

LAS TRADUCCIONES DE OVIDIO EN LA EDAD MEDIA: EL *LAI DE NARCISSE**

Mario Martín BOTERO GARCÍA
Universidad de Antioquia

1.- INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que Ovidio fue uno de los autores antiguos más apreciados por los clérigos medievales. En el contexto de la literatura románica del siglo XII un buen ejemplo de esto lo constituye la referencia directa que a obras de Ovidio hace Chrétien de Troyes, en el prólogo de *Cligès*:

Cil qui fist d'Erec et Enide,
Et les comendemenz d'Ovide
Et l'art d'amors en romanz mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,
Et de la hupe et de l'aronde,
Et dou rousignol la muance,
.I. novel conte recomence (Chrétien de Troyes, p. 291).

Aquél que escribió sobre Erec y Enide, que puso las órdenes de Ovidio y el *Arte de amar* en francés, que escribió sobre el *Mordisco en el hombro*, que trató sobre el rey Marc e Iseo la Rubia, y sobre la metamorfosis de la abubilla, de la golondrina y del ruiseñor, comienza un nuevo cuento.¹

En este pasaje Chrétien de Troyes hace una especie de inventario de sus obras escritas hasta el momento (hacia 1176) en donde encontramos una presencia importante de Ovidio, al lado de obras “originales” del propio Chrétien. Estas obras de creación son solamente dos: *Erec et Enide*, su primer *roman* artúrico (compuesto entre 1165 y 1170) y una alusión a una versión, hoy perdida, de la leyenda de Tristán e Iseo (de donde está curiosamente ausente el nombre de Tristán). Frente a estas obras caballerescas (con una temática novedosa para la época) las traducciones ovidianas son más abundantes: los “comendemenz” y “l'art d'amors” corresponderían, respectivamente, a los *Remedios de amor* y al *Arte de amar*, mientras que las otras dos referencias, “le mors de l'espaule” y “de la hupe et de l'aronde, / Et dou rousignol la muance” remiten a dos episodios que aparecen en el libro VI de las *Metamorfosis*: la historia del hombro de Pélope, mordido por Deméter y prodigiosamente remplazado por un hombro de marfil, y la transformación de Tereo, Filomela y

* Este trabajo se inscribe en las actividades desarrolladas por el grupo de investigación Estudios de literatura medieval y renacentista de la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional de Colombia.

1 La traducción es mía.

Procne en abubilla, ruiseñor y golondrina, respectivamente (todos estos textos fueron compuestos por Ovidio entre el siglo I a. C y el II d. C.).

Según este “catálogo”, el ejercicio de la traducción ocupa un lugar privilegiado en la producción intelectual del clérigo. En efecto, la obra de Ovidio, presente en este prólogo, está relacionada con una de las actividades esenciales de los clérigos en el norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII: se trata de un trabajo de traducción de obras escritas en latín, lengua de la cultura en todo el Occidente medieval, a la lengua vulgar para hacer partícipe de esta literatura a un público cortesano que desconoce el latín. Igualmente, las traducciones de obras ovidianas que hace Chrétien de Troyes representarían una etapa de formación del autor en tanto “profesional de la escritura”, ya que serían como una especie de práctica por medio de la cual el novel autor puede familiarizarse con procedimientos que lo conducirán a la creación individual; por esta razón, en el catálogo hay más traducciones que creaciones (no se debe olvidar en efecto que cronológicamente esta alusión a su propia obra se encuentra en *Cligès* que es el segundo *roman* compuesto por Chrétien).

De esta manera, las traducciones que de Ovidio hace Chrétien de Troyes están relacionadas con el fenómeno de traducción de obras de la Antigüedad latina al francés, actividad que está en la base del surgimiento de la literatura novelesca (el *roman*) a mediados del siglo XII (Baumgartner 1995). Ahora bien, si la traducción parece ser un elemento esencial en la actividad de un clérigo como Chrétien de Troyes –que desempeña su labor en un contexto laico y no clerical– es importante recalcar que la práctica misma de la traducción no es objeto de reflexión por parte de Chrétien -ni por parte de ningún traductor en particular hasta la segunda mitad del siglo XIII (Santoyo 1999). Chrétien de Troyes, no da pistas sobre su “método” de traducción, algo normal en una época en donde la actividad traductora se confunde la mayoría de las veces con la creación misma (Delisle y Woodsworth 2005). Sin embargo, la alusión a “le mors de l’espaule” como un texto independiente sugiere que en la práctica de la traducción en la época hay una gran parte de creación pues este episodio es bastante corto en las *Metamorfosis* (apenas cinco versos) pero que aparentemente Chrétien de Troyes desarrolla de forma más amplia.

