

“EN OTRAS COSAS PEORES SE PODRÍA OCUPAR EL HOMBRE”: LA TRADUCCIÓN COMO MODELO TEXTUAL DESACREDITADO EN GARGANTÚA y DON QUIJOTE

Belén Bistué
Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
mbbistue@conicet.gov.ar

Resumen

Este ensayo analiza pasajes de Gargantúa (1534), de François Rabelais, y Don Quijote (1605), de Miguel de Cervantes, en los cuales la narración es presentada como si fuera una traducción. En ambos casos, dicha presentación va acompañada de la idea de que la obra es, por ser una traducción, inadecuada y problemática. En el caso de Cervantes en particular, se parodia una forma de traducción grupal que había sido frecuente en España y en la cual colaboraban traductores de distintas regiones, lenguas e identidades culturales y religiosas. Esta parodia nos permite rescatar un modelo textual que se estaba descartando en el contexto de los procesos de unificación política, religiosa y lingüística que atravesaba Europa. Nos invita, al mismo tiempo, a considerar las limitaciones teóricas y éticas de asumir que un modelo de escritura monolingüe e individual es el único posible.

Palabras clave: Don Quijote; Gargantúa; traducción; multiplicidad lingüística y textual

Abstract

“There Are Worse Things with Which a Man Could Occupy Himself”: Translation as Discredited Text-Model in Gargantua and Don Quijote

This essay analyzes passages from François Rabelais's Gargantua (1534) and Miguel de Cervantes's Don Quijote (1605) in which the narrative presents itself as if it were a translation. In both cases, such presentation includes the idea that, because it is a translation, the work is inadequate and problematic. In Cervantes's case, the text parodies a form of group-translation that had been common in Spain, and which involved the collaboration of translators from different regions, languages, and cultural and religious identities. This parody points to a model that was then being discarded, in the context of European processes of political, religious, and linguistic unification. It also invites us to consider the theoretical and ethical

limitations of assuming that a monolingual and individual writing model is the only one possible.

Key words: Don Quijote; Gargantua; translation; linguistic and textual multiplicity

Cerca del final de la segunda parte de su historia (II.62), don Quijote visita una casa de impresión en Barcelona. Allí, entabla conversación con un traductor, a quien le dice sin muchos rodeos que el traducir de una legua romance a otra “ni arguye ingenio ni elocución”, sino que es poco más que transcribir un escrito de un papel a otro, y que realizar este tipo de traducción es como mirar los tapices flamencos, pero del lado del revés. “No por esto”, aclara nuestro héroe, “quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen”. El traductor, quien acaba de terminar una traducción castellana de un libro toscano y la está haciendo imprimir por su cuenta, no se deja descorazonar por estos juicios e ironías. Al contrario, comenta entusiasmado que con la primera impresión, la cual ha de ser de dos mil ejemplares, espera lograr una ganancia de mil ducados. Don Quijote le augura un resultado menos feliz: “Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante” (Cervantes, 1973: II, 476–477).

El burlón escepticismo ante las esperanzas de ganancias económicas del traductor es un indicio de la familiaridad de Miguel de Cervantes con los pormenores de la industria del libro y del mercado de la traducción de fines del siglo XVI y principios del XVII. La cantidad de ejemplares de los que constará la ficticia edición, al igual que la suma que el traductor espera ganar, son ambiciosos para los estándares de la época.¹ Los juicios de don Quijote sobre la tarea traductora nos revelan que Cervantes también estaba familiarizado con el ámbito de la teoría traductora renacentista. La comparación entre traducción y tapices, por ejemplo, era un lugar común en las reflexiones sobre esta práctica.² Y, ya en el siglo XV, Alfonso de Madrigal, el Tostado, había contrastado la traducción propiamente dicha con el mero acto de transcribir, o copiar, como hace don Quijote en el pasaje citado.³

En este trabajo quiero mostrar que el interés de Cervantes por la traducción va todavía más allá de una familiaridad con el mercado de la traducción y con los debates teóricos sobre esta práctica. Como es bien sabido, el *Quijote* invita a los lectores a imaginarse que los primeros capítulos de la historia son una recopilación de crónicas halladas en los archivos de La Mancha y que el resto del libro es una

*La traducción como modelo textual desacreditado
en Gargantúa y Don Quijote*

traducción de la crónica del historiador arábigo cide Hamete Benengeli. Como explicaré con más detalle, la primera vez que el texto plantea este juego metaficcional, invita también al lector a reflexionar sobre una serie de dificultades para su composición e interpretación. El narrador resalta como problemas específicos la interrupción de la narración, la aparición de múltiples versiones y la falta de credibilidad de la historia. Así, la invitación a imaginarnos que estamos leyendo una traducción va acompañada de la invitación a imaginarnos que la misma es inadecuada y problemática.

