



La Chanson de Florence de Rome y Otas de Roma: algunas consideraciones sobre traducción en la Edad Media

Giselle Rodas
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Gabriela Soria
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Resumen

El cotejo de la construcción de los personajes y de los espacios en *La Chanson de Florence de Rome* con su variante castellana, *Otas de Roma*, permite establecer lineamientos referidos a las particularidades de la traducción medieval. En esta circunstancia de traspaso, el material sufre lógicas transformaciones debido a su recontextualización.

Palabras clave: Edad Media- traducción- chanson de geste- romance castellano- personajes- espacios

Abstract

Comparison between character- and space-construction in *La Chanson de Florence de Rome* and its Castilian version, *Otas de Roma*, allows us to establish an outline of the particular features of medieval translation. Under this 'transfer circumstance', the material undergoes logical transformations due to its re-contextualization.

Keywords: Middle Ages - translation - chanson de geste - Castilian romance - characters - spaces

Olivar N° 13 (2008), 13-30.



límites están fijados por el interés de los lectores o de los oyentes; en muchas ocasiones, el traductor oficia también de exégeta, ya que glosa e interpreta la obra. Las fronteras entre el texto original y el texto traducido son evanescentes, por lo tanto, en ciertos casos es más atinado pensar en el concepto de adaptación antes que en el de traducción.

En el caso de la Península Ibérica, la actividad traductora cobra especial interés. La libertad del traductor del siglo XIII, quien interpreta y glosa a su parecer, irá reduciéndose paulatinamente hacia el XIV, momento en el cual la traducción comienza a preocuparse por mantener cierta fidelidad al texto de origen. Este proceso se intensifica aún más una vez llegado el siglo XV. Julio César Santoyo (2004) se ha referido a las particularidades de la traducción en la Península durante los siglos mencionados; el autor entiende que hacia fines del XIII, la situación política de España incide en la selección de obras a traducir que, hasta ese momento, se había centrado en textos en lengua árabe. A fines de esa centuria, la reconquista de los reinos cristianos en manos de los moros está prácticamente concluida, por lo tanto, la actividad traductora cobra un nuevo giro que se materializa en el abandono del árabe como lengua a traducir y se centra en el interés por el latín, el griego y las lenguas romances.³ Santoyo postula que a partir del siglo XIV comienza una etapa de europeización cultural en la Península: “se deja de mirar al sur y al este islámicos para volver definitivamente la mirada a la cultura compartida del norte continental” (2004: 2-3).

La composición del manuscrito escurialense h-I-13 se realiza dentro del marco contextual mencionado. Los nueve textos que lo integran son traducciones de fuentes francesas.⁴ De ese conjunto nos interesa

³ Siguiendo el mismo orden de ideas, Carlos Alvar señala que hacia el siglo XIV no se encuentran en Castilla textos traducidos de modelos orientales: “el mudejarismo de la corte castellana habrá desaparecido, como tantas otras modas que se perdieron en las sucesivas minorías de los reyes, en las tensiones sociales, en las continuas crisis del siglo XIV: el cambio ideológico se ha identificado con las nuevas tendencias que se establecen en Castilla a través de la figura de la reina doña María de Molina, mujer de Sancho IV y guía de los destinos castellanos durante casi cuarenta años y que darán lugar al ‘molinismo’, caracterizado –fundamentalmente– por un regreso a la relación con Francia (en detrimento de Aragón) y por un encumbramiento de los poderes eclesiásticos, frente a la nobleza.” (2000: 142-143).

⁴ Los nueve textos que integran el Ms. Esc. H-I-13 son: *De santa María Madalena*, *Aquí comiença la vida de santa Marta*, *Aquí comiença la estoria de santa María Egipçia-*

particularmente *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma & de la infanta Florencia su fija, & del buen cauallero Esmeré* (en adelante *Otas*), que guarda evidente relación con una *chanson de geste* francesa, *La Chanson de Florence de Rome*. Axel Wallensköld, el único editor moderno de esta última obra, ubica la composición del texto hacia la primera mitad del siglo XIII fundamentando con sobrados argumentos dicha datación (1907-9, I: 99-104).⁵ No resulta tan sencillo, por el contrario, determinar la fecha de composición de la versión castellana. Amador de los Ríos (1864: 53-54), el primer editor moderno de *Otas*, evalúa la materialidad del código y propone que pertenece a los últimos años del siglo XIV o principios del XV. Herbert Baird (1976: 9) estudia la lengua del manuscrito y observa que las formas dialectales que presenta el texto serían incoherentes con el castellano de la época postulada por Amador de los Ríos. Baird supone que existió una probable traslación realizada a principios del siglo XIV desde un original en lengua francesa a una versión española en dialecto leonés hoy perdida, de la cual el presente manuscrito de *Otas* sería una copia. Esta datación es compartida por Carina Zubillaga en su edición del manuscrito escurialense, quien manifiesta que el proceso de traducción de los relatos se habría producido hacia esa misma fecha (2008: XXV). La investigadora sitúa los textos del manuscrito escurialense en la corte de la reina doña María de Molina (1265-1321), cuyo proyecto cultural de comienzos del XIV se caracteriza por la ortodoxia cristiana en concordancia con los ideales fomentados por la Escuela de Toledo (2008: XXXI).

ca, Del emperador Costantino, De un cavallero Pláçidas que fue después christiano e ovo nonbre Eustaçio, Aquí comiença la estoria del rey Guillelme, El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma & de la infanta Florencia su fija, & del buen cauallero Esmeré, Aquí comiença un muy fermoso cuento de una santa emperatrís que ovo en Roma e de su castidat, Aquí comiença un noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatrís Sevilla su mugier.

⁵ Wallensköld explica que las rimas y la medida de los versos utilizados en la *chanson* son propias de la primera mitad del siglo XIII. Otros argumentos que sustentan su hipótesis son: 1) aparece mencionado Guillaume de Dol (héroe ficticio del *Roman de la Rose*) que fue compuesto hacia 1200, por lo tanto, la *chanson* debe ser posterior; 2) nuestro texto es mencionado en el *Roman de la Violette*, compuesto entre 1225 y 1230; 3) hay una alusión directa a la *chanson* en el poema de Wisttasser le Moine cuya composición sería de entre 1223 y 1284 y 4) en la célebre fábula *Des Deux Bordeors Ribauz* del siglo XIII también se nombra a *Florence de Rome*.

En cuanto a los orígenes de *Otas*, también resulta problemático determinar con exactitud su procedencia. Wallensköld encuentra un parentesco cercano entre la versión castellana y el manuscrito P de la *chanson* francesa (fines del XIII o principios del XIV). Sin embargo, ciertos pasajes presentes en *Otas*, que no aparecen en P, están en otros dos manuscritos de la *chanson* (ms. M y ms. L). Roger Walker (1980) ha postulado que *Otas* sería producto de una traducción en prosa francesa del manuscrito P hoy perdida, y que esa posible versión contendría también los pasajes presentes en los otros dos manuscritos. El trabajo de Walker resulta iluminador con respecto a la relación entre los testimonios y a las particularidades de la traducción medieval, ya que señala que en España no era una tarea habitual el traslado directo de una obra francesa en verso a prosa castellana.⁶

Más allá de los cuestionamientos sobre la existencia de una versión prosificada francesa perdida de la cual derivaría *Otas*, resulta interesante el análisis contrastivo de este último texto con *La Chanson de Florence de Rome*, pues con la lectura del testimonio más próximo a la fuente se pueden conjeturar supresiones u omisiones realizadas por el refundidor español, lugar propicio para rastrear indicios de los valores literarios, culturales e ideológicos en la Castilla del siglo XIV. Además, este tipo de estudio permite advertir la tarea de traducción en la Edad Media, y evaluar los alcances de un verdadero trabajo creativo de apropiación y resignificación.

Nos proponemos contrastar la representación de los personajes y de los espacios en *La Chanson de Florence de Rome* y en *Otas*, a fin de establecer, por un lado, las pautas de reducción, amplificación y variantes de una versión a otra. También consideramos que este trabajo permitirá revelar cuestiones intelectuales, ideológicas y culturales que son claves para poder considerar al *romance*⁷ español como una adaptación de su

⁶ Walker afirma: “A much more serious objection to the theory that the Spanish author worked directly from the French poem is that, whereas the prosification of verse epics and romances was extremely widespread in late mediaeval France (...), examples of direct translations or adaptations of French poem in Spanish prose are very rare indeed” (1980: 23). En este mismo sentido apunta Rubio Tovar cuando señala que no solía traducirse del original, sino que “la versión se apoyaba en una traducción intermedia” (1995: 248).

⁷ Gómez Redondo (1998-99, II: 1331-1339) define el *romance* como relato medieval de ficción en prosa. Empleamos el término en este mismo sentido.

fuerza primitiva, y no como una traducción literal. En tal sentido, asociamos la tarea de traducción a un fenómeno cultural e ideológico más que formal.⁸

Los personajes

Axel Wallensköld ha demostrado que entre los personajes de *La Chanson de Florence de Rome* se establece el tipo de relación característica de las *chanson de geste*: por un lado, se encuentran los personajes positivos y, por otro, los negativos (1907-9, I: 42-47). Esta distinción se acopla a la moral y a la religiosidad que se presentan en el texto y que permiten relacionar fácilmente a unos personajes con el bien (aquellos caracterizados como buenos cristianos, virtuosos, corteses y mesurados) y, a otros, con el mal (los desmesurados, traidores y fogosos). Entre los personajes positivos, se encuentran: a) el rey de Roma, Otas; b) su hija, la infanta Florencia y; c) el buen caballero, Esmeré. El segundo grupo, con el que se establece una relación de oposición, está conformado principalmente por las siguientes figuras: a) el anciano rey de Constantinopla, Garsir y; b) el traidor caballero Miles, hermano de Esmeré.⁹

Este juego de oposiciones entre los protagonistas se conserva en la versión castellana. De acuerdo con Gómez Redondo, es posible observar cómo las fórmulas de origen oral que estaban presentes en la *chanson*, y que se mantienen en el *romance*, ofrecen reflexiones que guían la

⁸ Un libro de reciente publicación que compila trabajos dedicados a la traducción en la Edad Media de docentes de la Universidad de Buenos Aires, considera de manera indiscutible esta apreciación: “La consideración histórica de la traducción medieval se impone por la simple comprobación de que la noción de traducir es una noción histórica: en la medida en que las traducciones envejecen –y por ello no sirven a los valores culturales de todas las épocas-, cada época debe retraducir los textos que constituyen su herencia”(2009: 13).

⁹ El conflicto entre estos personajes es movido por la ira de Garsir, quien ya anciano desea casarse con la joven y bella Florencia. Ante la negativa de Otas, y de la misma Florencia, Garsir declara la guerra a Roma. En ese marco aparecen los hermanos: el virtuoso y heroico Esmeré, de quien Florencia se enamora rápidamente, y Miles, su traidor hermano. Otas muere en la batalla y Esmeré, casado con Florencia, decide enfrentar a Garsir, vengar la muerte de Otas y defender el honor de su esposa. Dedicado enteramente a la batalla, Esmeré delega el reino de Roma a su hermano Miles, quien conducirá a Florencia hacia una serie de aventuras de carácter hagiográfico. Finalmente, el mal será vencido, los malvados tendrán su castigo y el orden se restablecerá: Florencia y Esmeré podrán concretar su amor.

conducta de los personajes y previenen a los oyentes sobre modos de comportamiento negativo: “el recitador controla, desde el interior del personaje, las reacciones que debe ir poniendo en juego el oyente” (1998-99, II: 1660). El sistema de fórmulas intensifica las ideas que se quieren destacar, fundamentalmente, aquellas asociadas a conceptos morales (la traición, la soberbia, la furia, la ambición y la desmesura).¹⁰

Si bien la red de fórmulas se mantiene constante en uno y otro texto, irá variando en el trasvase del verso a la prosa. Por ejemplo, es común que a los personajes de la *chanson* se les apliquen ciertas expresiones propias de los cantares de gesta, como frases lexicalizadas o epítetos: “L’emperere de Romme a tresbien commandé/ et si jura sa barbe et son grenon mellé (vv. 353-354).¹¹ Por su parte, la traslación castellana abandona la fórmula épica para hacer hincapié en la humanización del personaje intensificando la referencia sobre su buen accionar: “E el emperador, commo era *omne bueno* (...)” (20, 24). Son frecuentes los casos en los que la *chanson* aplica epítetos a sus personajes que hacen referencia al mundo feudal (“Por el *noble vasal* et por sa grant amor”, v. 3379; “Mout par ot *bon vasal el fort roi Esmeré*”, v. 3475), en tanto que, en la traducción de esos versos, la versión castellana focaliza en cualidades filiales, humanas o morales (“E por *amor del esposo*”, 75, 15; “Mucho fué *bueno e preñado* Esmeré”, 77, 13).¹²

Por otro lado, en el trasvase de un texto a otro, la representación de los personajes se verá modificada a través de un sistema de oposiciones entre la emotividad y la interioridad de los mismos. Este procedimiento se encuentra condicionado por el modelo genérico al que responde cada una de las versiones: el verso y la prosa. El carácter fuertemente emotivo de los personajes de la *chanson* está pautado por la condición lírica propia del texto, por ejemplo, cuando Miles, ya decidido a conspirar contra Esmeré, se lamenta ante los romanos de la pérdida de su hermano: “Comme je qu’ai perdu Esmeré, mon **chier** frere” (v. 1866). En cambio, en *Otas* se limita a exponer lo sucedido, ya que simplemente

¹⁰ Sobre este tema nos explayamos en nuestro trabajo “Fórmulas y oralidad en la *Chanson de Florence* y su versión castellana *Otas de Roma*”, cfr. Giselle Rodas y Gabriela Soria (2008).

¹¹ En lo sucesivo, todos los subrayados de los ejemplos serán nuestros.

¹² Todas las citas de la versión castellana corresponden a la edición de Herbert Baird (1976).

dice: “comme yo, que perdý *mi hermano Esmeré*” (48, 18). Más adelante, en la *chanson*, cuando Otas muere en la batalla y Esmeré se muestra dolido por ello, es posible leer una serie de versos que expresan el pesar que siente Esmeré (vv. 2189-2204); ese pasaje no se traduce en *Otas*. De igual modo sucede cuando Florencia es desairada por primera vez por Miles, momento en el que ella le ofrece hacerse cargo del reino y él pide tiempo para pensar. La congoja que siente Florencia ante tal desprecio (“Ha! Deus’, dist la pucelle, ‘rois glorieus verais!/ Quant Mille me refuse, qui me prendra gemais?”, vv. 2217-18) se encuentra elidida en *Otas*, donde el dolor de la joven queda sobreentendido.

Por su parte, el *romance* decrece en expresividad, pero intensifica la representación de la interioridad del personaje, ya que se aleja de las particularidades de la lírica y es influido por las condiciones propias de la escritura en el siglo XIV que incrementan, por un lado, el carácter leído del texto (antes que recitado) y, por otro, procedimientos escriturarios más complejos y específicos de la narrativa. Un caso particular lo constituyen los pasajes que en la *chanson* se encuentran en estilo directo y en *Otas* se trasladan a indirecto, por ejemplo, la ocasión en que Florencia observa a Esmeré y pronuncia un comentario acerca del joven héroe. En el caso de la versión francesa, el comentario se introduce en estilo directo:

Car mout fu biaux et simples, sa color remua,
Et de cors et de membres, si con Deus le forma;
Chevaliers fu aus armes ou la biauté qu’il a,
Onques miaudres de lui sus cheval ne monta.
En meïmes son cuer Florence s’apensa.
“Hé! Deus”, ce dist Florence, “quel chevalier ci a!
Ja bons qui bien mainjue mauvestié ne fera.”
(vv. 958-964)

En *Otas*, el pasaje permanece en voz del narrador, quien focaliza desde el punto de vista de Florencia adentrándose en su interioridad, pero sin delegarle la palabra:

E en quanto seýan comiendo, paró mientes Florencia en Esmeré, e viólo tan bello e tan bien fecho, asý como selo Dios feziera, e que comía tan esforçada mente, *que dixo en su voluntad que valiente debía ser omne que*

asý comía. E asý lo fué después, ca de mejor cavallero d'armas non vos sabría omne contar. (31, 4-9).

Otro recurso utilizado para ahondar en la interioridad del personaje es la referencia sobre su estado de ánimo, que se aplica a las fórmulas de introducción a discurso directo, por ejemplo, si en *Otas* leemos: “Ovo ende *grant pesar* e dixo (...)” (33, 5-6), en la *chanson* la fórmula le da la voz a Florencia directamente sin mencionar su estado anímico (v. 1065).

Los fragmentos descriptivos correspondientes a la caracterización singular de cada personaje son más minuciosos en la versión francesa. La versión prosificada recorta las repeticiones, los detalles y lo ornamental. La primera aparición de Florencia ante los soldados de Garsir se presenta con variadas connotaciones en uno y otro texto. En el caso de la *chanson* el segmento (vv. 224-245) permite observar que se busca atraer el interés del auditorio a través de la espectacularidad en la descripción poniendo énfasis en los detalles, por ejemplo, sobre el rostro de la dama, donde se destacan rasgos sensuales (los ojos, la boca), y también en distintos aspectos referidos al vestido de la princesa (el largo, la calidad de la tela, la forma):

Or sont li mesagier devant le roi Oton
Et esgardent Florence o la clere façon,
Que ot la char plus blanche que n'est os de poison,
Et les *iaus ot toz vars* en guise de faucon,
La *boche petitete* par desus le mantón;
Simple fu et cortoise, n'ot pas le cuer felon,
Et fu mout bien *vestue d'un vermoil ciglaton*,
De fuelles d'or vendé de ci jusqu'au talon,
A orfrois et a pieres de l'uevre Salemon;
D'oiselez et de bestes i ot a grant foison,
Les riches esmeraudes getoient tel brandon,
Et luisent ou palès con se fussent brason.
Escheletes i ot de fin or, ce savon,
Plus de trente estivaus ot en chacun giron:
Quant Florence s'esmuet et vet par la maison,
Si batent et tentisent et gitent mout douz son;
Si bien sont atrenpees que harpe ne chançon
Envers la melodie ne vaut un esperon.

Un cercle ot en son chief par tel devision
De jagonces safirs fut toz clous environ;
Dedenz ot une Pierre dou tresor saint Sason,
Qui reluist et flamboie, rubi l'apelle l'on;
(vv. 224-245)

En *Otas*, el fragmento (18, 3-15) elimina algunos de esos detalles (sobre todo lo sensual), minimiza otros (los pormenores del vestido), y se esfuerza por resaltar la luminosidad que despliega la joven y que alumbra todo el lugar proporcionando un aura de santidad a la imagen: el rostro claro, las piedras de la vestimenta y de la corona. Esos datos no están ausentes en la *chanson*, pero en la versión prosificada cobran una preponderancia mayor:

Mas en quanto seýan ante la fija [d]el enperador, pararon mientes en su fija que seýa más rica mente guarnida que ser podía, vestida de un rico çiclatón listado de oro e orlado a piedras preçiosas con ofreses. Mas del paresçer della fueron todos maravillados, asý que dezían que nunca le vieron par de fermosura, e con todo esto tan simple e tan cortesa e de tan buen donayre que era la mayor maravilla del mundo. *E dela su clara faz e delas piedras preçiosas onde avía mucho abundada mente por los paños e de muchas naturas, esmeraldas e estopaças e robís, salía una tan grant claridat que todo el logar enderredor era alunbrado.* En la cabeça tenía una guyrlanda de oro do eran engastonados muchos robís e muchas çafiras de muy grant valor que paresçían bien. (18, 3-15).

Una segunda descripción de Florencia en la *chanson* es puesta en voz del soldado griego Acaria quien retrata a la joven frente al anciano emperador Garsir:

*Plus est blanche que flor, s'a le cors eschevi;
Sa faïce samble roze et sa boche autresi.
Onques Deus ne fist home de mavestié sessi,
Mès que solement voie la grant biauté de li,
Que il n'en a le cuer corageus et hardi;
Ce ne fu onques feme, ne je pas nel vos di:
Si belle creature de meren e nasqui;
Cil sires la forma que le mont establi.
(vv. 462-469)*

El poeta se vale de un recurso lírico específico para detallar la descripción física de la muchacha: la comparación; estos versos están elididos en la traslación de *Otas*. La versión castellana disminuye la descripción corporal de la princesa en señal de decoro religioso, y establece un equilibrio mayor entre la referencia a lo físico y a lo moral, ya que se recalca que la doncella es bella y mesurada. Esto se logra a través de la pregunta retórica, que permite acrecentar la intriga en torno a la dama. Este recurso también permite al narrador dirigirse al auditorio subrayando las verdaderas virtudes que debe conservar toda mujer y que se corresponden con las que posee Florencia: “apostura”, “buen donaire”, “buena palabra”, “mesura”:

-Mas qué quier que vos omne ende cuente, todo non es nada contra la maravilla dela infante Florençia, ca ala su beldat nin al ssu paresçer nunca omne vió par. *¿Quién vos podría dezir de su apostura nin del buen donaire suyo, nin quán conplida es de buena palabra e de mesura e de todo bien que Dios puso en muger?* E bien creo que enel mundo otra tal non podría fallar. E quando yo vy que su padre non vos la quería dar, desafiélo de vuestra parte. (22, 18-25)

Un fragmento descriptivo que incluye a Miles y Esmeré es aquel en el que los hermanos se aprestan para ir a la batalla contra los griegos. El fragmento de la *chanson* (vv. 1134-1140) es rico en detalles referidos a las armas y armaduras de los caballeros; la descripción se fija en el escudo, la cota, el ciclatón, las lanzas y las banderas distintivas:

Lor targes furent faites d'un mout riche blazon
A or et a sinople, et d'azur li leon;
Li cheval sont covert d'un vermoel auqueton,
Por desoz detrenchié enfreci au talon;
Cotes ont a armer d'un riche ciglaton;
Les lances furent droites, fermé li gonfenon,
Les langues d'or en batent enfreci au menton.
(vv. 1134-1140)

Esos datos pormenorizados están ausentes en *Otas*, donde sólo se generaliza la referencia: “E anbos yvan *armados de armas de sus señales, e sus coberturas tendidas muy apuesta mente*” (34, 14-15). Previo a este pasaje, se recalca la virtud de Esmeré como joven leal y se establece

una fuerte oposición frente al espíritu traidor de Miles: “Mas *Esmeré era muy leal e syn follonía*, e sy en *Miles non oviese orgullo nin traición*, non demandaría omne mejor cavallero que él” (34, 12-14). Es notable que, a fin de reducir contenido, el trasladador prefiere eliminar la materia descriptiva antes que lo didáctico moralizante. Algo similar ocurre con la descripción particular de Esmeré. El primer fragmento que lo describe desde el punto de vista de Florencia en la *chanson* (vv. 965-971) es traducido de manera bastante literal en *Otas* (31, 10-15). Sin embargo, más adelante, en la *chanson* se repiten esos mismos versos de manera casi exacta; sólo se agrega una breve referencia a las extremidades del joven (“S’ot les membres bien fez et de jambes plenté”, v. 2289). Por su parte, *Otas* evita toda esta repetición acerca de Esmeré y generaliza los datos referidos al caballero: “tan bien fecho e tan bien tajado” (56, 2-3) donde puede leerse cierto decoro en la omisión ante el detalle de partes corporales que pueden resultar indecentes a la mentalidad cristiana.

Por último, es interesante destacar el segmento referido al personaje de Otas, que se inserta cuando el emperador se prepara para ir a la batalla. Tanto en la *chanson* (vv. 1100- 1107) como en la versión castellana (33-34, 35-1), la descripción construye un retrato del emperador en tanto caballero medieval priorizando los detalles de la cota, la lanza, el yelmo, etc. Sin embargo, ambos segmentos difieren en la descripción particular del caballo del héroe, ya que los versos de la versión francesa (vv. 1108- 1119) destacan la apariencia física del animal (la cabeza, el pelo, las orejas y detalles generales de la montura).¹³ Por su parte, la versión prosificada generaliza el contenido de la descripción advirtiendo simple-

¹³ Son cheval Bondifer li fu aparelliez,
Covert de sarmadans mout menu detrenchiez;
En la terre d’Aufrique fut pris et gaaigniez,
Au riche roi Oton donez et envoiez;
Ja ne sera por corre lassez ne estanchiez.
Il ot petite teste et le crins ot dongiez
Et les oreilles cortés et toz coupez les piez.
Li arçons devant fu dedenz la mer pechiez,
A or et a jagonces ovrez et entailliez;
Et cil detriés refu a esmaus eschifiez;
Et li poitraus fu riches, qui devant fu laciez.
Li emperere i monte les esperons chauciez.

(*Chanson de Florence de Rome*, vv. 1108-1119)

mente que el caballo, Bondifer, “estaba muy bien armado. Este cavallo fuera natural de África, e troxiéronlo al enperador en presente. Éste era el más corredor e mejor adereçado que otro cavallo, e más valiente” (34, 2-5). La reducción no deja de ser valiosa si se tiene en cuenta la densidad que adquiere en la épica el caballo del héroe. Sabido es que en la caballería también posee un gran valor, sin embargo, las necesidades de la prosa requieren de la reducción del detalle, así como lo exige un texto cuya dimensión oral sufre un proceso de distanciamiento progresivo, y una aproximación más íntima a la dimensión escrituraria.

El cotejo entre ambas versiones ha permitido señalar algunas cuestiones referidas a las variantes sostenidas en los personajes. Como se ha podido observar, en la versión francesa se destaca la descripción puntillosa, se acentúa el lirismo, se profundiza en la emotividad y se introducen todos los detalles ornamentales requeridos, sin necesidad de economías escriturarias. *Otas*, por el contrario, reduce elementos accesorios, subraya la interioridad del personaje a fin de acrecentar los rasgos humanos, comprime la dimensión oral, pero no reduce deliberadamente, sino que destaca los elementos moralizantes y didácticos que, estando presentes en la *chanson*, cobran aquí una dimensión más representativa.

Los espacios

En el comienzo de las obras analizadas, se construye una secuencia de referencia histórica, cuya finalidad no es otra que la de disponer un espacio de acción narrativa.¹⁴ La evocación de la ciudad de Troya y de la fundación del resto de las ciudades citadas sirve para afirmar

¹⁴ Signor, oï avez en livre et en romanz
Que de totes citez fut Troie la plus granz;
(...)
Par terre s'espandirent icelles fieres genz,
Chacuns dreça citez et torz et mandemenz:
Anthioche fonda Antioqus li Granz,
Et Jherusalem fist uns rois Cornumaranz,
Et reis Babilonus, que mout refu poisanz,
Il fonda Babiloine, si la popla d'enfanz,
Et la cité d'Aufrique uns fors rois Aufriquanz,
Et Romulus fist Rome, qui mout fut aparanz.

(*Chanson de Florence de Rome*, vv. 1-2/ 6-13)

la verosimilitud del relato. El hecho de ambientar la historia dentro de la “materia de Roma” se consigue tanto por la mención de las míticas ciudades del pasado clásico como por la descripción de los personajes, definidos por sus comportamientos y reacciones (Gómez Redondo, 1999). De esta manera, los personajes que logran escaparse de la gran ciudad son referidos por el trasladador español, quien destaca sus cualidades cortesas: “sabidores e hardidos e de grant proeza” (13, 4), mientras que en la *chanson* se resaltan aptitudes para la batalla o la defensa: “Hardiz comme leons et fiers et combatanz”, (v. 5).

Este mismo interés descriptivo puede advertirse en la construcción ficcional del espacio de las ciudades y de los castillos, epicentro de la vida civilizada. Luego del escarnio que sufre Florencia por parte de Miles, el narrador pone en conocimiento sobre la presencia de la proximidad de un “Castiello Perdido” (87, 28), señal de salvación. Al castillo se le dan características positivas: “un *buen* castiello, çercado de *buen* muro e *buen* cava” (87, 26); también es buena señal el hecho de que allí “morava mucha gente” (87, 27), pues es sinónimo de cortesía. Una vez más, en la *chanson* se destacan las características de fortaleza y seguridad: “Car en celle forest ot un recet mout grant/ Toz fu cloz a bretaches et de mur ausiment” (vv. 4145-46), y en *Otas*, se amplía la descripción favorable del castillo.

El caso anterior se puede ejemplificar también con el episodio de la llegada de Florencia al puerto desde donde partían aquellos que querían viajar a Ultramar. La ciudad-puerto se describe con características ideales: “muy *bien* murada d’alto muro, e de *buenas* torres por él, do moravan muchos *buenos* cavalleros e mucha otra gente *buena*” (100, 6-8). En la *chanson* se advierte la apreciación de la ciudad entendida como fortaleza (“Et vit une cité qu’iert de haus *murs fermee*”, v. 4920), que *Otas* también rescata. Pero mientras que por la apariencia de la ciudad el texto español califica a los moradores de “buenos” (señalando una cualidad intrínseca con una clara intención moralizante), en la *chanson* se destaca una condición pública, “gent *loee*” (gente célebre, de renombre). Lo mismo puede leerse al comienzo del texto prosificado al calificar a los pobladores de Babilonia de “buena gente” (13, 9), o que en Roma “fue esparzida mucha *sangre de mártires*” (13, 13), ambas advertencias están ausentes en el texto en verso.

Existe una generalizada tendencia en *Otas* a abreviar los recursos retóricos. No obstante, cuando se presentan las ciudades suelen reforzarse y acrecentarse los valores de “lo alto” a través de la imagen que lo evoca (“*d’altos* muros”, “*buenas torres*”): simboliza el ideal cristiano de ascensión, al cual debe aspirar el hombre que busque la salvación. Caso similar acontece con los atributos otorgados a todo lo que se relaciona con lo civilizado (la ciudad, los pobladores), que en virtud de resaltarlos el trasladador español enfatiza la clara intención didáctica.

Otro de los espacios de alta connotación y complejidad en la literatura medieval es el monte, el bosque. En el Occidente medieval, existió una fuerte oposición “entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque, que son equivalentes occidentales del desierto oriental)” (Le Goff, 2008: 49). Miles engaña a Florencia y la desvía del camino para raptarla: “levóla por un sendero *poco andado*, e fuéla metiendo por el monte por do era *más espeso*” (80, 16-18), apariencia de lugar no habitado e impenetrable, propicio para adelantar las canallas acciones del personaje masculino. En la *chanson* puede leerse una mayor cantidad de adjetivos (“Et la forest fu *large, espesse et longue et lee*”, v. 3676) con respecto al texto español. Este recorte descriptivo de los lugares adversos por excelencia para el hombre medieval puede justificarse, ya que para un lector-auditorio del siglo XIV, familiarizado con dicho imaginario, resultarían redundantes dichas apreciaciones.

Otro de los pasajes de la historia, cuando Terrín perdona la vida de Florencia y le proporciona una mula y provisiones, relaciona al monte con desprotección y peligro: “E Florencia fué su carrera. E non andó mucho que falló un *monte*, e sygnó se más de quatro vezes, e comendóse a Dios e asu Madre” (99, 30-32), pero nuevamente se da por sobreentendida la adversidad a la que es sometida la protagonista, elidiendo lo que en el texto francés se advierte como “forest *fu parfonde*” (v. 4019).

Si bien puede decirse que la construcción de los espacios en ambos textos funciona como un telón de fondo en el cual interactúan los personajes, una lectura contrastiva del manejo que se realiza en cada uno de los textos nos devela indicios interesantes. Entre los factores que posiblemente han interactuado en la elección del texto traducido y en las adaptaciones del mismo al contexto español del siglo XIV, pueden señalarse algunas cuestiones: el éxito de los textos de materia francesa,

la paulatina evolución del género que irá transformándose en narraciones de índole caballeresca, y la formación de un público receptor proveniente de la nobleza caballeresca asimilada a la corte.

La variación del público, las distintas connotaciones y las intenciones del texto traducido transforman, sin lugar a dudas, al texto fuente, resultando afectados múltiples niveles (de estilo, formal, ideológico). Por ello afirmamos que las traducciones recrean los originales y conforman una historia diferente que, aunque podamos dudar o desconocer su verdadera fuente, consideramos acertado transitar este camino: la historia narrada deliberadamente se ha seleccionado de forma objetiva porque se quería contar algo.

