

LA FÁBULA OVIDIANA DE FILOMELA REVISADA POR LA EDAD MEDIA: DE CHRÉTIEN DE TROYES A ALFONSO X

THE OVIDIAN FABLE OF PHILOMELA REVIEWED BY THE MIDDLE AGES: FROM CHRÉTIEN DE TROYES TO ALFONSO X

LA FABLE OVIDIENNE DE PHILOMELA REVUE PAR LE MOYEN ÂGE: DE CHRÉTIEN DE TROYES À ALPHONSE X

Mario Martín Botero García

Grupo de Estudios Literarios GEL,
Departamento de Lingüística
y Literatura, Facultad de
Comunicaciones, Universidad de
Antioquia Calle 70 N. ° 52-21,
Medellín, Colombia.
E-mail: martin.botero@udea.edu.co

Este artículo se deriva de la investigación "Aspectos de la translatio en el siglo XII: Pyrame et Thisbe, Narcisse, Philomena", financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación, CODI, de la Universidad de Antioquia, Estrategia de sostenibilidad del Grupo de Estudios Literarios, GEL 2013-2014. Una versión preliminar de este artículo fue presentada en forma de ponencia en el XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, realizado del 8 al 14 de septiembre de 2013 en el Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (CILENGUA) de San Millán de la Cogolla (España).

RESUMEN

En este trabajo se expone el contraste entre las dos traducciones al francés y al castellano de *Filomela*, una de las fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio, realizadas en los siglos XII y XIII por Chrétien de Troyes y Alfonso X. Por medio del análisis y cotejo de tres momentos narrativos, veremos la forma en que la materia antigua es tratada según el contexto determinado en el que se producen las traducciones. La versión francesa hace énfasis en una dimensión cortés en donde el personaje femenino es altamente valorado; por su parte, la versión castellana reivindica una racionalización de la fábula ovidiana, supeditada a una visión política e histórica. Se puede constatar así que las traducciones medievales no son serviles con respecto a la fuente latina sino que demuestran una gran libertad en la selección y combinación de elementos.

Palabras clave: Filomela, Ovidio, Chrétien de Troyes, Alfonso X, traducción medieval

ABSTRACT

This paper shows the contrast between the French and Castilian translations of *Philomela*, one of the most known fables of Ovid's *Metamorphoses*, by Chrétien de Troyes and Alfonso X. Through the analysis and comparison of three moments of the text, we can see how the ancient material is treated according to the particular context in which the translations appear. The French version emphasizes a courtly dimension where the female character is highly valued. In the other hand, the Castilian version indicates a rationalization of the Ovidian fable, which is evaluated according to a political and historical vision. It can be seen that medieval translations are not servile with respect to the source but show great freedom in the selection and combination of elements.

Keywords: Philomela, Ovid, Chrétien de Troyes, Alfonso X, medieval translation

Received: 28-01-2014/ Reviewed: 04-08-2014/ Accepted: 30-09-2014
DOI: 10.17533/udea.ikala.v19n3a02

RÉSUMÉ

Cet article montre le contraste entre les versions française et castillane de *Philomela*, l'une de fables les plus connues des *Métamorphoses* d'Ovide, rédigées par Chrétien de Troyes et Alphonse X aux XII^e et XIII^e siècles. À partir de l'analyse et le contraste de trois moments narratifs de la fable ovidienne, on peut constater la façon dont la matière antique est traitée, selon le contexte particulier dans lequel surgissent les versions. La version française met l'accent sur une dimension courtoise où le personnage féminin est hautement valorisé. En revanche, la version castillane revendique une rationalisation de la fable ovidienne subordonnée à une vision politique et historique. On peut constater de cette façon que les traductions médiévales ne sont pas serviles à leur source latine mais qui montrent une certaine liberté dans la sélection et combinaison d'éléments.

Mots-clés: Philomela, Ovide, Chrétien de Troyes, Alfonso X, traduction médiévale

Introducción

Debido, tal vez, a su temática escabrosa –violación, mutilación, infanticidio, antropofagia– *Filomela* es una de las fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio que más se leyeron durante la Edad Media. Por lo menos eso es lo que da a entender la existencia de versiones medievales en francés y castellano, amparadas, además, bajo la tutela de primerísimas figuras de la literatura medieval como Chrétien de Troyes y Alfonso X¹. De acuerdo con la práctica de la *translatio* –entendida como una especie de imitación y reescritura creativas– las versiones de Filomena permiten comprender la forma en que los autores medievales leen un texto antiguo en el que se plantean problemáticas que no podían pasar desapercibidas para el público medieval. ¿Cuál es la interpretación de este material violento y bárbaro por parte de autores medievales como Chrétien de Troyes y Alfonso X? Tres momentos en las adaptaciones medievales nos permiten ver el tratamiento de la materia antigua: el inicio del relato, la presentación de Filomela, y el comentario final del narrador. En este trabajo no importa tanto la comparación entre la versión de Ovidio y las versiones romances, lo que nos interesa ante todo es la posición de los medievales ante el texto ovidiano y las decisiones que toman en su trabajo de adaptación; en efecto, ambas versiones coinciden en “medievalizar” es decir actualizar, la fuente pero lo hacen siguiendo intereses diferentes.

Ovidio fue uno de los autores antiguos más leídos y glosados durante la Edad Media (Munk Olsen, 1995). Su obra, y en especial las *Metamorfosis*, es

una fuente privilegiada para abordar la traducción del latín, lengua de la cultura en todo el Occidente medieval, al romance. Este trabajo de traducción se hace evidente, entre otros, en los relatos ovidianos franceses del siglo XII² (de los cuales hace parte *Filomena*), en la *General Estoria* dirigida por Alfonso X en la segunda mitad del siglo XIII –en el ámbito castellano– y en el *Ovide moralisé* francés de la primera mitad del siglo XIV. La concepción de este trabajo de traducción en el *Ovide moralisé* puede servir de ejemplo sobre la naturaleza de esta actividad en la Edad Media en general:

La *translatio* est un voyage, voyage du mot d'un sens à un autre, transfert de pénates ou de reliques, passage d'une forme à une autre comme dans la métamorphose, transposition sémantique dans la lecture allégorique, véritable traversée d'une civilisation à une autre, d'une époque à une autre, d'une religion à une autre (Possamaï-Pérez, 2006).

En las *Metamorfosis* de Ovidio la fábula de Filomela, Procne y Tereo (Libro VI, 424-674) es ante todo una historia marcada por el deseo y la violencia. Tereo, rey de Tracia, viola a su cuñada Filomela y para evitar la delación le corta la lengua; las dos hermanas, hijas del rey de Grecia Pandión, para vengarse asesinan y dan a comer a Tereo su pequeño hijo Itis. Al darse cuenta del horror, Tereo persigue a las dos mujeres para asesinarlas pero durante la persecución los tres personajes son transformados en aves. La historia comienza, sin embargo, con una atmósfera positiva a través de la ayuda militar que proporciona el rey Tereo al rey Pandión ante el ataque de los bárbaros: “los escuadrones bárbaros transportados por mar causaban terror a los muros mopsopios” (Ovidio, 406). En este ambiente épico sobresale el heroísmo de Tereo, fundamental para lograr el triunfo: “El tracio Tereo los había puesto en fuga con sus tropas de socorro y por su victoria tenía un ilustre renombre. A este, poderoso en hombres y recursos y cuya estirpe provenía del grande y fuerte Gradivo, lo

1 Como la versión latina, las versiones medievales de *Filomela* se insertan en sus macrotextos, respectivamente, el *Ovide moralisé* (ca 1317-1328) y la *General estoria* (ca 1270-1284). Sin embargo, en este trabajo considero las dos traducciones de *Filomela* como si fueran textos autónomos y no las relaciono de forma directa con sus macrotextos. Por consiguiente, con respecto al texto francés tengo en cuenta solamente los versos que en el *Ovide moralisé* el narrador atribuye a “Chrétien” sin tener en cuenta sus versos introductorios ni la alegoría que propone al final del relato.

2 *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse* y *Philomena* son tres relatos traducidos y adaptados de las *Metamorfosis* de Ovidio entre 1155 y 1170.

unió a sí Pandión por el matrimonio con Procne” (Ovidio, 406). Esta atmósfera positiva, afianzada por medio de la unión entre Tereo y Procne, es rápidamente anulada por la presencia de los malos augurios que indican las desgracias venideras: “no asistió a aquél tálamo Juno protectora de los matrimonios; no Himeneo, no la Gracia: las Euménides sostuvieron unas antorchas arrebatadas de un entierro, las Euménides prepararon el lecho, y de la mansión se adueñó un búho siniestro y se asentó en lo alto de la cámara nupcial” (Ovidio, 406). Así se prepara el ambiente para la introducción de los instintos más bajos de los personajes: lujuria, violencia, venganza. Lo que se presentaba como una unión próspera entre los dos reyes se convierte en una fuente de adversidad (cfr. Gildenhard y Zissos, 2007). Es a este material problemático que se enfrentan los autores medievales.

Prolegómenos a la Barbarie

Si se tiene en cuenta el conocido prólogo de *Cligès* (ca. 1176) en donde Chrétien de Troyes proporciona un inventario de sus obras anteriores, su versión de *Filomena*³ habría sido compuesta al comienzo de su actividad clerical⁴. En efecto, en *Filomena* se hacen evidentes los ejercicios característicos que se enseñaban en las escuelas y que permitían a los clérigos habituarse a los textos clásicos latinos; asimismo, a través de estos textos los clérigos practicaban los procedimientos retóricos – *elocutio*, *inventio*, *abbreviatio*, *amplificatio*– como bases del trabajo de adaptación y traducción que es en definitiva *Filomena* (James-Raoul, 2007,

p. 26; Zumthor, 2000, pp. 65-71). La versión francesa de *Filomena* comienza como un cuento independiente, como si fuera un *lai*⁵, describiendo un mundo lejano pero al mismo tiempo conocido que se podría resumir en los dos primeros versos: “Pandion fu d’Athaines rois / Poissans et larges et cortois” (Chrétien de Troyes, 1-2: “Pandión fue un rey de Atenas poderoso, generoso y cortés”⁶); en efecto, estos versos remiten a un contexto prestigioso y distante como lo es el griego, cuyo rey responde sin embargo al modelo feudal; en este sentido, la rima –“rois”/“cortois”– adquiere toda su significación al evocar por medio del rey y su condición el contexto general en el que se inserta esta versión: un universo aristocrático en donde reinan la riqueza, la generosidad y la cortesía. Ahora bien, siguiendo la versión antigua, el traductor francés sugiere rápidamente la dimensión negativa de la historia, al comentar la unión del rey Tereo con Procne:

Tereüs ot li tiran non
Cui Pandion sans grant priere
Dona Progné, sa fille chiere.
Males nocés fist Thereüs,
Quar n’i fu pas Himeneüs,
Li diex qui aus nocés dut estre.
Onc n’i chanta ne clerc ne prestre
Ne n’i ot nul signe de joie,
Mes toute nuit a sa vois roie
Chanta sor la chambre li dus
Et li huans et li cucus
Et la fresai et li corbiaus.
Cil signes ne fu mie biaux,
Ains fu de duel et de pesance
Toute cel senefiance.
Moult fu lor assamblee male,
Quar es chambres et en la sale
Volerent toute nuit maufé,
Atropos et Thesifoné,
Et toutes males destinees. (12-31)

[Tereo se llamaba el tirano a quien Pandión, sin hacerse mucho de rogar, entregó a su querida hija

3 Las versiones medievales modifican el nombre de la protagonista, de Filomela, como aparece en el texto latino, se pasa a Philomena (francés) y Filomena (castellano). En adelante utilizo las formas castellanas para referirme a los personajes de las dos versiones romances.

4 De acuerdo con el prólogo de *Cligès* ya evocado, además de *Filomena*, Chrétien de Troyes habría traducido al francés otras obras de Ovidio: los *Remedios de amor*, el *Arte de amar* y una versión de la historia de Pélope y Démeter (historia que hace parte del libro VI de las *Metamorfosis*), aunque todos estos últimos textos no han sido conservados.

5 El término *lai* designa una canción o poema narrativo con tema y origen bretones que se acompañaba generalmente con un instrumento de cuerda como el arpa.

6 Todas las traducciones al español de *Philomena* de Chrétien de Troyes son mías.

Procne. Fue un mal matrimonio el que hizo Tereo pues ahí no estuvo Himeneo, el rey que debe estar presente en las bodas. No cantó allí ni clérigo ni sacerdote, tampoco hubo ningún signo de alegría, sino que toda la noche con su voz ronca cantó la lechuga encima de la habitación con el autillo, el cucú, el búho y el cuervo. Estos signos no eran buenos sino más bien de duelo y desgracia, este era su significado. Esta unión fue nefasta pues en las habitaciones y en las salas volaron toda la noche los demonios Átropos y Tisífone, y todos los destinos funestos.]

Chrétien de Troyes opta por presentar desde los primeros versos octosílabos el conflicto central de la obra –un conflicto amoroso– sin proporcionar mayores detalles sobre los personajes y su condición; basta con afirmar su pertenencia al mundo de la realeza para situarlos y hacerlos cercanos al público al cual se dirige la traducción⁷. Desde el comienzo se pretende contar una historia percibida como negativa y se justifica su negatividad por la presencia de los malos augurios, suprimiendo a Juno, multiplicando las aves de mal agüero e introduciendo otras presencias inquietantes (los demonios Átropos y Tisífone). Igualmente, se subraya la ausencia de los garantes del matrimonio cristiano y la incapacidad del rey Pandión para prever las consecuencias del matrimonio de su hija con Tereo. Se puede ver así cómo Chrétien de Troyes prefiere reforzar las presencias maléficas para de esta forma insistir en el comportamiento anticortés de los personajes –sobre todo de Tereo–, mezclando nociones propias de la cultura clásica con personajes característicos del mundo medieval como los clérigos.

Las *Metamorfosis* de Ovidio son un material indispensable para la empresa histórica que se propone la *General Estoria* y son varios los mitos ovidianos que los clérigos alfonsíes insertan, no sin provocar agudos problemas de recepción para

la crítica actual⁸. Es así como la versión alfonsí de *Filomena* opta por una presentación más pormenorizada del contexto en el que se ubica la historia, conservando varios detalles narrativos presentes en Ovidio que la versión francesa suprime, como la descripción de la ayuda de Tereo a Pandión ante el ataque de los bárbaros; es más, el texto alfonsí aprovecha aquí para proponer un largo desarrollo del conflicto militar, haciendo énfasis en la valentía del rey Tereo, presentado como un héroe consumado –“era muy ardit e muy sabidor de armas”–, un buen estratega que apoya al rey Pandión en su guerra contra los bárbaros y contribuye a su derrota:

E teniéndolos Tereo en este arrequexamiento envió mandado a la celada que les echara, e salieron ellos de la una part e el rey Pandión de la otra e cogiéronlos en medio, e fizieron en ellos muy grant mortandat e otrossí ellos en ellos, ca eran aquellos bárbaros buenos cavalleros de armas. Pero en el cabo oviéronse a vencer los bárbaros, ca eran menos, e cercáronles los otros de muchas partes dont ellos se non guardavan nin metieron mientes. E cogiéronse por montes e por valles e por carreras e por fuera de carreras e por ouquier que se les acaeció e fuxieron e fuéronse assaz desbaratados e maltrechos. E d'esta guisa esparció Tereo de Atenas e segudó a los bárbaros de la cerca de esta cibdat de Atenas, assí cuemo cuenta Ovidio en el sexto del so Libro mayor. (*General Estoria*, 343)

En esta introducción de la historia se muestra claramente una estética épica, acorde con el enfrentamiento contra los bárbaros. Desde esta perspectiva, el texto alfonsí desarrolla y multiplica los elementos épicos allí donde el texto de Ovidio se conforma con evocar, rápidamente, la invasión de los bárbaros a Atenas y el papel destacado que desempeña Tereo en su derrota. La opción del adaptador alfonsí hace énfasis en los aspectos guerreros y militares a un punto tal que Tereo es presentado como el héroe, y luego de tres capítulos no se proporciona ninguna pista sobre su carácter negativo –como sí sucede en la

7 Recordemos que esta traducción –como otras basadas en obras de la Antigüedad clásica– surge en un contexto aristocrático y está destinada a un público laico que no tiene acceso directo a las obras latinas. Ver a este respecto Botero García (2010).

8 Sobre la utilización de las *Metamorfosis* en la *General Estoria* ver, por ejemplo, Salvo García (2010), Cuesta Torre (2007) y Gómez Redondo (1998).

versión francesa. Vemos así que la ampliación narrativa –una de las técnicas más frecuentes en la traducción medieval– es utilizada ante todo para desarrollar el conflicto militar, en detrimento de la problemática amorosa. Es importante resaltar la referencia a la fuente –Ovidio y su “libro”– como garantía de veracidad de los hechos narrados, contrastando así con la versión francesa en donde la referencia a la fuente es prácticamente inexistente.

Cuando todo elemento bélico es evacuado, la versión castellana debe retomar la trama del texto latino pero siempre optando por cierta verosimilitud. En efecto, Tereo se encuentra en Atenas con las hijas de Pandión –“e pagóse mucho d’ellas”– y decide casarse con alguna de las dos hermanas pero, como buen rey, opta por pedir consejo a sus vasallos a su regreso a Tracia:

E fuese Tereo d’aquella vez pora su regno de Tracia. E fizo luego sus cortes, e los sos fueron y alegres con ell porque fuera tan bienandant en su ida e en so venida e troxiera de sí grant prez e grant onra e sonava por todas las tierras. E éll pues que ovo fablado muchas cosas con ellos fablóles en razón de su casamiento con una de las fijas d’aquel rey Pandión, e contóles todo el fecho cómo era. E ellos respondiéronle que pues que él sabié toda la fazienda del rey Pandión e de su casa e de so reino e de so poder que fiziesse y de cuemo él toviés por bien, ca de cuanto él fiziés todo lo ternién ellos por bien. (*General Estoria*, 344)

Se podría pensar que esta suspensión temporal del conflicto amoroso indica la molestia por parte del adaptador para abordar la temática escabrosa, que contiene en definitiva la historia presentada por Ovidio; pero la ampliación de los hechos guerreros podría considerarse también como una forma de matizar y de connotar positivamente las acciones del héroe que es Tereo, como si el adaptador/traductor tuviera que presentar una imagen ideal del personaje en su calidad de rey (no deja de ser irónica la opinión que tienen los vasallos del rey de Tracia con la perspectiva de sus acciones futuras). Pero sobre todo, la larga introducción de la historia pone de manifiesto el marcado interés por parte del adaptador alfonsí, y de su público, por las cuestiones militares y

políticas que evoca la alianza militar entre los reyes Pandión y Tereo.⁹ A esto se une la búsqueda de verosimilitud en la presentación del matrimonio, ya que Tereo envía una embajada a Pandión pidiendo en matrimonio a una de sus hijas, mientras que el rey de Atenas sopesa la propuesta y, desde un punto de vista político, decide que su hija (sin especificar cuál de las dos) haría un buen matrimonio por las cualidades que presenta Tereo. De igual forma, la búsqueda de verosimilitud se manifiesta en la magnificencia de las bodas “cuales pertenecién entre reyes tan grandes e tan ricos e tan nobles e de tan alta guisa, ca era Pandión fijo del rey Erictonio, que venié del liñage del rey Júpiter e d’esse liñage de Júpiter venié otrossí el rey Tereo, assí como cuenta Ovidio en el Libro mayor” (*General Estoria*, 343). El adaptador crea un linaje prestigioso para los protagonistas –linaje que se remonta hasta el rey Júpiter– acorde con el contexto regio al cual se dirige la obra, y recurre a Ovidio como garante del linaje creado.

Después de este largo prólogo con tintes realistas, el texto introduce durante el matrimonio de Tereo y Procne la primera inquietud sobre un universo presentado hasta ahora de forma positiva: “Este casamiento, segunt aquello en que dio en el cabo, non fue bueno” (*General Estoria*, 343). Finalmente, se tiene que abordar la problemática ovidiana, y el adaptador vuelve al conflicto original, a pesar de un deseo marcado por racionalizar y adaptar la historia a un contexto político, como hemos visto. Así, obligada a volver al problema antiguo, esta parte anuncia el origen de los males de los protagonistas –el conflicto amoroso– provocados por la ausencia de la divinidad en las bodas y la presencia de malos augurios:

9 Como lo demuestra G. Orduna al analizar otro mito ovidiano insertado en la *General Estoria* (1984-1985): “Aunque siguiendo literalmente a Ovidio, se lo desnuda del ropaje artístico que más lo caracteriza, para reducirlo a mero relato histórico” (ap. Gómez Redondo, 700). Habría que matizar sin embargo esta afirmación ya que en el pasaje que nos ocupa, la representación de la guerra adquiere visos de una estética épica a la cual es aficionado el público al que se dirige la obra.

E llamavan los gentiles a la reina Juno deessa de las madrinas, e Himeneo de los padrinos, mas dize Ovidio que en aquel casamiento nin fue Juno nin Imeneo nin gracia de bien. E otrossí dixieron los gentiles Heumenides por ravieras del infierno e bufo por mal agüero, e estas ravieras cuenta Ovidio que iguaron el lecho a Tereo e a Promne en so casamiento, e sovo el bufo essa noche sobr'el su palacio llamando y faziendo mal agüero, e con esta ave fueron ayuntados Tereo e Promne. (*General Estoria*, 343)

Esta atmósfera inquietante es obligatoria en el tratamiento de la temática en la versión de Ovidio, ya que así se anuncian los males que van a surgir pero, al mismo tiempo, las presencias amenazadoras aligeran la culpa de los personajes, víctimas al fin y al cabo de un destino aciago. En este pasaje el adaptador alfonsí sigue fielmente su modelo, evocando los mismos elementos y personajes (Juno, Himeneo, las Euménides, el búho) pero a partir de una perspectiva histórica, explicando las creencias de los “gentiles” y remitiendo a su fuente. Estos elementos inquietantes son rápidamente evacuados para dar paso otra vez a la búsqueda de verosimilitud: “E gozóse mucho toda Tracia con este casamiento, e gradeciéronlo mucho a dios, e mandaron por toda la tierra los poderosos e toda su clerezía que fiziessen fiesta el día en que este casamiento fue fecho, e otrossí el día en que les nació un fijo que ovieron a que llamaron Itis” (*General Estoria*, 345). Llama la atención la presencia de la clerezía en la versión castellana que funciona como un reflejo de la propia corte letrada alfonsí; por medio de este pequeño pero significativo detalle, se puede observar la forma en que se actualiza el texto antiguo de donde están ausentes los clérigos: “los felicitó Tracia, por supuesto, y dieron las gracias a los propios dioses y ordenaron que fuera llamado festivo tanto el día en el que fue entregada al ilustre tirano la hija de Pandión como en el que había nacido Itis” (*Metamorfosis*, 407). Es evidente entonces en la presentación de la historia la búsqueda de cierta verosimilitud por medio de alusiones anacrónicas que son no obstante significativas para el público al que se destina la obra.

La Belleza de la Doncella

En el pasaje del enamoramiento de Tereo se presenta uno de los contrastes más interesantes entre las adaptaciones francesa y castellana, ya que ambas presentan a la doncella de forma diferente. Recordemos que en las *Metamorfosis* de Ovidio la pasión amorosa de Tereo nace de la contemplación de la belleza de Filomela: “he aquí que llega Filomela, llamativa por su rico atavío, más llamativa por su belleza, como solemos oír que caminan en medio de los bosques las náyades y las dríades con tal que les proporciones adornos y atavíos semejantes” (*Metamorfosis*, 407). La pasión de Tereo por su cuñada nace así de la contemplación de la belleza y se concretiza por medio de una imagen de fuego: “No de otro modo ardió Tereo al contemplar a la doncella” (*Metamorfosis*, 407); sin embargo, a esta fuerza exterior que es la pasión se une una fuerza interior que es la inclinación de Tereo a la lubricidad (“lo agujonea su natural lujuria”, VI, 407). Todo contribuye pues a la connotación negativa de Tereo y su amor por su cuñada Filomela, ya que así se da lugar al doble crimen: la violación y mutilación de la doncella, y el asesinato de su hijo Itis por parte de esta y Procne. La versión alfonsí también señala la belleza de Filomena:

En tod esto avién enviado por doña Filomena, que era y en los palacios de su padre, e vino luego, e cuenta Ovidio que muy bien vestida e muy bien guisada a maravilla, e aun diz que más guisada venié de fermosura que de tod el otro guisamiento, ca era grant y muy fermosa. E dize Ovidio que el rey Tereo cuando la vio venir tan fermosa e d'aquel contenten que se enamoró d'ella luego a la ora, e fue el amor tan grant que así se encendió ende el rey Tereo cuemo se encienden las ariestas del fuego cuando son secas. (*General Estoria*, 133)

Filomena posee en este pasaje una belleza no descrita que el público lector u oyente debe imaginar; los principales elementos que se evocan son su vestido lujoso y su gran estatura. Se alude igualmente al rostro de la doncella, digno de admiración y fuente de enamoramiento, pero para señalar sobre todo la inclinación de Tereo por la lujuria:

Cuenta Ovidio en estas razones que derecha era la faz de Filomena de enamorar dessí d'aquella guisa a tod omne, mas però dize que el rey Tereo e los de Tracia de natura avién siempre de ser omnes muy de mugieres e darse a ellas muy ligero, onde ayudaba a Tereo en este amor la maldat de la su sangre e la natura de la tierra dont era e bivié. (*General Estoria*, 134)

Así, la versión castellana en este pasaje es muy cercana a su fuente que traduce casi literalmente, aunque suprime la alusión a las ninfas como comparativo de la belleza de Filomena, quizás como una búsqueda de verosimilitud.

En contraste, la versión de Chrétien de Troyes proporciona uno de los retratos más completos e impactantes de un personaje femenino en la literatura medieval; en efecto, en las *Metamorfosis* el narrador se limita a comparar de forma indirecta la belleza y el atuendo de Filomela con los de las ninfas, sin desarrollar ningún elemento en particular, mientras que el texto francés es mucho más prolífico en detalles. Se necesitan no menos de 105 versos para describir a Filomena y justificar así el enamoramiento de Tereo¹⁰. Semejante ejercicio no se puede abordar sin explicitar sus riesgos por medio de un pequeño prólogo:

Atant est d'une chambre issue
Philomena deschevelee:
Ne sambloit pas nonain velee,
Quar grant merveille ert a retraire
Sont gent cors et son cler viare,
Que ne peüst, ce croi, souffrire
A toutes ses grans biautez dire
Li sens ne la langue Platon,
Ne la Homer ne la Caton,
Qui mult furent de grant savoir.
Dont ne doi je pas honte avoir
Se je emprez ces trois i fail;
Et g'i metrai tout mon travail:
Des qu'empris l'ai, n'en quier retraire,
Plus dirai qu'en ne porroit traire,
Primes dou chief et puis dou cors. (124-139)

[Entonces Filomena salió de una habitación con el cabello suelto. No parecía una monja con velo: sería

un gran prodigio poder describir su hermoso cuerpo y su rostro claro. Ni la inteligencia ni el estilo de Platón, ni los de Homero o Catón, que fueron muy sabios, serían suficientes, eso creo, para describir toda su gran belleza. Por lo tanto, yo no debo avergonzarme si no lo logro después de estos tres; sin embargo, haré lo mejor que pueda, ya que comencé no quiero renunciar a hacerlo. Diré más de lo que se ha dicho, primero de la cabeza y luego del cuerpo.]

Al comienzo, el narrador se limita a evocar, sin describirla, la belleza excepcional del personaje, como en una especie de prelude; luego, se ubica desde la perspectiva del especialista para hacer notar la gran dificultad que existe al tratar de describir detalladamente a Filomena. En una actitud de falsa modestia, da a entender que en su calidad de clérigo, va a tratar de emprender este peligroso ejercicio retórico, basándose en la autoridad y el prestigio de los autores clásicos para valorar su propio trabajo. El contraste es sorprendente con respecto al texto ovidiano y su versión castellana ya que el narrador se detiene en los más mínimos detalles para exponer el canon de belleza femenina a mediados del siglo XII:

Plus estoit luisans que fins ors
Testrout sa cheveleüre.
Tel l'ot Dieu fete que Nature,
Mien ensient, i fausist bien
S'elle i vausist amander rien.
Le front ot blanc et plain, sans fronce,
Les iex plus clers c'une jagonce,
Large entr'ueil, sorcis aligniez,
Nes ot ne fardez ne guigniez
Le nez ot hault et lonc et droit,
Tel com Biautez avoir le doit;
Fresche color ot en son vis
De roses et de flours de lis,
Bouche riant, levres grossesetes
Et un petit vermeilletes
Plus que samit vermeil en graine,
Et plus souef oloit s'alaine
Que pumens ne baume n'encens.
Dens ot petis, serrez et blens.
Menton et col, gorge et poitrine
Ot plus blanc que n'est nulle hermine.
Autresi comme .ii. pometes
Estoient ses .ii. mameletes;
Mains ot grelles, longues et blanches,
Grelles les flans, basses les hanches.

10 Sobre la concepción del amor en *Filomena* de Chrétien de Troyes, ver Botero García (2012).

Tant par fu bien fais li sorplus
 Que tan bele riens ne vit nulz,
 Quar Nature s'en fu pensee
 Plus que de nulle autre riens nee,
 Si ot toout mis quan qu'ele pot. (140-169)

[Su cabellera era más brillante que el oro puro. Dios la había hecho de tal forma que Naturaleza, eso creo, hubiera fracasado si hubiera querido mejorar algo. Tenía la frente blanca y lisa, sin una arruga, los ojos, más claros que un circón; sus cejas estaban separadas y alineadas, sin sombras ni maquillaje. Tenía la nariz proporcionada, larga y derecha, tal como lo exige la belleza. Tenía un color fresco en su rostro, entre rosas y lirios; su boca era risueña, los labios carnosos y un poco rojos pero más que la seda teñida de púrpura bermeja. Su aliento era más suave que el olor del pimienta, del bálsamo o del incienso. Tenía los dientes pequeños, blancos y bien alineados. Tenía el mentón, el cuello, la garganta y el pecho más blancos que el armiño. Sus senos eran como dos manzanitas. Tenía las manos finas, largas y blancas, fina la cintura, y amplias las caderas. El resto estaba tan bien hecho que un ser tan bello nunca nadie vio: Naturaleza se había esforzado más que en ningún otro ser, poniendo todo lo que pudo.]

Este retrato sigue las normas promulgadas en los tratados retóricos medievales que señalaban que debía existir un orden descendiente en la descripción humana, comenzando por la cabeza (Petit, 2010). Un elemento esencial en este retrato es el color blanco que se repite en varias partes (frente, rostro, dientes, mentón, cuello, garganta, pecho, manos) que sin duda alude también al aspecto virginal de Filomena, fundamental en la trama narrativa. La concepción de la belleza femenina, extremadamente positiva en este pasaje, no está condicionada por una visión misógina, por el contrario, es una especie de celebración, llena de sensualidad en el que se mencionan la cintura estrecha, las caderas amplias y los “senos como manzanitas”. El retrato de Filomena no se conforma únicamente con la belleza corporal sino que a esta va unida unas características sociales indispensables en el contexto cortés:

Aveuc la grant biauté qu'ele ot,
 Sot quan que doit savoir puecele:
 Ne fu pas mains sage que bele.

Si je la verité recort,
 Plus sot de joie et de deport
 Qu'Apolloines ne que Tristrans;
 Plus en sot, voire, .x. tans.
 Des tables sot et des eschas,
 Dou viel jeu et dou .vi. et as,
 De la buffe et de la hamee.
 Par son deduit estoit amee
 Et requise de haulz barons. (170-181)

[Junto a la gran belleza que tenía, sabía todo lo que una doncella debe saber: no era menos inteligente que bella. Para decir la verdad, sabía más (casi diez veces más) de diversiones y distracciones que Apolonio o que Tristán. Sabía jugar trictrac, ajedrez, y otros juegos de sociedad. Por su alegría era amada y pretendida por señores poderosos.]

Desde esta perspectiva se pueden ver varios elementos propios del mundo de la cortesía que se reflejan en las aptitudes de Filomena: por un lado el énfasis en la diversión (su habilidad en los juegos de sociedad la ponen en un nivel superior del de personajes masculinos literarios como Apolonio o Tristán) y, por otro lado, la insistencia en la formación intelectual ya que Filomena no es presentada únicamente como lectora instruida, sino también como una especie de *trobairitz* en la medida en que es capaz de componer canciones y melodías:

Des auctours sot et de gramaire,
 Et sot bien faire vers et letre,
 Et quant li plot, lui entremetre
 Et dou psaltiere et de la lire
 –Plus en sot qu'en ne porroit dire–
 Et de la gigue et de la rote.
 Sousciel n'a lai ne son ne note
 Qu'el ne seüst bien vieler,
 Et tant sot sagement parler
 Que seulement de sa parole
 Seüst elle tenir escole. (194-204)

[Conocía la gramática y los autores, y sabía componer versos y escritos; cuando tenía ganas de tocar el salterio, la lira, la rota o la giga, sabía más que lo que se podría decir. No había bajo el cielo lai ni melodía, ni música que ella no supiera tocar con la zanfona, y era tan instruida en el momento de hablar que solamente con su palabra hubiera podido mantener una escuela.]

Asimismo, se debe tener en cuenta que esta descripción de la doncella no evoca solamente

características idealizadas de la mujer en general, sino que también presenta elementos que tienen una función narrativa concreta, como sus cualidades de oradora y sobre todo de tejedora:

Avec ce iert so bone ouvriere
D'ouvrer une pourpre vermeille
Qu'en tout le mont n'ot sa pareille,
.I. diapre ou un baudequin,
nis la mesnie Hellequin
Seüst ele en un drap pourtraire. (188-193)

[Además, era muy hábil para trabajar la seda y todas las telas finas, tanto así que no había nadie en el mundo que la igualara. Inclusive, hubiera sido capaz de bordar en una tela a Hellequin y su cacería salvaje.]

En efecto, estas cualidades de Filomena van a desempeñar un papel importante en la economía del relato (recordemos que Tereo, luego de violar a Filomena, le corta la lengua para impedir la delación, pero ella logra revelar el crimen a su hermana por medio de un tapiz que ella misma teje) que demuestran la forma en que el traductor construye su texto según ciertas características idealizadas y preestablecidas, pero al mismo tiempo sabe aprovecharlas según sus propias necesidades narrativas.

Filomena es presentada entonces como un ser completo, una joven bella e instruida en cuya imagen se exaltan los valores más significativos de la sociedad aristocrática de la segunda mitad del siglo XII en el norte de Francia. Esto se corrobora en la intervención del narrador al afirmar que Filomena posee los conocimientos normales de una joven cortés –“Sot quan que doit savoir puecele”–, es decir que a pesar de lo excepcional Filomena es común en un mundo refinado y cortés.

Metamorfosis y Alegorías

Otro de los momentos en que se puede ver el contraste entre las versiones francesa y castellana de *Filomena* lo encontramos al final del relato, cuando se presenta la metamorfosis de los personajes en aves. Como muchas de las historias

de las *Metamorfosis*, la historia de Filomela es un pretexto para explicar la presencia en el mundo animal de elementos que remiten al sufrimiento de los seres humanos; la transformación en aves de los personajes se convierte en símbolo del sufrimiento y al mismo tiempo el mundo y los seres que lo constituyen (por ejemplo la abubilla, la golondrina y el ruiseñor) se explican a través de la experiencia humana. En las versiones medievales, como en Ovidio, los tres personajes son convertidos en aves (hay que tener en cuenta no obstante que en Ovidio no se identifican las aves en las que se convierten las dos hermanas, como sí lo hacen las adaptaciones medievales), pero en la versión francesa esta metamorfosis es vista como un castigo, sobre todo para Tereo:

Quar Thereüs devint oisiaus
Ors et despies, petis et viaus.
De son poing li chei l'espee
Et il devint hupe coupee,
Si com la fable le raconte,
Pour le pechié et pour la honte
Qu'il avoit fet de la pucele.
Progné devint une arondele
Et Philomena rousseignos. (1445-1453)

[Tereo se convirtió en un pájaro sucio y despreciable, chiquito y vil. De su mano se le cayó la espada y se convirtió en una abubilla encrestada –así lo cuenta la fábula– por el pecado y la cobardía que había hecho con la doncella. Procne se convirtió en una golondrina y Filomena en un ruiseñor.]

Este es uno de los pocos pasajes en los que el traductor francés remite a su fuente¹¹ –“Si com la fable le raconte”– quizás como una especie de garante ante la metamorfosis que es considerada en su forma más literal. En efecto, el traductor no se cuestiona sobre la verosimilitud de la transformación de los personajes en aves sino que la considera una “grant merveille” que se justifica como castigo, lo que se corrobora cuando se explica en el

11 Por el contrario, en la versión castellana la alusión a la fuente es constante: “assi cuemo dize Ovidio en el sexto del so Libro mayor” (130, 133, 134, etc.).

epílogo el significado del canto de Filomena convertida en ruiseñor:

Encore, qui croiroit son los,
Seroient a honte trestuit
Li disloial mort et destruit,
Et li felon et li parjure,
Et cil qui de joie n'ont cure,
Et tuit cil qui font mesprison
Et felonnie et traïçon
Vers pucele sage et cortoise,
Quar tant lor grieve et tant lor poise
Que quant il vient au prin d'esté,
Que tout l'iver avons passé,
Pour les mauvés qu'ele tant het,
Chante au plus doucement qu'el set
Par le boschaige: oci! oci! (1454-1467)

[Todavía, si se escucharan sus consejos, se debería matar a todos los traidores, los crueles, los perjuros, conducirlos a una muerte innoble, a aquellos a quienes no les importa la alegría, a todos aquellos que traicionan, que se comportan mal y son desleales con una doncella sensata y cortés. Filomena los atormenta y los persigue tanto que cuando vuelve la primavera, cuando hemos pasado todo el invierno, por los malvados que ella odia tanto, canta por los bosques lo más dulce que puede: ¡oci! ¡oci!]

Hasta el último momento del relato se recuerda el crimen del rey Tereo a través del canto del ruiseñor que evoca la violencia que sufrió Filomena; en efecto, este canto es en últimas un juego onomatopéyico que remite el imperativo del verbo “ocire” (matar) en francés antiguo: “¡mata! ¡mata!”. El traductor confiere así un nuevo significado al canto del ruiseñor, que lejos de evocar el encuentro amoroso advierte a los descorteses sobre su comportamiento ante las doncellas. De esta forma, en el epílogo se unen la historia contada con la “realidad” del público a quien va dirigida la adaptación.

Así, la lectura que hace del texto ovidiano el adaptador francés está marcada por la cortesía, y su versión se presenta por lo tanto como un contraejemplo del comportamiento masculino hacia la mujer. La transformación en aves de Filomena y su hermana Procne es vista más como una forma de escapar a la furia de Tereo que como un castigo por el infanticidio de Itis. Así, se podría afirmar entonces que

el traductor al francés de *Filomena* es consciente del carácter ficcional del material con el que trabaja puesto que no se cuestiona sobre la verosimilitud de las transformaciones de los personajes sino que las acepta como una concretización de la realidad evocada por el cuento: la cultura se explica por medio de la naturaleza y la historia que se narra, cuenta también el mito (James-Raoul, 2007, p. 244).

Por el contrario, la versión castellana parece comprender la historia desde una perspectiva realista. En efecto, en esta versión, el hombre no es finalmente responsable de las consecuencias desastrosas de su acto, ya que la culpa recae más que todo sobre las mujeres que reaccionan de forma exagerada a los ataques masculinos, como se puede ver en el pensamiento del rey Tereo ante la evidencia del desastre causado por su violación de Filomena:

Pero esso que el pudo segunt la razón que tenié mesuró otrossí en el fecho de la reina su mugier e de la infante su hermana d'ella, e vio cuemo el fecho de la mala mugier que de diablo era e non de otra cosa, ca pues que él aquel mal fiziera pudieran ellas fazer cuemo buenas mugieres et de alta sangre, e mesurar cuémo del muy mal fecho que él fiziera cumplié e era muy a demás, e encobrir el fecho quanto pudiessen e callarlo e non añader en el mal, ca en el cabo en su casa cayé: e aun a lo peor, e que valliera más que se perdiessse la persona de la infant Filomena que non se perdiessen amas aquellas casas d'aquellos dos reyes, de Pandión rey de Atenas, e de Tereo rey de Tracia. (*General Estoria*, 145)

De acuerdo con esta reflexión, es más importante preservar el honor de las casas reales antes que la vida de la infanta Filomena. Asimismo –según una posición misógina frecuente en ciertos discursos clericales de la Edad Media¹²– la mujer es asociada aquí con el diablo puesto que sus acciones conducen al desastre; de allí se desprende que el deber de la mujer “de alta sangre” es reparar los males causados por el hombre y soportar dignamente sus agresiones. Se debe tener en cuenta que estas son las reflexiones de Tereo, ante la evidencia

12 Sobre la visión de la mujer por parte de los clérigos medievales, ver Duby (2000).

del desastre causado, y no las del narrador; no obstante, en el momento en que se refieren las metamorfosis propiamente dichas, el narrador corrobora en cierta forma la indulgencia hacia los personajes:

mas los autores de los gentiles que esta estoria
escrivieron cuemo Ovidio e otros por mostrar los
males en que andavan Tereo e Promne e Filomena
cuánto mal les vino por ello assacáronles que sos
dioses por averles mercet en aquella tormenta en
que cayeran, ca maguer reyes eran, e algunos bienes
avién fechos, que los mudaron a Tereo en hububiella,
a Promne en golondrina, a Filomena en rossiñol.
(*General Estoria*, 145)

Gracias a su dignidad real, la transformación en aves de los personajes es vista más como un alivio que como un castigo y sus actos, altamente censurables, son vistos con indulgencia por los dioses. Tereo, Procne y Filomena son puestos así en un mismo nivel social que justifica la condescendencia ante sus faltas; sin presentar ninguna consideración especial hacia los personajes femeninos –como sí sucede en la versión francesa–, el texto castellano introduce las metamorfosis sin mucha convicción.

En términos generales, todas las transformaciones que se encuentran en las *Metamorfosis* de Ovidio son causadas por los dioses, algunas veces como castigo, otras como salvación; en el caso de Tereo, Procne y Filomela el narrador ovidiano no proporciona una valoración sobre dichas transformaciones. Por el contrario, las dos versiones medievales buscan comprender las metamorfosis en aves de los personajes desde su propia perspectiva, ficcional-cortés para el texto francés, y político-realista, para el texto castellano. Recordemos que en la versión francesa se acepta sin cuestionamientos la transformación de los personajes en aves; poniendo punto final a su materia de forma enfática –“De Philomena lairai ci” (1468: “Aquí pondré fin a *Filomena*”)–, el narrador no da pie a que surja glosa o reflexión alguna sobre la veracidad de las transformaciones. El texto castellano, por el contrario, dedica un capítulo final a las glosas de los

sabios sobre la naturaleza de dichas transformaciones¹³ para concluir que, si bien los personajes son históricos –“todo es estoria fasta los mudamientos d’ellos” (*General Estoria*, 147)–, su transformación en aves se debe entender como una alegoría en la que las aves representan de alguna forma la situación de los personajes pero sin dar crédito a los “mudamientos” propiamente dichos¹⁴. Aquí se ve claramente un deseo de racionalizar la historia y tomar distancia ante la maravilla que representan las transformaciones:

De los mudamientos departe assí que es allegoría, e
aquello que dize uno e da ál a entender, que porque
Promne e Filomena son dichas que fueron mudadas
en aves que se entiende que es esto que fuxieron
muy apriessa ant’el rey Tereo cuemo vuelan las aves, e
diz que mudadas en estas aves golondrina e rossiñol
mayormiente que non en otras aves porque an estas
aves los pechos señalados de vermejo, e fue esto por
mostrar en ellas la señal del antigua muerte que ellas
fizieron en el niño que degollaron e mataron. E la
infant Filomena diz que mayormiente en rossiñol,
ave que mora en las selvas e en las matas, e que da a
entender por y de cuemo fue Filomena encerrada en
la casa de la selva cuandol tajó el rey la lengua, e moró
ella y cuemo mora el rossiñol en las matas e en los
árvoles. De Promne departe otrossí que es dicha que
fue mudada en golondrina ante que en otra ave porque
es la golondrina ave que mora en las casas, e otrossí que
se da a entender por y que solió morar Promne en las
cibdades e en los palacios e en las otras pueblas cuemo
cuando era reina de todo. De Tereo muestra otrossí
que por aquello que segudava apriessa a Promne e
a Filomena que dixieron d’él los autores que fuera
mudado en ave por aquella priesa que avié en ir empós
aquellas dueñas, e mayormiente en habubiella que en
otra ave por que la habubiella es ave que vuela a presas,
e essas presas faziéndolas iradamiente; demás que
por aquello que la habubiella faze nío de malas cosas
e huele mal que se entienda por ello aquello que el rey
Tereo fizo en Filomena su cuñada, e aquello ál otrossí
que comió a su fijo Itis, que fueron malas costumbres

13 Unida a la *amplificatio*, la glosa es fundamental en la técnica traductiva de la *General Estoria*, ver Perona (1989, p. 262).

14 Es posible que estos comentarios sobre las transformaciones estén condicionados por las glosas a la obra de Ovidio preexistentes a la *General Estoria*, ver al respecto Salvo García y Cuesta Torre.

e que deven oler mal, e se deve despagar d'ellas todo buen omne. (*General Estoria*, 147)

Para adecuar la fábula latina a la cultura del público receptor medieval se necesita una explicación, por lo tanto los sabios alfonsíes se encargan de glosar la historia desde un punto de vista “moderno”, alejado del mito antiguo. Como ya lo ha demostrado la crítica, el tratamiento que aquí se hace de los mitos antiguos tiene como objetivo construir un discurso histórico así se tenga que corregir en sus pasajes más maravillosos:

‘Fablar en figura’ construyendo un proceso de relaciones alegóricas entre la ficción literaria y la verdad oculta, es el concepto primordial en que se apoya la incorporación de todo este conjunto de historias maravillosas de la antigüedad, que, para los gentiles, bien claro que queda, representaba “su” Biblia: no es por ello extraño que una crónica universal, estructurada con el eje temático de la ‘Sancta Escripura,’ acepte –o justifique– con argumento tan sólido narraciones de dudosa, en principio, verosimilitud; de ahí que, en prevención los ‘autores’ abran discretos paréntesis de enjuiciamiento moral a fin de que los “oyentes” puedan superar cualquier reticencia sobre tales invenciones. (Gómez Redondo, 701)

Desde esta perspectiva, es fundamental dejar clara la dimensión alegórica de la transformación: se dice una cosa para dar a entender otra. Así, se da una relación estrecha entre los personajes, sus acciones y las características físicas de las aves en las que son transformados. La rapidez y el movimiento de las dos mujeres condiciona la naturaleza de su metamorfosis en aves, buscando ajustar su situación con las peculiaridades del ruiseñor y la golondrina; nótese por ejemplo el énfasis en el color rojizo de las aves que funciona como símbolo del infanticidio cometido por Filomena y su hermana –mientras que en la versión francesa la metamorfosis de las mujeres no se relaciona de ninguna manera con su crimen. Lo mismo sucede con Tereo, es transformado en abubilla porque esta ave persigue a otras y además porque la abubilla es sucia y desprende mal olor. Se presenta por lo tanto una resistencia a la maravilla y se explica la naturaleza de las aves como recuerdo de las faltas de los personajes. Igualmente,

la interpretación final del “Maestre Joán el Inglés”, proporciona una dimensión negativa del amor y de los amantes, ya que “los que aman que non catan carrera por ó van cuemo la non cata el ave cuando vuela, que se va a una e otras partes volando por ó le acaece” (*General Estoria*, 147). Al glosar la alegoría de la transformación de los personajes y justificar dicha alegoría por la naturaleza misma de las aves –que se desplazan de forma aleatoria–, el clérigo pone a Tereo, Filomena y Procne en el mismo nivel de culpabilidad, pero sobre todo identifica como un sentimiento amoroso lo que es solamente lujuria, pasión y violencia.

Conclusión

La traducción como práctica literaria es primordial en los dos contextos en los que surgen las versiones francesas y castellana de *Filomena*; en ambos casos los traductores/adaptadores amplían o suprimen ciertos detalles pero sin dejar de lado las bases temáticas del texto de partida. Como lo señala Zumthor (2000, p. 72), la traducción medieval tiene que ver más con la adaptación que proporciona un equivalente aproximativo, simplificado o glosado del original, dirigido a un público interesado. Por lo tanto, en las adaptaciones que Chrétien de Troyes y Alfonso X hacen del texto de Ovidio la trama es esencialmente la misma: violación, mutilación, infanticidio, antropofagia y castigo. El contraste radica en la manera en que los autores medievales interpretan la historia. Chrétien de Troyes, por su lado, trata de contrarrestar la violencia y la barbarie por medio de elementos cortesos, como el retrato de Filomena, que hacen menos brutal el material que se traduce; la historia de Filomena se convierte entonces en un contraejemplo del comportamiento brutal hacia las doncellas. Alfonso X y sus colaboradores optan por un universo más épico en donde la dimensión guerrera y política prevalece, buscando finalmente una racionalización de la historia.

A través de estos pasajes de las versiones francesa y castellana de *Filomena* se hace evidente que el

proceso de traducción implica una visión amplia de la práctica de la reescritura, cuyo objetivo final es reactualizar unas temáticas antiguas y convertirlas en tópicos “modernos” que remiten a algunos de los valores de las élites sociales de mediados del siglo XII y de finales del XIII en Europa.

Referencias

Almeida, B. & Sánchez Prieto-Borja, P. (Eds.). (2009). *Alfonso X El Sabio. General Estoria. Segunda parte*. Madrid: Biblioteca Castro & Fundación José Antonio de Castro, 2 vols.

Álvarez, C. & Iglesias, R. M^a. (Eds.). (2001). *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

Botero García, M. (2010). Las traducciones de Ovidio en la Edad Media. *Hermeneus. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, TI, (12), 31-54.

Botero García, M. (2012). La naissance de l'amour dans les récits ovidiens français du XII^e siècle. *Troianalexandrina: Anuario Sobre Literatura Medieval De Materia Clásica*, 12, 139-162.

Chrétien de Troyes. (2000). *Philomena*. En E. Baumgartner (Ed.), *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XI^e siècle imités d'Ovide*. Paris: Gallimard.

Cuesta Torre, M. L. (2007). Los comentaristas de Ovidio en la *General Estoria*. *Revista de Literatura*, 19, 137-169.

Duby, G. (2000). *Dames du XI^e siècle. 1. Héloïse, Alienor, Iseut e quelques autres*. Paris, Gallimard.

Gildenhart, I. & Zissos, A. (2007). Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (*Met.* 6.

412-674) and Beyond. *Dictynna*, 4, [en línea]. Consultado el 30/7/2013. URL: <http://dictynna.revues.org/150>

Gómez Redondo, F. La corte letrada de Alfonso X (1256-1284). *Historia de la prosa medieval castellana*, (pp. 423-852.) Madrid: Cátedra, 1998, t. I,

James-Raoul, D. (2007). *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*. Paris: Champion.

Munk Olsen, B. (1995). *La réception de la littérature classique au Moyen Âge (IXe-XIIIe siècle)*. Copenhague: Museum Tusculanum Press.

Orduna, G. La “estoria” de Acteón : Ovidio y la General Estoria alfonsí. *Letras*, 11-12, 134-139.

Perona, J. (1989). Lenguas, traducción y definición en el Scriptorium de Alfonso X. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 14-15, 247-276.

Petit, A. (2010). Le premier portrait féminin dans le roman du Moyen Âge. Les filles d'Adraste dans le *Roman de Thèbes*. En *Aux origines du roman. “Le Roman de Thèbes”* (pp. 171-182). Paris: Champion.

Possamai-Perez, M. (2006). *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*. Paris: Champion.

Salvo García, I. (2010). La materia ovidiana en la *General Estoria* de Alfonso X: problemas metodológicos en el estudio de su recepción. En F. Bautista Pérez y J. Gamba Corradine (Eds.). *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, (pp. 359-369). San Millán de la Cogolla: Cilengua & Semir.

Zumthor, P. (2000). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil.

250

How to reference this article: Botero García, M. M. (2014). La fábula ovidiana de Filomena revisada por la Edad Media: De Chrétien de Troyes a Alfonso X. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 19 (3), 237-250. doi: 10.17533/udea.ikala.v19n3a02