Antes que Cervantes, otros autores habían ya utilizado el recurso de disfrazar una obra de ficción, o por lo menos parte de la misma, como si fuera la traducción de un texto antiguo.⁴ François Rabelais es uno de ellos. En *Gargantúa* también presenta al texto traducido y al proceso de la traducción como obstáculos y como desafíos a la posibilidad de encontrarle un sentido unificado a la obra. Las dos obras consideradas en este ensayo presentan a la traducción como un proceso cuyo producto textual es intrínsecamente problemático, tan problemático, que resulta cómico y ridículo. En el caso del *Quijote*, James Parr ha propuesto que la multiplicidad de versiones, voces narrativas y figuras autoriales que podemos rastrear en la estructura narratológica del *Quijote* socavan la credibilidad y la autoridad del discurso, e incluso de la página impresa (Parr, 1988: 30). Me interesa añadir, desde una perspectiva histórica, que esta multiplicidad no está socavando la credibilidad y autoridad de cualquier discurso, sino del discurso sobre la traducción en particular.

Considerar el caso de Rabelais puede ayudarnos a ver más claramente esta faceta del *Quijote*. La obra del autor francés, publicada cincuenta años antes que la del español, anticipa de alguna manera la parodia de la traducción que hace Cervantes y amplía el contexto de análisis literario en el cual podemos situar a esta última. En la obra de Rabelais, el proceso y el texto de la traducción ficticios generan, al igual que en Cervantes, una multiplicidad de sentidos. Y también en este caso, la multiplicidad es presentada como un efecto cómico. El narrador nos dice que él ha sido invitado a traducir el manuscrito que leeremos, pero nos dice también que él es indigno de tal tarea traductora, que tiene que usar anteojos, porque las letras del manuscrito apenas se entienden, y que el texto está escrito no en un fino papel, sino en una gruesa corteza que hasta tiene mal olor. Y lo mejor de la broma es que, de la nueva versión que él nos presenta como su traducción, tampoco se entiende mucho (Rabelais, 1962: vol.1, caps. 1–2).

A través de estos juegos, Rabelais y Cervantes apelan al conocimiento y experiencia que sus lectores contemporáneos tenían de la producción y de la lectura de traducciones. La traducción fue una práctica clave durante la Edad Media y el Renacimiento, no sólo como herramienta para la transmisión de escritos antiguos en todos los campos del saber, sino también como ejercicio pedagógico, desde las etapas más tempranas hasta las más sofisticadas del aprendizaje de la lectura y la escritura. Los lectores del siglo XVI y comienzos del XVII estaban familiarizados con las actividades de producir y de leer traducciones (mucho más familiarizados que con la lectura de textos de ficción narrativa del tipo de los que Rabelais y Cervantes escribieron). Y, en efecto, es justamente a través de la comparación con la traducción que estos autores comienzan a definir una nueva forma de narrativa. Implícitamente, al burlarse de los problemas y sinsentidos que produce la traducción, nos proponen una forma textual distinta, que sí puede ofrecer una unidad narrativa y una unidad de sentido. Esta forma llegaría a convertirse en el género de la novela moderna.

Mi propuesta en este ensayo es que un análisis del contexto en el que se escribieron estas parodias de la traducción puede ayudarnos a dar profundidad histórica al estudio de algunas de las características que la crítica posmoderna ha celebrado en estas obras. Y, sobre todo, de los modelos textuales y discursivos que se descartan al dar forma a este nuevo género.

La traducción ficticia como desafío al sentido en *Gargantúa* (1534)

La parodia de Rabelais aparece en el comienzo mismo del primer libro de la saga.⁵ El narrador ofrece una detallada descripción del descubrimiento de un manuscrito que contiene la genealogía del gigante Gargantúa, y nos dice que él ha sido llamado a traducir el texto:

Y [el árbol genealógico de Gargantúa] fue encontrado por Jean Audeau en un prado de su posesión, cerca del arco Gualeau, [...] donde, mientras limpiaban algunos canales, los picos de los excavadores dieron con una gran tumba de bronce [...]. Al abrir la tumba, en un lugar marcado con la imagen de una copa, alrededor de la cual estaba escrito en caracteres etruscos “HIC BIBITUR”, encontraron nueve jarros [...] de los cuales, el jarro del medio contenía un grueso, graso, gris, bonito, pequeño, mohoso librito, que olía más, pero no mejor, que las rosas. En él se encontró la dicha

*La traducción como modelo textual desacreditado
en Gargantúa y Don Quijote*

genealogía, escrita en alargada letra cancilleresca, no en papel, no en pergamino, no en cera, sino en corteza de olmo, y tan gastada por el paso del tiempo que apenas se podían leer tres letras juntas. Yo (aunque indigno) fui llamado, y, a fuerza de anteojos, practicando el arte según el cual se pueden leer las letras no aparentes, [...] la traduje, como ver podréis, mientras Pantragruelizáis, es decir, mientras bebéis a placer y leéis las terribles gestas de Pantagruel.⁶

La complicación del hallazgo (el libro dentro del jarro, bajo el signo de la copa, dentro de la tumba) y la abundancia de detalles materiales (el lugar y la forma en que se encontró el manuscrito, los anteojos, la técnica de lectura, el tipo de letra, el soporte de escritura, el moho, el mal olor) funcionan como una imagen cómica de la opacidad y de las múltiples instancias de lectura y escritura que siempre implica la traducción.

Tras esta imagen, el narrador / traductor-ficticio nos presenta sin más preámbulos el texto mismo de su traducción —en el que efectivamente reina la opacidad y se multiplican las posibilidades de lectura— y es con esta traducción ficticia que se abre directamente el capítulo 2:

e? ido, el grande, que a los Cimbros doma,
zando en el aire, pues temió la bruma,
n su llegada llenan las redomas
esca manteca del costal rezuma.
-l cual, tras irrigar bien con su espuma
a la abuela, gritó: “Herns (señores), ay, pescadla,
porque ya su mentón el lodo abruma,
o ponedle una escala y sujetadla”.

· · · · ·
7

(tr. de Juan Barja, en Rabelais, 1989: 47)

Como notan generalmente los que han traducido la obra de Rabelais, esta traducción ficticia dentro de la obra es un desafío a la traducción real, e, inclusive, a la interpretación del texto. Para citar algunos ejemplos, cuando Thomas Urquhart vierte *Gargantúa* al inglés, en 1653, traduce el título de esta traducción ficticia (en fr., “Les Fanfreluches antidotées”) como “Antidoted Fanfreluches, Or, A *Galimatia* of extravagant conceits” (Rabelais, 1653: 13). Así, a la traducción literal, Urquhart agrega una frase en la que identifica a la traducción con un “galimatías”, es decir, con un texto confuso, oscuro

y embrollado. Ya en el siglo XX, J. M. Cohen traduce el título directamente como “Corrective *Conundrums*” (Rabelais, 1955: 42). Cohen apunta, así, a esta misma cualidad de confusión y falta de sentido con la palabra *conundrum* (en inglés, un enigma cuya solución es cómica o ridícula). En el ámbito español, Alicia Yllera resalta la multiplicidad de sentidos alternativos que puede tener la palabra “fanfreluches” y la imposibilidad, por lo tanto, de encontrar un significado claro y unificado para el texto (Rabelais, 1999). Y una nota a pie de página en la traducción de Juan Barja nos dice que, no sólo el título, sino muchos de los versos de esta traducción ficticia “no tienen porqué esconder sentido alguno, no pretendiendo sino el parodiar un lenguaje [...] ambiguo, que pueda ser interpretado de mil diferentes maneras” (Rabelais, 1989: 47, n.11).

Así, podemos ver que la traducción ficticia de Rabelais es una introducción al resto del libro y, como tal, nos propone un juego que desafía la posibilidad de encontrarle un significado unificado a este texto o de conectarlo con el sentido del resto de la narración. Tanto la burlesca escena del hallazgo del manuscrito y de su traducción (cap. 1) como la inconexa versión que resulta de esta actividad (cap. 2) son el emblema de la extensa parodia de prácticas interpretativas que realiza Rabelais a lo largo del libro.⁸

En general, los críticos de la obra de ficción de Rabelais insisten en que una de sus principales características es la imposibilidad de ofrecer un sentido o una línea de interpretación unitarios. Barbara Bowen ve en cada capítulo “una unidad autónoma, que debe ser apreciada como tal, antes que como una parte del todo” (Bowen, 1972: 100). Michel Jeanneret explica que “inclusive de un episodio a otro, y a veces hasta de una frase a otra, los significados se discontinúan, se contradicen y se vuelven irreducibles a una visión unitaria” (Jeanneret, 1994: 142). Y François Rigolot compara a la obra con una “marquetterie mal jointe” (Rigolot, 1972: 9). La imagen de una marquetería es ciertamente representativa de las desconexiones e interrupciones que nos presenta el texto de Rabelais, como si éste fuera una superficie en la que se encajan y combinan una multiplicidad de piezas, que, en este caso, están burlescamente mal trabadas.

Lo que me interesa destacar, ya que coincide de alguna manera con lo que encontramos en la obra de Cervantes, es que esta superficie textual es presentada por Rabelais como si fuera la de una traducción. Así, Rabelais se burla de la traducción como un tipo de discurso falto de unidad, y cuyo producto textual ofrece una combinación de versiones mal trabadas.

El problema de la multiplicidad en el texto del *Quijote* (1605)

Cervantes también nos presenta una cómica y detallada parodia de la traducción. Al final del octavo capítulo, en el primer volumen del *Quijote*, el héroe y su contrincante vizcaíno quedan inmovilizados, con las espadas en alto, listas para descargar sus golpes. El narrador nos informa que las fuentes de las cuales se estaba compilando la historia se interrumpen en este punto. Nos dice, además, que él no es el autor original de la historia y que, por lo tanto, tiene que dejar la narración pendiente hasta encontrar la continuación. En el capítulo siguiente, nos enteramos de que este compilador, o “segundo autor”, de la historia ha salido en busca de otros manuscritos, donde pueda averiguar cómo termina la batalla y cómo continúan las aventuras de don Quijote. Finalmente encuentra una continuación de la historia en unos cartapacios escritos en letras árabes, que consigue en un mercado, donde también consigue un intérprete morisco que, a cambio de dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, se los traduce en poco menos de un mes y medio. Es así como nuestro autor puede seguir compilando la crónica, es decir, puliendo la traducción del intérprete morisco y dándole forma final en castellano (Cervantes, 1973: I, 71–76). Y es así como finalmente, tras la demora que ha implicado la realización de la traducción, los contrincantes pueden volver a moverse y la narración puede continuar.

La interrupción narrativa, al igual que la de *Gargantúa*, da lugar a un espacio de reflexión metaficcional, en el cual se nos invita a imaginar que vamos a leer una traducción. En este caso la traducción no resulta en una falta de unidad y de sentido total, pero sí se generan múltiples versiones, voces narrativas y puntos de vista. Se nos invita a imaginar que hay más de un autor: los autores de los distintos anales históricos de los que inicialmente se estaba compilando la historia; el primer autor de la historia (el historiador árabe cide Hamete Benengeli); el segundo autor (el que está compilando la historia y que ha ido en busca de los manuscritos, los ha hecho traducir y ahora les da forma final en castellano).⁹ Y se nos “muestran” también fragmentos de las distintas versiones de la historia que se superponen: en el capítulo 8 hemos oído la descripción del encuentro tomada de los anales de La Mancha; en el capítulo 9, comenzamos a oír la versión tomada de la crónica de cide Hamete y tenemos también breves pantallazos de las distintas versiones intermedias que dan forma a la traducción de esta versión (tenemos, por ejemplo, la traducción literal del título de la historia que hace el traductor morisco; se describe su risa, provocada por una nota al margen sobre la habilidad de Dulcinea para salar puercos;

acto seguido, tenemos la descripción de una de las ilustraciones de la batalla incluida en el manuscrito árabe, es decir, una versión visual que acompaña a la versión escrita; y, finalmente, tenemos la versión castellana que compone y pule el segundo autor y en la que volvemos a escuchar una vez más la descripción de la batalla). Como explica Michael Gerli, no hay diferencias significativas entre estas distintas versiones con respecto al contenido, pero sí con respecto al estilo, y, así, cada una de ellas puede identificarse con las distintas perspectivas de cada uno de los autores, traductores y hasta de los iluminadores ficticios (Gerli, 1981: 629–34).

Lo interesante de esta interrupción narrativa —de este juego metaficcional y de las múltiples versiones y perspectivas generadas— es que estos elementos son presentados como un problema (interrumpen la narración, socavan la credibilidad de la crónica) y que este problema es presentado como el efecto de un proceso de traducción. Y no de cualquier proceso de traducción, sino de uno en que participen dos traductores (el intérprete morisco y el segundo autor, quien pule y escribe la versión final en castellano).

Efectivamente, la traducción grupal fue una práctica difundida durante la Edad Media y el Renacimiento. Hay evidencia de que, entre los siglos X y XVI, estudiosos de distintas regiones europeas acudían a los centros culturales del sur de Europa, y sobre todo a los reinos españoles, donde podían encontrar no sólo manuscritos griegos y árabes (y numerosas versiones árabes de obras griegas antiguas), sino también algún experto en estas lenguas que los ayudara a interpretarlos. Este experto, muchas veces un mozárabe o un judío versado en la lengua árabe, leía el texto fuente y lo iba traduciendo a la lengua romance, la cual era vertida al latín por el segundo traductor. Podemos especular que la traducción grupal fue altamente valorada. Sabemos, por ejemplo, que figuras tan importantes como Pedro el Venerable, Gran Abad de Cluny (s. XII), el rey Alfonso X, el Sabio (s. XIII), y el franciscano Juan de Segovia (XIV) encargaron y financiaron traducciones de este tipo (Bistué, 2009a: cap. 2; Bistué, 2009b).

En este contexto, podemos ver que la idea de un intérprete morisco que traduce el texto árabe del primer autor, para que el segundo autor le dé forma final en castellano, es la parodia de una práctica que se había usado en los territorios españoles. Incluso, el texto nos dice en una especie de aparte cómico que el autor ficticio podría haber encontrado un intérprete de una lengua más antigua si lo hubiera buscado (es decir, que podría haber encontrado a alguien que leyera hebreo, a pesar de que la expulsión de los judíos había sido decretada en 1492). Sin embargo, al parodiar esta práctica, así como la situación política y religiosa que la hace conflictiva,

*La traducción como modelo textual desacreditado
en Gargantúa y Don Quijote*

Cervantes no está sólo criticando una forma de traducción y mostrándonos que la misma es inadecuada. Como en el caso de su parodia de los libros de caballerías, también está creando un espacio para rescatar algunos valores que no tienen ya lugar en la España de los Siglos de Oro.

Como han destacado muchos críticos, si bien las andanzas de don Quijote resultan ridículas, también nos abren la puerta a la crítica de una sociedad donde la ética caballeresca no tiene ya lugar y donde se maltrata o margina a distintos grupos (a los sirvientes, como Andrés; a las mujeres que no se casan, como la pastora Marcela; a los que no pertenecen a la nobleza, como Dorotea; o, en el segundo *Quijote*, a los que no son Cristianos, como Ricote). Pues si bien los azotes de Andrés, los disfraces de Dorotea y Ricote, así como la defensa que hace este último de la “libertad de conciencia” protestante, son elementos innegablemente cómicos, al mismo tiempo, estos elementos generan, por un breve momento, un espacio para preguntarnos si lo ridículo no será que a Andrés se le pegue, que a Marcela se la critique, que a Dorotea se la seduzca, se la abandone y se la desprecie, o que a Ricote se le quiten sus bienes y se lo eche de su casa y tierra natal—o, incluso, si don Quijote, quien defiende a las doncellas y a los débiles, aunque a veces se trate de prostitutas y ladrones, no estará tan loco como parece.

De manera similar, si bien la escena de colaboración entre un morisco y un autor castellano es innegablemente cómica (tanto que produce interrupciones y versiones superpuestas), al mismo tiempo, si miramos los hilos por el lado del revés, como en el caso de los tapices flamencos, podemos preguntarnos por un momento si lo ridículo no será que en la España de Cervantes ya no se puede dar este tipo de colaboración intelectual.

Los Reyes Católicos y sus sucesores, al promover la unidad política, religiosa y lingüística, apelaron no solamente a argumentos, leyes y prácticas administrativas, sino también a las armas, a forzadas conversiones y a la expulsión de comunidades judías, árabes y mudéjares. En la época en que escribe Cervantes, Felipe II había establecido una política de exclusión de aquellos que buscaban cargos militares, judiciales o administrativos pero no tenían *limpieza de sangre* (es decir, prueba de que descendían de familias Cristianas). Francisco Márquez Villanueva propone que Cervantes mismo se vio afectado por esta política. Hijo de un modesto cirujano (profesión generalmente practicada por judíos) y casado con una mujer de ascendencia conversa, Cervantes no tuvo acceso a posiciones oficiales en la Península ni en las colonias. Sus hermanas no pudieron casarse y, al igual que muchas mujeres españolas cuya

limpieza de sangre era dudosa, practicaron una forma de cortesanía, la de las *damas servidas* que tomaban amantes de origen noble a cambio de que se les pusiera casa o se les compensara con regalos y favores (Márquez Villanueva, 2005: 56–59).

Teniendo en cuenta este contexto, me gustaría proponer que, medio en broma, medio en serio, el espacio metaficcional abierto por Cervantes nos invita a reflexionar sobre una forma de colaboración intelectual entre traductores provenientes de distintas culturas y con distintas identidades lingüísticas y religiosas. Esta forma de trabajo había tenido lugar en los territorios españoles durante la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, en la España unificada de Cervantes, resultaba impensable, o ridícula. Y, efectivamente, Cervantes nos invita a reírnos de la traducción como un modelo textual desacreditado. Pero el humor de Cervantes tiene doble filo y el prestar atención a las prácticas específicas que parodia en el *Quijote* nos permite apreciar aspectos importantísimos del espacio metaficcional que ofrece la obra. Nos revela, por ejemplo, el problema teórico y ético que implica el asumir que un solo traductor—o un solo lector—puede, y debe, unificar el sentido de un texto, cuando este está compuesto, en realidad, de distintas perspectivas, versiones y lenguas.

A modo de conclusión

Si bien, por un lado, Cervantes, al igual que Rabelais, están dando forma a lo que será el *género* de la novela moderna, por otro lado, debemos también tener en cuenta el modelo textual que están parodiando y desacreditando mientras construyen este nuevo género. Este modelo es el de la traducción. Y, en el caso del *Quijote* en particular, es un modelo de trabajo grupal que involucra una multiplicidad de versiones, lenguas e identidades culturales. En este sentido, la parodia de la traducción que encontramos en estas obras nos invita a una lectura más crítica y a una revisión de los principios de unidad lingüística que todavía subyacen tras nuestros modelos y categorías de análisis.

Notas

¹ Un impresor serio no hubiera estado dispuesto a aceptar un negocio que involucrara más de mil quinientas copias, ya que, según estima Phillip Gaskell, ese era el límite después del cual el negocio dejaba de ser rentable (Gaskell, 1985: 160–63).

² El *topos* de los tapices al revés había sido usado por Lazare de Baif (1537), Luis Zapata (1591), Huygens (1622), James Howell (1641) y un traductor

anónimo de Cicerón, en 1644 (Hoby, 1561: Aiii; Hermans, 1985: 114–115; Catelli y Gargatagli, 1998: 239).

³ Ver, por ejemplo, el cap. 4 de su *Comento de Eusebio* (Hernández González, 1988: 87).

⁴ Un ejemplo cercano a Cervantes es el *Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara (1524), presentado como si fuera una traducción del griego al latín y del latín al romance de un manuscrito hallado en el escritorio de Cosme de Medici (Márquez Villanueva, 1973: 188–89).

⁵ Aunque segundo en orden de publicación, *La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534), es primero en el orden cronológico de la historia y hoy se lo considera como tal.

⁶ “Et [la généalogie de Gargantua] fut trouvée par Jean Audeau en un pré qu'il avoit près l'arceau Gualeau, [...] duquel faisant lever les fossez, toucherent les piocheurs de leurs marres un grand tombeau de bronze [...]. Icelluy ouvrans en certain lieu, signé, au dessus, d'un goubelet à l'entour duquel estoit escript en lettres Ethrusques: HIC BIBITUR, trouverent neuf flaccons [...] dequelz celluy qui au mylieu estoit couvroit un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret, plus, mais non mieulx sentent que roses. En icelluy fut ladicté geneallogie trouvée, escripte au long de lettres cancelleresques, non en papier, non en parchemin, non en cere, mais en escorce d'ulmeau, tant toutesfoys usées par vetusté qu'à poine en pouvoit on troys recognoistre de ranc. Je (combien que indigne) y fuz appelé, et, à grand renfort de bezicles, praticant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, [...] la translatay, ainsi que veoir pourrez en Pantagruelisant, c'est- à-dire beuvans à gré et lisans les gestes horrifiques de Pantagruel” (Rabelais, 1962: 12–13).