Desafortunadamente las traducciones de Chrétien del *Arte de amar*, los *Remedios de amor*, “el mordisco en el hombro” y de la versión de la leyenda de Tristán no llegaron hasta nosotros, solamente se conservó *Philomena*, obra que los especialistas le atribuyen; en efecto, este texto es la traducción de la historia de Tereo, Filomela y Procne, presente en las *Metamorfosis*, pero curiosamente conservado en el *Ovide moralisé*, una obra de principios del siglo XIV que traduce las *Metamorfosis* en su totalidad por primera vez a una lengua románica y que atribuye la historia de Filomela a un enigmático *Chrestiens*² que la crítica tiende a identificar con Chrétien de Troyes. A partir del ejemplo de *Philomena*, aun así no sea de Chrétien, se puede entrever que la traducción está lejos de ser concebida *ad verbum*, es decir que no se trata de una traducción literal, lo que se puede comprobar fácilmente en la extensión de las versiones latina y francesa; esta es una constante en las obras francesas inspiradas en obras de la Antigüedad clásica.

La presencia de Ovidio en la obra de un autor como Chrétien de Troyes muestra la importancia que tienen los clásicos en la formación del clérigo en el siglo XII, al mismo tiempo que pone de manifiesto una práctica escolar donde el manejo de las fuentes latinas a través de la

2 “De Philomena faut le conte / Si com Crestiens le raconte”: Aquí termina el cuento de Filomela tal como lo cuenta Chrétien (ed. cit., p. 254).

traducción-adaptación es fundamental. De esta manera, el clérigo medieval, antes que creador, es sobre todo traductor y tiene mucho de adaptador (Botero García 2009).

En esta perspectiva, las *Metamorfosis* de Ovidio son una fuente privilegiada para la práctica de la traducción en los albores de la literatura francesa. Efectivamente, aparte de *Philomena* se conservan otros dos textos ovidianos traducidos de las *Metamorfosis* en el siglo XII: *Pyrame et Thisbé* y el *Lai de Narcisse*, ambos de autores anónimos. En el primero se cuentan los amores trágicos de Píramo y Tisbe según el libro IV del texto ovidiano, y en el segundo se narra la historia de Narciso, tal como aparece en el libro III. En la medida en que estos tres textos son relativamente autónomos (con excepción de *Philomena* que como hemos dicho ha sido conservada en el *Ovide moralisé*), representan la primera manifestación del género corto en la literatura medieval francesa y están directamente relacionados con el renacimiento de la Antigüedad latina que se da a mediados del siglo XII en el norte de Francia (Petit 1985).

2.- MATERIA CLÁSICA Y TRADUCCIONES MEDIEVALES

En el siglo XII francés, la cultura latina está íntimamente relacionada con la práctica literaria, como se puede ver en los comienzos del género narrativo “novelesco” (el *roman*, diferente del género épico ya existente). Los primeros *romans*, *Alexandre*, *Thèbes*, *Enéas*, *Troie*, muestran la aceptación que tienen en las cortes nobiliarias las historias derivadas de la materia clásica; en efecto, si existen traducciones del latín al vulgar es porque existe la necesidad de acercarse a la materia clásica pero a través de un nuevo código lingüístico, el francés, más accesible que el latín de los clérigos.

Es así como los textos ovidianos sacados de las *Metamorfosis* participan en este movimiento de retorno a la Antigüedad latina y son una manifestación directa del gusto marcado hacia Ovidio y sus temáticas hacia mediados del siglo XII. Es importante constatar que la temática dominante en todos los textos ovidianos traducidos en esta época se relaciona con el amor y su problemática: tanto los *Remedios de amor* como el *Arte de amar* y los relatos de las *Metamorfosis* (*Pyrame et Thisbé*, *Narcisse*, *Philomena*) abordan la temática amorosa desde diferentes perspectivas. No es de extrañar por lo tanto que el siglo XII haya sido calificado, a riesgo de exagerar, como la *aetas ovidiana* (Munk Olsen 1995)³; esta denominación es conveniente sobre todo, no tanto para todo el siglo XII, sino para su segunda mitad y en un contexto particular: ese renacimiento de la Antigüedad clásica que se da en las cortes del norte de Francia, relacionadas de una u otra forma con Leonor de Aquitania y su familia (Lejeune 1958), ya que, como se ha dicho, es en este contexto en donde surgen las tres únicas obras traducidas de las *Metamorfosis* en una lengua vernácula en el siglo XII. De estos tres relatos, hay uno que va a ser objeto especial de glosas y reescrituras más allá del mismo siglo XII.

En efecto, la leyenda de Narciso es uno de los temas ovidianos más recurrentes en la literatura medieval, encontrándose alusiones en varios textos. Nos detendremos solamente en dos textos particulares que se relacionan entre sí en la medida en que hacen parte del mismo movimiento de

3 Expresión que se debe tomar con reservas pues como lo demuestra el mismo Munk Olsen los manuscritos de las obras de Ovidio copiados hasta el siglo XIII son relativamente pocos en relación con los manuscritos donde se copiaron hacia la misma época las obras de Virgilio, Horacio o Lucano; a título de ejemplo: 54 manuscritos de las *Metamorfosis* frente a 180 de la *Eneida*, copiados entre los siglos IX y XIII (Munk Olsen, 1995:68).

regreso a la Antigüedad latina del siglo XII: el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (compuesto hacia 1165) y el *Roman d'Alexandre* en la versión de Alexandre de Paris (compuesto hacia 1180).