Conclusiones

Es indiscutible que el marco histórico que media entre uno y otro texto determina necesariamente las diferencias señaladas. La corte francesa del XIII estaba poblada por jóvenes, un grupo social integrado por caballeros adultos y solteros, que eran los receptores ideales de este tipo de textos: “para estos jóvenes, que poblaban las cortes de los príncipes, se compusieron realmente las obras maestras de la nueva literatura de entretenimiento en lengua vulgar, la literatura épica y la literatura amorosa; todos los héroes de estas obras exaltan la caballería” (Duby, 1977: 233). De este modo, a través de la literatura y, por supuesto, enfatizando con espectacularidad en los personajes, se valorizó la figura ejemplar del caballero tendiente a acrecentar el ideal caballeresco. Un contexto diferente es el de Castilla a principios del XIV y la activa producción literaria durante el reinado de Sancho IV, alineada a una ideología “definida en el entorno de la escuela catedralicia toledana e impulsada por la figura de doña María de Molina” (Gómez Redondo, 1998: 62). Adhiriendo a este panorama histórico, Carina Zubillaga propone como marco de recepción ideal del código que incluye a *Otas*, el ámbito de la corte molinista (2008). La investigadora plantea que el rol que adquieren las mujeres en los relatos contenidos en el código escurialense podrían sugerir una identificación con la reina María de Molina: “aunque no hay detalles que permitan su identificación específica, la figura de la reina María de Molina parece desplegarse como ‘reina perseguida’ asolada por intrigas” (2008: XXXIV). Escapa al análisis de nuestro trabajo este último

planteo de Zubillaga, sólo nos limitaremos a sugerir que estamos de acuerdo con los condicionamientos que se advierten en las producciones surgidas en el seno de la corte molinista, y que han sido señalados con anterioridad por estudiosos como Gómez Redondo: privilegio del contenido didáctico-moralizante del texto (con énfasis en los elementos cristianos) y abandono de la ampulosidad descriptiva, así como de los detalles irrelevantes. En este sentido, es posible advertir el trabajo de adaptación de una versión a otra, más allá de la existencia o no de una presunta versión intermedia entre las que hemos cotejado. Sin duda alguna, existe una toma de postura no deliberada que requiere de una recontextualización particular al nuevo medio en el que ha de circular la obra. Por otro lado, el dominio de la prosa y el desarrollo de la escritura exigen un sometimiento nuevo del texto que demanda un alejamiento progresivo respecto de la dimensión oral.

Bibliografía

- ALVAR, CARLOS, 2000. "Narrativa breve: traducciones, adaptaciones, interpretaciones", *Crisol*, 4, 135-148.
- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, 1969. *Historia crítica de la literatura española*, [1864], V, Madrid: Gredos.
- BAIRD, HERBERT L. (ed.), 1976. *Análisis lingüístico y filológico de "Otras de Roma"*, Madrid: Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 33).
- DELPY, MARÍA SILVIA, LEONARDO FUNES Y CARINA ZUBILLAGA (compiladores), 2009. *Estudios sobre la traducción en la Edad Media*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DUBY, GEORGES, 1977. "La situación de la nobleza en Francia a comienzos del siglo XIII" en: *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI, 229-239.
- FOLENA, GIANFRANCO, 1991. *Volgarizzare e tradurre*, Torino: Einaudi.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, 1998. *Historia de la prosa medieval castellana. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, I, Madrid: Cátedra.
- , 1998-99. *Historia de la prosa medieval castellana. El desarrollo de los géneros: la ficción caballeresca y el orden religioso*, II, Madrid: Cátedra.

- LE GOFF, JACQUES, 2008. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, 2003. *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Edition Reichenberger.
- RODAS, GISELLE Y GABRIELA SORIA, 2008. “Fórmulas y oralidad en la *Chanson de Florence* y su versión castellana *Otas de Roma*”. *Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de literatura*. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Edición digitalizada en CDRom.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN, 1995. “Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (Juan Paredes coord.), vol. 4, Granada: Universidad de Granada, 243-251.
- SANTOYO, JULIO CÉSAR, 2004. “El siglo XIV: Traducciones y reflexiones sobre la traducción”, *HISTAL*, enero, (14-7-2009), 1-14 [on-line: [http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/El siglo XIV Traducciones y reflexiones sobre la traducción.pdf](http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/El%20siglo%20XIV%20Traducciones%20y%20reflexiones%20sobre%20la%20traducci%C3%B3n.pdf)]
- TORRE, ESTEBAN, 1994. *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.
- WALKER, ROGER, 1980. “From French Verse to Spanish Prose: *La Chanson de Florence de Rome* and *El cuento del enperador Otas de Roma*”, *Medium Aevum*, XLIX: 230-243.
- WALLENSKÖLD, AXEL, 1907-09. *Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIIIe siècle*, 2 vols., Paris: Librairie Firmin-Didot.
- ZUBILLAGA, CARINA, (ed.), 2008. “Estudio”, en *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. b-I-13)*, Buenos Aires: Incipit, XIII-CLVIII.