recontar con su gracia y salero innato, adaptado a la realidad española; La Fontaine es más un lector erudito y bien informado que imita desde una fuente escrita. El escritor vasco no es nunca un mero traductor sino un inspirado adaptador de los temas que trata siempre de manera muy personal, en la mejor tradición del cuento erótico.⁸ El estudio de Niess había destacado igualmente que los textos del francés eran delicados (también más sensuales y sugerentes) y las versiones españolas más escabrosas y de expresión cruda (1938: 698), característica que podemos hacer extensiva a la totalidad de la colección.

Difieren los recursos literarios que emplean uno y otro. El francés hace un importante acopio de ornamentación culturalista en imágenes y referencias textuales. El Jardín es más parco en lenguaje literario, aunque descubre una rica y castiza imaginaria para designar el mundo del sexo, con un estilo directo, expresivo y gracioso. Varía la métrica: La Fontaine prefiere las estrofas irregulares de verso largo, a veces cortadas con escasos versos breves, con rima muy trabada, que les da un pesado ritmo prosístico; Samaniego utiliza la silva de hepta y endecasílabos en serie con rimas consonantes que producen un ritmo ligero.

⁸ Mayor cercanía al original, aunque siempre con ciertas libertades, encontramos en la versión que de algunos relatos galantes de La Fontaine hiciera García-Ramón, *Cuentos escogidos* (París, Garnier hermanos, 1882), al que antecede un atinado prologoillo "La Fontaine y sus cuentos", en el que afirma sobre su traducción que "lo es tan literal como puede hacerse en verso y hay versos que son idénticos al original francés". Esta misma versión, incluidos los grabados ilustrativos que proceden de una de las ediciones de época, se utiliza en la edición de *Fábulas libertinas*, de México, Premiá Ed., 1979.

Samaniego ha aprendido de La Fontaine una teoría de la traslación del cuento erótico en verso que practica con mayores cotas de libertad que su maestro. Sus relatos galantes, aun partiendo de las mismas fuentes, muestran una nueva sensibilidad narrativa.

Referencias bibliográficas

- ALEXANDRIAN, Sarane. 1990. *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta.
- BELLÓN, Juan Alfredo. 1983. "La ética del siglo XVIII: las fábulas y los cuentos. El caso de Samaniego" *Cadalso* I, 7-28.
- BARED, Robert. 1995. *La Fontaine*, París, Seuil.
- BOCCACCIO, Giovanni. 1983. *Decamerón*. Traducción, introducción y notas de P. Gómez Bedate, Barcelona, Bruguera.
- COLLINET, Jean-Pierre. 1989. *Le monde littéraire de La Fontaine*, Ginebra, Slatkine.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1973. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- GÉNETIOT, Alain. 1990. *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Saracin et Scarron*, París.
- GRIMAL, Pierre. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HELGUERA, María Ángeles. 1990. *Fuentes francesas en las fábulas de Samaniego*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio.
- LA FONTAINE, Jean de. 1965. *OEuvres complètes*. Edición de J. Marmier, París, Seuil.
- LAPP, John C. 1971. *The Esthetics of Negligence, La Fontaine's Contes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LO DUCA, J. M. 1969. *Histoire de l'érotisme*, París, Le Jeune Parque.
- MARTÍN GAITE, Carmen. 1972. *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
- MCGRADY, Donald. 1981. "El origen italiano de 'Los calzones de San Francisco' por Samaniego" *Dieciocho* 4, 167-173.
- MONGRÉDIEN, Georges. 1944. *Le XVII^e siècle galant: libertins et amoureuses*, París, Perrin.
- NISS, Robert J. 1938. "La Fontaine and the cuentos of Samaniego" *Revue de Littérature Comparée* XVIII, 695-701.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. 1975. *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.
- PINTO, Mario di. 1981. "L'osceno borghese. Note sulla letteratura erotica spagnuola nel Settecento" en *I codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, 177-192.
- SAMANIEGO, Félix María de. 1866. *Obras inéditas o poco conocidas del insigne fabulista*. Edición de E. Fernández de Navarrete, Vitoria, Imp. Hijos de Manteli.
- SAMANIEGO, Félix María de. 1976. *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*. Edición de Emilio Palacios Fernández, Madrid, Siro.
- SAMANIEGO, Félix María de. 1991. *El jardín de Venus*. Prólogo de Emilio Palacios, Madrid, A-Z Eds.
- SAMANIEGO, Félix María de. 1997. *Fábulas*. Edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra.
- ZAVALA, Iris M. 1978. *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel.