

Los orígenes de la literatura medieval francesa: entre traducción y creación

Dr. Mario Martín Botero García
Universidad de Antioquia - Medellín, Colombia
mbotero@comunicaciones.udea.edu.co

Resumen: Este artículo pone de manifiesto la importancia que desempeña la práctica de la traducción en el surgimiento de la literatura novelesca en el norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII. Se hace énfasis en la forma en que los clérigos medievales se basan en sus conocimientos en latín, la lengua de la cultura, para dar los primeros pasos en la escritura de textos literarios en lengua vernácula. Así, a partir de la necesidad de dar a conocer textos pertenecientes a la Antigüedad latina a un público laico que desconoce el latín, va a surgir la práctica de la traducción, en cuya base se sitúa el nacimiento de lo que hoy llamamos “novela”. El *Lai de Narcisse* permitirá un acercamiento al método de traducción a mediados del siglo XII.

Palabras clave: Traducción, novela, siglo XII, Antigüedad latina, Ovidio, /Lai de Narcisse/

Abstract: This paper aims to show the importance of the practice of translation in the coming up of romance literature in the north France about 1155. It emphasises the way in which medieval clerics, based on their knowledge of Latin, the language of culture, began to develop the habit of writing literature in the vernacular language. Thus, from the need to spread the knowledge of classical Latin texts to a secular audience, emerged the practice of translation, which finally led to the formation of what we call the «romance novel» nowadays. The *Lai de Narcisse* will help as an example to illustrate the methods of translation used in the mid 12th century times.

Key words: Translation, novel, 12th century, Latin ancient times, Ovid, /Lai de Narcisse/

1. Introducción

A principios del siglo XIII Jehan Bodel, en el prólogo del cantar de gesta *Chanson de Saisnes*, remite a las tres materias posibles de ser abordadas por el clérigo medieval cuando se enfrenta a la práctica de la “literatura”:

*N'en sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretaigne et de Ronme la grant ;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant,
El cil de Ronme sage et de sens aprendant,
Cil de France sont voir chascun jour aparant. (vv. 6-11)*

“Solo existen tres materias para todo hombre viviente: de Francia, de Bretaña y de Roma la grande; estas tres materias son muy diferentes. Las historias de Bretaña son vanas y divertidas, las de Roma son sabias y ejemplarizantes, las de Francia, cada día se ve, son verídicas” (Trad. M. Botero García).

Este desvío por un texto del siglo XIII, nos permite apreciar un intento de clasificación temática relacionado con los contenidos o materias que abordan los autores desde el siglo XII, temáticas que como lo expresa Jean Bodel son muy diferentes entre sí. La materia de Francia hace referencia a los cantares de gesta, primera manifestación de la literatura francesa, cristalizada en la obra maestra que es la *Chanson de Roland* (ca. 1100); la materia de Bretaña se refiere a los textos de tema bretón, especialmente la tradición artúrica cuyo primer representante, el *Roman de Brut* de Wace, se puede datar de 1155; por último, la materia de Roma remite a la Antigüedad latina, fuente de traducciones que ven la luz hacia 1150 con el *Roman de Thèbes*. Como se puede apreciar a través del ejemplo de Jean Bodel, la literatura francesa medieval se desarrolla a partir de varios campos temáticos, independientes entre sí¹. Entre estos campos temáticos, la materia de Roma presenta un especial interés con respecto a sus orígenes, relacionados con la práctica de la traducción.

Vamos a acercarnos a nuestro objeto de análisis a partir de la clasificación de Jean Bodel, y es principalmente la materia de Roma la que va a retener nuestra atención. El objetivo de estas páginas es poner de manifiesto la forma en que los clérigos de la segunda mitad del siglo XII, en el norte de Francia, se dedican a la práctica de la traducción con el fin de dar a conocer a un público laico un material prestigioso al cual no puede acceder directamente debido al desconocimiento que tienen del latín. Para tal efecto, comenzaré por evocar la situación de bilingüismo a la base de la literatura francesa, luego continuaré con el surgimiento del *roman*, abordaré la cuestión de las relaciones entre traducción, historia y *roman*, y finalizaré con el testimonio del *Lai de Narcisse* para lograr un acercamiento más detallado a algunos procesos de traducción a mediados del siglo XII.

2. Entre el latín y el vulgar

Durante toda la Edad Media, desde la caída del Imperio romano e inclusive mucho antes, la relación del hombre con la lengua latina es un fenómeno que marca varios aspectos de la vida cultural; se da una situación de bilingüismo: por un lado la cultura clásica, prerrogativa de los clérigos, y, por otro lado, una cultura “románica”, relacionada con aquellas personas que no manejan el latín. Este bilingüismo social desempeña un papel importante en el surgimiento de los

¹ Evidentemente estas no son las únicas “materias” posibles en la literatura francesa medieval, si agregamos a esta división temática la lírica en lengua de oc y lengua de oïl, o los fabliaux, entre otros, la clasificación de Jean Bodel aparece bastante reducida.

primeros textos escritos con vocación literaria, ya que las lenguas vernáculas se van a imponer poco a poco sobre el latín. hasta adquirir un estatuto literario.

Son bien conocidos los testimonios dejados por los hombres de la Iglesia con respecto a la presencia cada vez más importante del vulgar; en este sentido se hace evidente la necesidad de predicar en lengua vulgar para que los fieles entiendan más fácilmente el mensaje (el concilio de Tours, en el año 813, hace explícita esta recomendación). Esta situación de bilingüismo con una lengua de la cultura, el latín, y una lengua cotidiana, el vulgar, es una constante hasta finales de la Edad Media. El estatus de la lengua vulgar, por lo menos hasta mediados del siglo XII, va a ser, esencialmente, el de una lengua de comunicación, como lo demuestra claramente el testimonio de los *Serments de Strasbourg* (842), que fueron pronunciados y copiados en “francés” y en “alemán” para que fueran entendidos por los soldados de ambos bandos².

Ante esta situación, los primeros textos compuestos en lengua vulgar constituyen un cambio de perspectiva fundamental, ya que se hace énfasis en las características propias del vulgar, en lo que podríamos llamar su “función poética”; en el contexto francés, estos textos, marcados por la presencia tutelar de la Iglesia, son sin embargo versiones en vulgar de poemas religiosos escritos en latín. El más antiguo, la *Séquence de sainte Eulalie* (ca 881), conserva una estructura que sigue en su composición los modelos latinos, sobre todo su dependencia con un contexto litúrgico³. Más adelante, la *Vie de saint Alexis* (ca 1050) se emancipa de todo contexto litúrgico y presenta una técnica literaria bastante elaborada, aunque sigue mostrando una dependencia directa con su fuente latina. Estos textos hagiográficos, escritos por clérigos anónimos, explotan los recursos de la lengua vernácula pero conservan al mismo tiempo un vínculo importante con el mundo religioso y con los modelos latinos, lo que les otorga una dimensión de textos intermediarios entre la temática religiosa y la lengua vernácula. Es por esta razón que muchos críticos los consideran como los primeros testimonios escritos en un francés balbuciente, pero les niegan toda dimensión literaria. Hay que esperar hasta mediados del siglo XII para que la independencia de la lengua con respecto a los contenidos se cristalice.

3. El surgimiento del *roman*

En el siglo XII aparecen los primeros textos propiamente literarios, clasificados por Jean Bodel, de acuerdo con sus contenidos, en materias: de Francia, de Bretaña y de Roma. Basados en nuestro objetivo, dejaremos de lado la materia de Francia (la épica medieval o cantar de gesta) y la materia de Bretaña (la literatura artúrica) y

² Recordemos que los *Serments de Strasbourg* marcan la alianza militar entre dos de los nietos de Carlomagno contra el tercer nieto que pretendía ser el único heredero al trono. Más allá de su valor puramente histórico, poseen un valor lingüístico al constituirse en el primer testimonio de un dialecto románico y de un dialecto germánico, ancestros pues del francés y del alemán.

³ La palabra *séquence* hace referencia a un poema rítmico en latín que se cantaba durante el oficio.

nos centraremos en la materia de Roma donde encontramos la prolongación de la problemática ya evocada: la traducción como práctica literaria.

En el francés medieval del siglo XII, el término *roman* se utiliza para calificar, lo que hoy llamaríamos un relato de ficción. Sin embargo, a lo largo de este mismo siglo (e inclusive más allá) este término no designa exactamente a un género literario sino que se refiere ante todo a la lengua vernácula en oposición al latín, hasta ese momento la lengua de la cultura.

En este sentido, la expresión *en romanz metre* es usada por Benoit de Sainte-Maure, el autor del *Roman de Troie* (1165), para referirse a su práctica literaria:

*Et por ce me vuell travailler
En une estoire commencer,
Que, de latin ou jo la truis,
Se j'ai le sens et se ge puis,
Le voudrai si en romanz metre
Que cil qui n'entendront la lettre
Se puissent deduire el romanz* (Benoit de Sainte-Maure, vv. 33-39).

“Y por esto me quiero esforzar para comenzar una historia, y mi deseo es, si poseo la capacidad y los medios, de traducirla del latín, en el cual la encuentro, al francés para que aquellos que no entienden el latín puedan disfrutar del texto en francés” (Trad. M. Botero García).

Benoit de Sainte-Maure justifica su trabajo a través de la búsqueda de la comunicación de un saber para beneficiar a un público incapaz de acercarse a los textos originales latinos –el texto traducido es ante todo deleite, placer de la historia comunicada; su trabajo consiste entonces en traducir, adaptar un texto del latín al francés⁴. En esta misma perspectiva se ubica el *Roman d'Alexandre* (ca 1180) de Alexandre de Paris:

*L'estoire d'Alixandre vos veul par vers traitier
En romans qu'a gent laie doie auques profitier* (Alexandre de Paris, vv. 30-31)

“La historia de Alejandro os quiero contar en verso y en francés para hacer aprovechar a los laicos” (Trad. M. Botero García).

La empresa de Benoit de Sainte-Maure y de Alexandre de Paris está relacionada con el fenómeno de traducción en lengua vernácula de obras antes reservadas a los

⁴ Chrétien de Troyes, el célebre iniciador de la materia de Bretaña, utiliza en el prólogo del *Chevalier de la charrette* (vv. 1-2), una expresión que remite más a un acto de creación original que a la traducción: *Puis que ma dame de Chanpaigne/ Vialt que romans a feire anpraigne...* (“Ya que mi dama de Champaña desea que comience un relato de ficción en francés...”).

clérigos. Se mantiene en cierta forma la problemática antigua, ya evocada, en donde el latín se permanece como lengua de la cultura, prerrogativa de los letrados (*litterati*), los que conocen la *littera* (el latín), en oposición a los iletrados (*illitterati*). Los clérigos que trabajan para las cortes en la segunda mitad del siglo XII, buscan terminar con esta situación haciendo que a través de sus traducciones un público más amplio (pero perteneciente a la élite de la nobleza) pueda tener acceso a obras canónicas en el medio clerical.

En efecto, a lo largo del siglo XII se desarrolla la clase caballeresca y con ella una literatura en lengua vulgar destinada a los laicos que no manejan el latín, lengua internacional de la administración y de la Iglesia. Esta literatura se basa en las leyendas guerreras autóctonas que van a dar frutos en los cantares de gesta, y en la traducción al francés de textos de la Antigüedad latina. Es en el llamado “espacio Plantagenêt” (reino de Inglaterra, ducados de Normandía, Aquitania y Anjou, condado de Bretaña) donde Enrique II Plantagenet, rey de Inglaterra, promueve este movimiento cultural pero con un interés político, gracias también a la influencia literaria de su esposa Leonor, biznieta del primer trovador conocido, Guillermo de Poitiers.

En este contexto, la segunda mitad del siglo XII y el espacio anglonormando, las traducciones de obras de la Antigüedad latina se multiplican: desde relatos breves inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, como *Pyrame et Thisbé* (ca 1160) o el *Lai de Narcisse* (entre 1160 y 1176), hasta obras de envergadura considerable como las que componen los llamados “romans antiques”, “romans d’antiquité” o triada clásica: el *Roman de Thèbes* (ca 1150) basado en la *Tebaida* de Estacio, el *Roman d’Enéas* (ca 1156) en la *Eneida* de Virgilio, el *Roman de Troie* (ca 1165) adaptado a partir de dos fuentes latinas (*De excidio Trojae* de Dares el Frigio y *Ephemeris belli Trojani* de Dictys, ambos textos elaborados a partir de la *Iliada* y la *Odisea*); a esta triada se unen las diferentes versiones del *Roman d’Alexandre* (entre 1135 y 1180) que traducen al francés la vida de Alejandro Magno a partir de varias fuentes latinas que se remontan al pseudo Calístenes. Todos estos textos se encuentran al origen de la práctica de la *translatio*, es decir de la adaptación de fuentes latinas, la mayoría de las veces a la forma del octosílabo francés de rima pareada (con excepción del *Roman d’Alexandre* que inaugura el metro homónimo: el alejandrino), y al mismo tiempo fundamentan el *roman*, entendido ya como un género literario a la base de la novela moderna (Baumgartner, 1995).

La adaptación medieval de obras de la Antigüedad obedece pues a una demanda social: ya que solamente una minoría restringida (formada principalmente de clérigos) tiene acceso a la cultura en lengua latina, se busca hacer llegar a un público advertido, pero que ignora el latín, estas obras en *roman* es decir en lengua vernácula. Estas obras están dirigidas exclusivamente a una élite compuesta por miembros de la clase caballeresca, un público cortés que necesita una cultura adaptada a los nuevos valores de la caballería; así se desprende por ejemplo del prólogo del autor anónimo del *Roman de Thèbes*:

*Tout se taisent cil del mestier
Si ne sont clerc ou chivaler:
Ensement poent escouter
Come li asnes a harper (vv. 13-16)*

“Cállense, a propósito de este mester, quienes no sean clérigos ni caballeros, puesto que igual capacidad tienen para escucharme que el asno para tocar el arpa” (Trad. P. Gracia, *El Libro de Tebas*, 29).

Efectivamente, en estas traducciones/adaptaciones que son los *romans antiques* el mundo antiguo se transforma en un mundo feudal, donde los valores de la cortesía, de la proeza y del amor están íntimamente ligados a las tramas adaptadas de los textos que han servido como fuente. La proeza guerrera y el amor, valores eminentemente caballerescos, se unen en estos textos para proponer una imagen completamente diferente del héroe guerrero tal como éste se presenta en la *Chanson de Roland* donde el amor no juega un papel importante y el caballero lucha solamente por Dios y su señor.

En este sentido, el *Roman de Thèbes* es el primer texto medieval que une la proeza guerrera y el amor, inaugurando de esta forma una de las características primordiales de la ficción caballeresca en la Edad Media. Primer *roman* en el sentido medieval del término, es decir como traducción de una fuente latina, el *Roman de Thèbes* adapta la trama de la *Tebaida* (s. I d. C.) de Estacio (cuyo tema son las luchas fratricidas entre Eteocles y Polinices), modificando la materia y la intención final, a través de procedimientos y figuras propios de la retórica latina pero que el autor anónimo adapta a la lengua vernácula en más de doce mil versos octosílabos. Las descripciones (de personas o de objetos) juegan un papel importante en la medida en que suspenden la narración propiamente dicha y despliegan una dimensión didáctica que permite poner en evidencia la habilidad del autor; además de la descripción de las batallas, la belleza de los personajes femeninos, los detalles de la vestimenta, el comportamiento, retienen la atención del autor anónimo.

El tema amoroso, apenas esbozado en el *Roman de Thèbes*, va a ser desarrollado a plenitud en el *Roman d'Enéas* y en el *Roman de Troie* donde los personajes se abandonan, perplejos, al descubrimiento del amor y sus efectos: Dido y Eneas, Lavinia y Eneas, Jasón y Medea, Aquiles y Políxena, entre otros, aparecen retratados más como amantes corteses del siglo XII, antecesores en cierta medida de Lanzarote y Ginebra o de Tristán e Iseo, que como héroes antiguos. En estos textos el papel social de la dama es fundamental, unido a la cortesía del caballero, elementos éstos que van a caracterizar el llamado amor cortés, que se encuentra apenas insinuado en los *romans antiques*. Lo que prueba que la visión del mundo presente en estos textos es la de la clase caballeresca de la segunda mitad del siglo XII; dicho de otra forma, el anacronismo es una de las características fundamentales de la materia de Roma, ya que los clérigos son conscientes de que escriben para un público laico y saben cuáles son sus intereses. A esto se debe agregar el interés político que Enrique II de Inglaterra encuentra en estos textos que

pretenden poner en evidencia el lazo que une el presente histórico con el pasado prestigioso de los troyanos y sus descendientes (Chauou, 92).

¿Cómo entender entonces que los autores de estos textos los presenten como traducciones? La traducción en el contexto del siglo XII dista mucho de su concepción moderna. En efecto, *[L]e mot de 'traduction' doit être pris ici dans un sens large. Il s'agit le plus souvent d'adaptations fournissant un équivalent approximatif, simplifié ou glosé, de l'original* (Zumthor, 72); no obstante, se debe tener en cuenta que en el contexto de las traducciones del siglo XII la simplicidad no aparece, por el contrario: los traductores amplían las fuentes originales, y las adaptan siempre con la intención de agradar al público de la corte para la que escriben. Desde esta perspectiva, los clérigos de la segunda mitad del siglo XII, autores de los *romans antiques*, combinan una empresa de propagación cultural y literaria con una exposición de la realidad contemporánea de los laicos para quienes trabajan, inaugurando en cierta forma lo que más adelante se llamará la “novela histórica” (Le Goff).

La práctica literaria en la segunda mitad del siglo XII está así marcada por la traducción, entendida ésta en su acepción medieval. Pero la materia de Roma que es “sabia”, como la califica Jean Bodel, es entendida como un material histórico, en oposición, sobre todo, a la materia de Bretaña, calificada de “vana y agradable”; para los clérigos medievales, los hechos relacionados con la guerra de Troya son históricos, y el público noble en general no distingue entre *roman*, en el sentido de relato de ficción (cercano a su acepción moderna), e historia; los autores de *romans* lo son también de crónicas históricas lo que va a provocar la aparición de elementos anacrónicos que no se deben entender como una imperfección pueril de los textos sino más como una consecuencia de la afirmación del pasado “nacional”. Este fenómeno se puede ver claramente en un texto que no hace parte en un sentido estricto de la materia de Roma pero que ayuda a entender esta atracción que los clérigos del siglo XII sienten hacia la Antigüedad clásica, me refiero al *Roman de Brut* (1155) de Wace.

4. Traducción, historia, *roman*

El *Roman de Brut* es la traducción de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth escrita en prosa latina en 1138 y que pretende reconstituir la historia de los reyes de la Gran Bretaña a partir de sus supuestos orígenes troyanos⁵. En el título de la traducción al vulgar, *Roman de Brut*, se hace referencia, de un lado, al supuesto ancestro de los bretones (Brutus, en latín) y, por otro lado, a la nueva tendencia de *mettre en roman*, es decir de adaptar en lengua vernácula las obras antes reservadas a los clérigos. La temática presente en el comienzo de la obra está unida a la materia de Roma, en la medida en que se narra el viaje de Brutus (bisnieto de Eneas) del Latium hacia la Gran Bretaña donde se establece para formar una dinastía de la que desciende más adelante un rey llamado Arturo. El *Roman de Brut*

⁵ Retomo aquí, sin citarlos, elementos de mi introducción al *Libro del rey Arturo. Según la parte artúrica del Roman de Brut de Wace* (pp. 15-39).

de Wace se constituye así, en su parte artúrica, en el primer testimonio en una lengua romance del mito literario del rey Arturo. La importancia fundamental que presenta este texto radica también en la difusión que realiza de la materia de Bretaña en el medio aristocrático, y, con ella, la propagación de los valores que caracterizarán por siempre el universo de la ficción artúrica: proeza, cortesía, generosidad.

El *Roman de Brut* se presenta como una traducción, en el sentido medieval del término, de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, es decir, como una adaptación que pone de manifiesto dos elementos importantes: por un lado, la relevancia particular, a mediados del siglo XII, del *roman* y, por otro lado, el estatuto netamente histórico del texto:

*Ki vult oir e vult saveir
De rei en rei e d'eir en eir
Ki cil furent e dunt il vindrent
Ki Engleterre primes tindrent,
Quels reis i ad en ordre eü,
E qui anceis e ki puis fu,
Maistre Wace l'ad translaté
Ki en conte la verité*

“Para quien quiera escuchar y saber quiénes fueron y de dónde vinieron, de rey en rey y de heredero en heredero, los primeros que Inglaterra poseyeron, cuáles reyes allí se sucedieron y qué ancestros hubo, maestro Wace, que cuenta sólo la verdad, ha traducido la historia” (trad. de M. Botero).

El escrutinio del pasado y la traducción de una fuente, unidos a la búsqueda de la verdad, son las bases sobre las que se apoya el texto de Wace. Esta actitud esta relacionada con el deseo de legitimación de las dinastías europeas a través de los mitos de la *translatio imperii* y de la *translatio studii*; estos mitos pertenecen a una estructura imaginaria de la civilización medieval según la cual el poder caballeresco y la cultura clerical fueron transferidos de Oriente a Occidente: la proeza caballeresca y el saber clerical pasan así de Grecia a Roma, de Roma a Francia y luego al espacio anglonormando. A esto se agrega el mito del origen troyano de los bretones que remonta a la alta Edad Media, donde se elaboró una leyenda genealógica que hace de los francos, y más tarde de los bretones insulares, los descendientes y herederos de los troyanos; en efecto, según esta leyenda, los sobrevivientes de la caída de Troya se habrían instalado en Roma y de allí habrían pasado al norte de Francia. De esta manera, la civilización troyana, después de haber participado en la fundación mítica de Roma, se implantaría en la punta extrema del Occidente cristiano (Baumgartner, 1981: 13).

Tanto el *Roman de Brut* como la tríada clásica (*Thèbes*, *Enéas*, *Troie*) se remiten a estos orígenes míticos, pero vistos y entendidos como hechos históricos. El trabajo de sus autores consistiría en actualizar estos datos “históricos” uniéndolos al presente del mecenas Enrique II Plantagenet; no hay que olvidar en efecto que los

dos únicos autores conocidos de estos textos, Wace y Benoit de Sainte-Maure, escribieron también crónicas de los ancestros del rey de Inglaterra, Enrique II: el *Roman de Rou* y la *Chronique des ducs de Normandie*, respectivamente (Stanescu y Zink). Desde esta perspectiva, las traducciones que se reúnen bajo el rótulo de “materia de Roma” serían una expresión más de la *translatio studii*: la materia troyana que pasa a Roma y luego a Francia para ser actualizada por los clérigos de la segunda mitad del siglo XII en el espacio anglonormando.

La práctica de la historia tal como la conciben los clérigos medievales, difiere de su concepción moderna: el historiador medieval pone de manifiesto su búsqueda infatigable de la verdad, pero muchas veces ignoran la frontera que separa la leyenda de la historia (Chauou, 51). A esto se agrega la ausencia de un interés objetivo hacia la historia en el siglo XII; ningún trabajo historiográfico es desinteresado y la multiplicación de historias genealógicas en esta época tiene como objetivo la glorificación o la propaganda. En efecto, la *Historia Regum Britanniae* y su traducción, el *Roman de Brut*, se presentan como un medio para legitimar el poder de la dinastía Plantagenet al permitirles crear una filiación prestigiosa que comienza con los troyanos y culmina en la imagen altamente positiva del rey Arturo. Al hacer de Arturo un rey conquistador, capaz de enfrentarse al poderío del Imperio romano, estos autores crean una clase de héroe bretón nacional capaz de equipararse con el prestigio político-militar de un personaje como Carlomagno, que era reivindicado por la monarquía francesa (Boutet y Strubel).

Al ser redactado en versos octosílabos pareados, el *Roman de Brut* hace énfasis en la escogencia de una lengua vernácula como modo privilegiado de comunicación, en oposición al latín en el cual está escrita la *Historia* de Geoffrey. En efecto, la forma por excelencia de la escritura es, a partir del siglo XII, el octosílabo pareado en el cual se combinan la rima, el ritmo y el sentido como elementos fundamentales del *roman*: la lengua vernácula adquiere así un estatus literario. La adaptación del octosílabo pareado implica también la expansión del material narrativo (el *Brut* es un texto de no menos de quince mil versos); además, la expansión del material latino está marcada sobre todo por el método de adaptación utilizado por Wace. Como hemos visto, para los autores medievales “traducir” remite a una noción amplia, que se acerca más a un fenómeno de adaptación donde la libertad del autor con respecto a su fuente juega un papel fundamental. Desde esta perspectiva, se puede fácilmente comprobar que Wace no se conforma con “traducir” la obra de Geoffrey de Monmouth sino que, en un verdadero proceso de adaptación, de *translatio*, otorga a la obra una nueva dimensión a través, sobre todo, de los nuevos valores de la sociedad cortesana. En un vertiginoso juego de espejos, casi borgeano, el mismo Geoffrey de Monmouth afirma haber traducido su *Historia* a partir de un texto muy antiguo escrito en lengua bretona⁶; así, el *Roman de Brut* sería la

⁶ Puede ser que se ponga de manifiesto en esta afirmación la práctica, muy frecuente en la Edad Media, de inventar una fuente prestigiosa para legitimar de esta manera una obra. Geoffrey también hace alusión a dos historiadores reconocidos: Gildas y Beda, aunque sin citar explícitamente sus textos (el *De excidio et conquestu Britanniae* y la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*).

traducción de otra traducción... De esta manera, la traducción se afirma como la práctica literaria fundamental.

5. Un testimonio: el *Lai de Narcisse*

Al principio de este artículo me refería a la situación de bilingüismo cuando surgen los primeros textos en vulgar, a finales del siglo IX en Francia: se trata de textos ligados a fuentes latinas y al medio eclesiástico pero escritos en francés; el contraste con la situación de la traducción en la segunda mitad del siglo XII es evidente ya que la traducción como práctica literaria en esta época ya se ha completamente independizado del medio clerical; aunque los autores de estos textos son clérigos (es decir, poseedores de unos conocimientos que solamente se pueden adquirir en una escuela eclesiástica), ya no están al servicio de la Iglesia sino al de un mecenas, Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania en el contexto de producción de la tríada clásica. Los primeros textos con una dimensión literaria que aparecen en francés, no pertenecientes al género épico (cantares de gesta), se caracterizan por su forma (octosílabos pareados) y por los temas tratados; como hemos visto, los temas abordados en estos textos también se desvinculan del mundo religioso en la medida en que ya no tratan vidas de santos, como era el caso en la *Séquence de sainte Eulalie* o en la *Vie de Saint Alexis*. Por el contrario, algo que sorprende es que la temática abordada en la trilogía clásica, y los otros textos emparentados, es una temática pagana que no es en ningún momento manipulada con miras a hacer menos evidente la ausencia del cristianismo.

Esto se puede ver de forma concreta en uno de los textos más interesantes de la materia de Roma. Se trata del *Lai de Narcisse*, un texto de autor anónimo, traducido a mediados del siglo XII, a partir del episodio de Narciso narrado por Ovidio en las *Metamorfosis*. Este texto, junto con *Pyrame et Thisbé*, inaugura el género del relato corto, o cuento, en la literatura medieval francesa; en efecto, los otros textos de la materia de Roma toman como fuentes extensas obras latinas, como hemos visto, mientras que el autor del *Lai de Narcisse* se centra en un texto bastante corto.

Se debe tener en cuenta que Ovidio, junto con Virgilio, es uno de los autores más estimados por los clérigos medievales; se cree que Chrétien de Troyes tradujo su *Arte de amar* –según la información que el mismo Chrétien proporciona en el prólogo de *Erec et Enide*–, aunque esta traducción está hoy perdida. En el siglo XIV se traducen las *Metamorfosis* completas pero bajo el título revelador de *Ovide moralisé*. El *Lai de Narcisse* y *Pyrame et Thisbé* constituyen los dos únicos testimonios de traducciones de Ovidio en el siglo XII. Existe otro texto, *Philomena*, que hace parte también de las *Metamorfosis*, presente en el *Ovide moralisé* del s. XIV que, se cree, fue traducido por Chrétien de Troyes, aunque nada es seguro a este respecto⁷.

El *Lai de Narcisse* traduce el episodio de las *Metamorfosis* que se encuentra en el libro III, vv. 339-512; la primera constatación es la ampliación narrativa (el rechazo a lo

⁷ Los tres textos ovidianos del siglo XII se encuentran reunidos en la edición de E. Baumgartner (2000).

simple) que hace el traductor: de ciento setenta y tres versos de la versión latina, se pasa a mil diez versos en la versión francesa. Este proceso de amplificación, como en los textos de la tríada clásica, se basa esencialmente en la inserción en la trama narrativa de retratos, descripciones, diálogos y monólogos que están ausentes del texto latino. Veamos un ejemplo en la forma en que los dos autores, Ovidio y el autor anónimo del siglo XII, presentan a Narciso:

[...]
*namque ter ad quinos unum Cephisius annum
 addiderat poteratque puer iuvenisque videri:
 multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;
 sed fuit in tenera tam dura superbia forma,
 nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.* (*Metamorphoseon* III, vv. 351-355)

[...] el hijo del Cefiso había añadido un año a los quince y podía parecer un niño y un adolescente: muchos jóvenes, muchas doncellas lo desearon; pero (tan cruel orgullo hubo en tan tierna belleza) ningún joven, ninguna doncella lo impresionó.

(*Metamorfosis*, trad. C. Alvares y R. Iglesias, p. 293)

[...]
*Narcisus crut et devint grans
 Et ja pooit avoir quinze ans;
 Gens fu de cors, grans par mesure.
 Onques si bele creature
 Ne fu mais nee ne si gente.
 Nature i mist toute s'entente
 Au deviser et au portraire
 Et a grant painne le pot faire
 Tant com el en ot devisé;
 Car tant i mist de la biauté
 Q'oncques ne pot rien porpenser
 K'iloeuques ne vausist mostrer.
 Primes a fair les eus rians,
 Simples et vairs, clers et luisans;
 (Mais, estre tot çou qu'el i fist,
 Li dius d'amors du sien i mist:
 Il li asist un doç regart
 Ki tot le mont esprent et art;)
 Puis fist le nes et puis le face
 Clere plus que cristaus ne glace.
 Les dents fist blances comme nois,
 Puis les acene trois et trois.
 Quant ot par li cascun[e] asise,
 Les levres joint en itel guise
 C'un poi i laisa d'ouvreture,*

Tout par raison et par droiture.
(Et quant ele ot fete la bouce,
Amors une douçor i touce;
Femme qui une fois la sent
De s'amor alume et esprent.)
Après, li forma le menton
Et de totes pars environ
Li vait polissant a sa main
Tant qu'el l'a fait soëfe plain.
Cler et luisant fait le sorcil,
Le cuir del front terre et soutil,
Caviaus crespés, recerclés,
Qui plus luisent c'ors esmerés.
Quant tot ot fait a son creant,
Par li viaire li espant
Et par la face qu'il ot painte
Une color qui pas n'est fainte,
Ki ne cange ne ne se muet
Tant ne fait bel ne tant ne pleut,
Ne se desfait en nule fin;
Tés es au soir con au matin,
Mesleement blanche et vermeille
Comment ele l'a fait si bien.
Tout esgarde, n'i blasme rien;
De quanqu'il voit li est avis
Que ne puet estre mius assis.
Par tel entente et par tel cure
Et par tel sens le fist Nature.
Li vallés avoit ja quinze ans,
Si ert mout biaux et avenans
Et amoit ja bois et riviere.
C'ert ses deduits et sa proiere
K'il puisse cerf u porc trover,
Ne n'en poeut pas son coeur torner.
D'amer n'a soing ne rien n'en set,
Dames en cambres fuit et het. (Narcisus, vv. 59-120)

[...] Narciso creció y ya tenía alrededor de quince años. Su cuerpo era bello, de estatura conveniente. Jamás nació una criatura tan bella ni tan agradable. Naturaleza hizo gala de todo su arte al dibujar sus rasgos y moldearlos, y es con mucho esfuerzo que pudo realizar su proyecto; pues ella puso en él tanta belleza que jamás pudo nada imaginar que en él no lo quisiera mostrar. Primero hizo los ojos sonrientes, dulces y brillantes, claros y resplandecientes (pero además de lo que ella hizo, el dios de amor de lo suyo también puso: él le concedió un dulce mirar que a todo el mundo inflama y enciende); enseguida Naturaleza hizo la nariz y luego el rostro

más claro que un cristal o un espejo. Los dientes, perfectamente ordenados, los hizo blancos como nieve. Los labios juntó de tal manera que dejó un poco de abertura entre ellos, tal como conviene y debe ser (cuando ella hizo la boca, Amor un tal dulzor allí puso que toda mujer que una vez lo respira de su amor se enciende y se prende). Luego le formó el mentón, y por todas partes lo va puliendo con su mano, tanto que lo hace suave y liso. Claras y brillantes dibuja las cejas. La piel de la frente, tierna y fina, los cabellos crespos y ondulados que brillan más que oro puro. Cuando hizo todo a su gusto, le esparce por el rostro, en la cara aún pálida, un color que no es nada artificial y que no cambia ni se altera: así haga buen tiempo o así llueva, no se deshace en absoluto; así es en la tarde como en la mañana: al mismo tiempo blanco y bermejo. El mismo Amor se sorprende de semejante realización. Todo mira y no reprueba nada; todo lo que ve le parece que no puede estar mejor dispuesto. Con tal esfuerzo y con tal cuidado y con tal sentido lo hizo Naturaleza.

El joven tenía ya quince años, era muy bello y agradable y le gustaba mucho cazar los animales del bosque y del río. Estas eran sus diversiones, y su única preocupación era poder encontrar un ciervo o un jabalí; de esto no puede apartar su corazón. Del amor no se preocupa ni sabe nada. Las mujeres detesta y evita su compañía (*Lai de Narciso*, trad. M. Botero García, p. 244).

Los cinco hexámetros dactílicos a través de los cuales Ovidio presenta y caracteriza el personaje de Narciso, se convierten en sesenta y un versos octosílabos pareados en la versión francesa, lo que pone en evidencia la herramienta utilizada en su método de traducción por el autor francés: la *amplificatio* que es sin duda una de las figuras retóricas más importantes de los autores medievales, no solamente de los traductores (Kelly, 1992). El traductor se basa en el texto fuente para desarrollar las expectativas del público francés, en el caso del pasaje citado se trata de mostrar un ideal de belleza masculina. La descripción es por lo tanto el recurso más utilizado en esta parte. Para el traductor anónimo, el estilo sobrio, directo pero al mismo tiempo sugestivo del verso ovidiano, se presenta como una invitación a la profundización en los detalles que son apenas sugeridos; como en una especie de reescritura, se hace énfasis en las descripciones para dar una imagen del personaje más acorde con los valores de la sociedad cortesana y caballeresca de mediados del siglo XII. Ya no es suficiente con afirmar, de forma indirecta, que Narciso posee una belleza sino que se proporciona una imagen detallada de los elementos que constituyen esa belleza: ojos sonrientes y brillantes, nariz y rostro claros, dientes blancos, labios entreabiertos, mentón suave, cejas claras y brillantes, la frente tierna, cabello rubio y ondulado, el color rosado de las mejillas... Esta descripción tan detallada de Narciso no es suficiente pues más adelante se completa el retrato evocando el talle, el pecho, los brazos, los dedos, las piernas, los pies, hasta la silla y el arreo del caballo sirven como pretexto para insistir en la belleza excepcional del

personaje. Difícilmente se podrá encontrar un retrato más minucioso de un personaje masculino en toda la producción literaria medieval francesa. Sin embargo, la descripción no se hace tampoco de forma directa sino que se desarrolla a medida que el personaje es formado por sus creadores: Amor y Naturaleza. Estas dos figuras alegóricas, en una especie de parodia del Génesis, se asocian para crear este ser perfecto que es el joven Narciso. Además de poseer una dimensión ideológica, las características de Narciso, creado por y para el amor, poseen también una función narrativa importante porque sirven para provocar el enamoramiento tanto en el personaje femenino como en el mismo Narciso.

En este sentido se suprime la dimensión bisexual del pasaje: recordemos que en la versión de Ovidio tanto los jóvenes como las doncellas se sienten atraídos por la belleza de Narciso, mientras que en la versión medieval es solamente un personaje femenino quien se enamora del bello Narciso, y ya no es la ninfa Eco, como en el texto ovidiano, sino Dané, hija del rey de Tebas; vemos aquí una muestra del anacronismo característico de estos textos derivados de la Antigüedad clásica, pero también de una cierta búsqueda de racionalización por parte del traductor pues el rey parece ser un rey feudal, rodeado de sus barones, entre los cuales se encuentra Narciso.

Dané no es descrita de forma detallada como Narciso, el autor se conforma con afirmar solamente que tras su abrigo, desnuda, su cuerpo es bello (*Et gete ariere son mantel;/ Tote est nue; le cors a bel.* vv. 513-514. “Tira atrás su abrigo; está toda desnuda, su cuerpo es bello”) y que sus manos son blancas (*Les mains plus blanches que n'est nois.* v. 523. “Las manos más blancas que la nieve”). La parquedad con respecto a la descripción de Dané muestra que para el autor medieval es más importante insistir en el sufrimiento amoroso de la doncella, fruto de un embate amoroso provocado por la belleza de un ser. En este sentido, el nacimiento del sentimiento amoroso es presentado como un ataque exterior:

*Amors regarde cele part;
Voi la douter, si lance un dart.
La pucele se sent ferue;
Tot maintenant s'est esperdue.
Ele caï tote pasmee;
A painne s'en est relevee;
Sa main touce par tot son cors,
Savoir se palie i pert defors.
Ele aperçoit que c'est Amors
Qui le mosterra de ses tors. (Narcisus, vv. 147-156)*

Amor mira hacia su lado, la ve temer y lanza una flecha. La doncella se siente herida, fuera de sí, turbada, y cae toda desmayada. Con dificultad se levanta y con su mano palpa todo su cuerpo pues quiere saber si hay una herida. Pero se da cuenta que es obra de Amor quien le mostrará lo que él es capaz de hacer (*Lai de Narciso*, trad. M. Botero García, p. 245).

En este pasaje, ausente de la versión ovidiana, vemos que contrariamente a Eco, Dané tiene el don de la palabra pues pronuncia seis monólogos en donde expone su perplejidad y vulnerabilidad ante los embates del amor. Los monólogos son también una forma de ampliar el texto, el más extenso de los monólogos pronunciados por Dané, por ejemplo, está compuesto de 85 versos. Narciso también recurre al monólogo cuando experimenta el mismo sufrimiento amoroso, causado esta vez por su propia imagen reflejada en la fuente, imagen que curiosamente él toma por la de una ninfa, una diosa o un hada, y no por la del joven que se describe al principio del texto. Los tres monólogos pronunciados por Narciso, el más extenso es de 116 versos, son una reescritura de los de Dané: la expresión del sufrimiento amoroso es el objetivo principal. Los monólogos en el *Lai de Narcisse*, ponen en escena el debate interno de los personajes, confrontados a una realidad que los supera.

Los diálogos son escasos, solamente hay uno cuando Dané confiesa su amor y el orgulloso Narciso la rechaza. Al final del texto, al borde de la muerte, Narciso, arrepentido por haber rechazado la única opción de amar, se convierte en una especie de ninfa Eco, tal como la presenta Ovidio, pues ya no es capaz de pronunciar las palabras de perdón y reconciliación hacia Dané. En un cambio fundamental con respecto al texto de Ovidio, la versión medieval termina con la muerte de los dos amantes reconciliados (casi como en una reescritura de *Pyrame et Thisbé* o un anuncio de la muerte de Tristán e Iseo): la única solución ante el sufrimiento amoroso es la muerte.

El *Lai de Narcisse* conserva en sus grandes líneas la trama narrativa original pero al mismo tiempo se adapta de forma importante, ya que para Ovidio la historia de Narciso es ante todo un pretexto para demostrar el poder adivinatorio de Tiresias (reemplazado en el texto medieval por un adivino anónimo de Tebas) y para explicar el origen de dos elementos de la naturaleza: el eco y la flor llamada narciso. La trama se actualiza a partir de la transformación de los personajes: la ninfa Eco se convierte en Dané (hija del rey de Tebas) y Narciso es presentado casi como una especie de Perceval, rústico e interesado solamente en la caza.

En el texto medieval se eliminan completamente las metamorfosis, ya que se busca hacer énfasis en elementos negativos relacionados con el sufrimiento amoroso; la actitud de Narciso ante Dané es tomada como contraejemplo, el orgullo y la indiferencia hacia el ser que ama pueden ser castigados; al oponerse al amor el orgullo puede conducir a la muerte. Hay una dimensión ejemplarizante pero no en un sentido de moral cristiana, por el contrario, el error de Narciso es no haber aceptado el amor ofrecido por Dané. Se opta por una dimensión didáctica al censurar la actitud de los dos personajes: los dos finalmente se dejan llevar por la desmesura (característica extremadamente negativa para el público noble del siglo XII). Ambos personajes sufren los ataques de Amor, por lo tanto el amor y la descripción de sus efectos juegan un papel esencial como en los textos de la tríada clásica. El amor es presentado como un sentimiento inquietante que no se puede controlar, íntimamente unido a la violencia del deseo, a la fascinación de la belleza del otro o de sí mismo. Lo importante es saber controlar ese sentimiento inquietante, como lo muestran los últimos versos que comentan la muerte de los

amantes: *Or si gardent tuit autre amant / Qu'il ne muirent en tel sanblant!* (vv. 1009-1010; "¡Que se guarden, todos los que aman, de no morir de la misma manera!", p. 256).

La versión medieval de Narciso sorprende igualmente por la audacia y libertad del traductor para dar cuenta de un universo pagano sumido a las puras leyes del deseo y completamente alejado de toda alusión al cristianismo. Es quizás la consciencia que tiene el traductor de enfrentarse a un universo anterior a la Revelación, lo que proporciona tal libertad de adaptación en donde la mitología conserva, en términos generales, una importancia fundamental. Desde este punto de vista, el *Lai de Narcisse* contrasta con los textos de la tríada clásica (*Thèbes*, *Enéas*, *Troie*) en la medida en que la dimensión histórica tiende a desaparecer, para hacer énfasis en una dimensión esencialmente literaria. Narciso no es un personaje relacionado con un territorio y una colectividad como lo son Eteocles, Polinices, Eneas, Paris, Héctor o Aquiles; al contrario, Narciso sufre en la soledad del bosque sin ninguna posibilidad de comunicación, ni siquiera con su compañera de infortunio, Dané. Es también por su forma original de cuento o de relato breve en las *Metamorfosis* que el *Lai de Narcisse* no pretende plasmar un universo en su complejidad sino que se muestra como una adaptación perfecta de la materia corta ovidiana. En este sentido el sustantivo *lai*⁸ presente en el título hace referencia igualmente a un episodio corto en relación con la extensión mucho más importante del *roman*.

5. Conclusión

La traducción es una práctica fundamental para el desarrollo de la literatura medieval francesa. En efecto, en la medida en que el latín deviene una lengua eminentemente clerical, la necesidad de dar a conocer los textos a un público laico que ignora el latín abre las puertas para que se dé una conjunción primordial en donde el conocimiento del clérigo y las expectativas del público producen unas obras particulares. Se trata por lo tanto de una literatura cortés practicada por autores salidos de un medio eclesiástico. Los textos salidos de esta curiosa unión van a inaugurar un género, el *roman antique*, una mezcla de traducción, historia y ficción que confiere a la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XII una madurez suficiente que le permitirá explorar vías más independientes. El *Lai de Narcisse*, al apartarse por su forma misma de la amplitud del *roman* y de su ambición histórica, permitirá justamente hacer énfasis en una dimensión eminentemente literaria a través de un lirismo psicológico con visos ovidianos que dejarán la puerta abierta para el advenimiento del amor cortés.

⁸ Un *lai* es un poema lírico cantado por un juglar que se acompañaba del arpa, en el contexto de las cortes señoriales.

Bibliografía

1. Textos

Benoît de Sainte-Maure. 1998. *Roman de Troie*. Ed. E. Baumgartner y F. Vielliard, Paris: Librairie Générale Française.

Chrétien de Troyes. (1994). *Le Chevalier de la charrette*. Ed. C. Mela en Romans. Paris: Librairie Générale Française.

Jehan Bodel. (1989). *La Chanson de Saisnes*. Genève: Droz.

Lai de Narciso. Relato anónimo del siglo XII. Trad. M. Botero García. *Hermeneus*, Nº 6. 241-256.

El Libro de Tebas. (1997). Trad. P. Gracia. Madrid: Gredos.

Libro del rey Arturo. Según la parte artúrica del “Roman de Brut” de Wace. (2007). Trad. M. Botero García. Universidad de Valladolid.

P. Ovidi Nasonis *Metamorphosen Liber Tertivs*, <http://www.ovidio.org/liber3.txt>, fecha de consulta: 02-09-2009.

Ovidio. (2001). *Metamorfosis*. Trad. C. Alvares y R. Iglesias. Madrid: Cátedra.

Narcisus (poème du XIIIe siècle). (1964). Ed. M. Pelan y N. Spence. Université de Strasbourg.

Pyrame et Thisbé. Narcisse. Philomena. (2000). Ed. E. Baumgartner. Paris : Gallimard.

Alexandre de Paris. (1994). *Le Roman d’Alexandre*. Ed. L. Harf-Lancner. Paris: Librairie Générale Française.

Le Roman d’Enéas. (1997). Ed. A. Petit. Paris: Librairie Générale Française.

2. Estudios

Baumgartner, E. (1995). *Le récit médiéval*. Paris: Hachette.

_____. (1981). «Troie et Constantinople dans quelques textes du XII^e et du XIII^e siècle: fiction et histoire» en *La ville: Histoires et mythes*. Paris: Institut de Français de l’Université Paris X Nanterre.

Boutet, D. y Strubel, A. (1979). *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France.

Chauou, A. (2001). *L’idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l’espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Kelly, D. (1992). *The art of medieval French Romance*. The University of Winsconsin Press.

Le Goff, J. (1972), «Naissance du roman historique au XIIe siècle ?». *La Nouvelle Revue Française*. Vol. 40, N°. 238. 163-173.

Stanescu M. y Zink, M. (1992). *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*. Paris: Presses Universitaires de France.

Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiéval*. Paris: Seuil.