⁷ “vai? enu le grand dompteur des Cimbres, / v\ sant par l'aer, de peur de la rousée. / 'sa venue on a remply les timbres /)' beurre fraiz, tombant par une housée./ = uquel quand fut la grand mere arrousée, / Cria tout hault : «Hers, par grace, pesche le; / Car sa barbe est presque toute embousée / Ou pour le moins tenez luy une eschelle». . .” (Rabelais, 1962: 14).

⁸ En el resto del libro, Rabelais se burla de otras prácticas interpretativas: la simbología pitagórica, la interpretación alegórica de Homero y Ovidio, la simbología heráldica de los colores, el discurso filosófico, y el libro cierra con el problema de una adivinanza rimada y profética, inscrita en los cimiento de la abadía de Thélème que genera múltiples interpretaciones alternativas.

⁹ Algunos críticos consideran que el término *segundo autor* indica que hay dos autores de la versión castellana: un primer autor que estaba compilando los anales históricos de La Mancha y un segundo autor que va en busca de la continuación y hace traducir el manuscrito árabe. Sin embargo, teniendo en cuenta que Cervantes está parodiando la traducción y que en el discurso teórico sobre esta práctica era común llamar *primer autor* al autor de la versión original (por ej., Leonardo Bruni, quien inaugura la teoría renacentista de la traducción, se refiere al autor de la versión original como “primum auctorem” (Bruni 2004; ver, por ej. párrafos 6, 7 y 9), parece más lógico que el termino *segundo autor* se refiera simplemente al compilador y el de *primer autor*, al autor del original.

Bibliografía

- BISTUÉ, Belén, "The Difficulty of Thinking Translation in Early Modern Europe", tesis doctoral, Universidad de California, Davis, 2009a.
- , "Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X's *Libro de la ochava esfera* (1276)", en *Comitatus*, vol. 40, 2009b, pp. 99–122.
- BOWEN, Barbara C., *The Age of Bluff: Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*. Urbana: University of Illinois Press, 1972.
- BRUNI, Leonardo. *Sulla perfetta traduzione*, ed. de Paolo Viti. Napoli: Liguori, 2004.
- CATELLI, Nora y Marietta GARGATAGLI, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Del Serbal, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Labor, 1973.
- GASKELL, Phillip, *A New Introduction to Bibliography*, reprint. Oxford: Clarendon, 1985.
- GERLI, Michael, "Perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8–9", en *Cervantes: Su obra y su mundo; Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI-6, 1981.
- HERMANS, Theo, "Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation", en *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres; Sidney: Croom Helm, 1985.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Isabel, "A vueltas con Alfonso Fernández de Madrigal y el Marqués de Santillana: De traducciones y comentarios," *La experiencia de los traductores castellanos a la luz de sus textos (Siglos XIV-XVI)*. Salamanca: SEMYR, 1998, 71–105.
- HOBY, Thomas, trad., *The Courtier of Count Baldessar Castilio*, ed. trilingüe. Londres, 1561.
- JEANNERET, Michel, *Le défi des signes: Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*. Orléans: Paradigme, 1994: 142.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "La cuestión del judaísmo de Cervantes", en *Don Quijote en el reino de la Fantasía: Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes*. Sevilla: Focus, 2005.
- , *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.
- PARR, James, *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*. Neward, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988.
- RABELAIS, François, *Gargantúa*. Trad. de Alicia Yllera. Cátedra: Madrid, 1999.
- , *The first book of the works of Mr. Francis Rabelais, Doctor in Physick*, tr. by Thomas Urquhart. London, 1653.
- , *Gargantúa*, trad. de Juan Barja. Akal: Madrid, 1989.
- , *The Histories of Gargantua and Pantagruel*, tr. by J. M. Cohen. London: Penguin, 1955.
- , *Oeuvres complètes*, vol. 1, ed. by Pierre Jourda. París: Garnier, 1962.
- RIGOLOT, François, *Les langages de Rabelais*. Gèneve: Droz, 1972.