En un pasaje del texto de Benoît de Sainte-Maure encontramos a Aquiles que se queja del amor sin esperanzas que siente por la princesa Políxena, hija de Príamo, rey de Troya, en estos términos:

Narcisus sui, ce sai e vei
 Qui tant ama l'umbre de sei
 Qu'il en morut sor la fontaine.
 Iceste angoisse, iceste peine
 Sai que je sent. Je raim mon onbre,
 Ne plus que il la puet baillier
 Ne acoler ne enbracier,
 Car riens nen est ne riens ne fu,
 Ne qui ne pot estre sentu,
 Plus ne puis je aveir leisor
 De li aveir ne de s'amor.
 Faire m'estuet, je n'en sai plus,
 Ice que refist Narcisus,
 Qui tant cria plorant merci
 Que l'ame del cors li parti.
 Tels iert ma fins, que que il tart,
 Car je ne vei nul autre esgart.
 Narcisus por amor mori,
 Et je refarai autresi. (Benoît de Sainte-Maure, p. 423)

Soy como Narciso, esto lo sé y lo veo, que tanto amaba a su sombra que por esto murió al borde de la fuente. Siento la misma pena, la misma angustia, lo sé. Yo también amo a mi sombra, amo a mi muerte y a mi tormento. Así como Narciso no pudo tenerla, ni abrazarla ni besarla, pues no es nada, no era nada, no era nada que pudiera sentirse, así yo no podré tener el placer de tenerla ni tener su amor. Tengo que hacer lo que hizo Narciso, no encuentro otra solución, que tanto gritó clamando piedad que el alma le salió del cuerpo. Este es mi fin, por más que tarde. No veo otra salida. Narciso murió por amor y yo haré lo mismo. Fue engañado por su imagen y yo no tengo mejor esperanza pues, como él, no puedo esperar ninguna ayuda, yo lo sé bien.⁴

No se puede determinar con certeza el origen de esta alusión a Narciso, bien puede proceder de las *Metamorfosis* o de la versión medieval, el *Lai de Narcisse*, ya que este último texto es contemporáneo del *Roman de Troie* sin que sea posible establecer cuál de los dos es anterior. Más allá de las fuentes, es más interesante ver cómo el personaje de Narciso se erige desde muy temprano como el paradigma del enamorado que sufre sin esperanzas⁵; Aquiles, al comparar su sufrimiento con el de Narciso y al invocar su nombre, reactualiza la leyenda clásica desde la perspectiva cortés donde el sufrimiento amoroso va a convertirse en un elemento esencial del

4 La traducción es mía.

5 Paradigma ya presente en la poesía de los trovadores en lengua de oc hacia 1145-1170 (Crespo, 1986).

llamado amor cortés; desde esta perspectiva, Benoît de Sainte-Maure se sirve de la leyenda de Narciso para presentar a Aquiles bajo una nueva imagen de caballero valiente pero además enamorado, las dos características esenciales del héroe caballeresco cortés que comienzan a surgir en esta segunda mitad del siglo XII y que van a llegar a la cúspide con el personaje de Lanzarote tal como es presentado en el *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes.

En el *Roman d'Alexandre* encontramos un pasaje en donde dos jóvenes amazonas:

Chantent une chançon o son de grant douçor
 D'un vallet qui ja fu, ce content li auctor,
 Onques tant bel ne virent trestout nostre ancisor ;
 Por ce que de biauté avoit si grant valor,
 Amer nule pucele ne degna par amor.
 Une mesaventure li avint a un jor:
 Vint a une fontaine, tous las de son labor,
 En l'eaue vit son ombre, d'amor ot tel tenor
 Que plus le covoit que chevaliers s'oissor ;
 Tant jut sor la fontaine et mena sa dolor
 Que li dieu le müerent en une bele flor. (Alexandre de Paris, p. 718)

Cantan una dulce canción sobre un joven que existió antes, como lo cuentan los autores, que fue tan bello como nunca vieron nuestros ancestros. Debido a que su belleza era extraordinaria, no se dignaba amar a ninguna doncella. Un día le ocurrió una desgracia: llegó a una fuente, fatigado por sus actividades, en el agua vio su sombra y sintió por ella un amor tan fuerte, que la deseó más que un caballero a su esposa. Permaneció acostado sobre la fuente, lamentándose, y los dioses lo transformaron en una bella flor.⁶

La alusión a Narciso contenida en este pasaje, cuyo nombre no es sin embargo citado, es muy importante porque muestra que el conocimiento del personaje se deriva quizás directamente de la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio y no del *Lai de Narcisse*, debido a la transformación del joven orgulloso en flor por parte de los dioses, elemento que, como veremos, no está presente en el texto del siglo XII; asimismo, se establece una relación entre la belleza de Narciso, su orgullo y su muerte, mientras que en el texto de Benoît de Sainte-Maure, no se hace alusión ni a la belleza ni al orgullo del personaje, y éste era visto más como una víctima de los embates del amor, sin mostrar las causas del sufrimiento. Esto permite ver cómo la historia de Narciso no se transmite por medio de una sola fuente, sino por el contrario, que son varios los testimonios que del siglo XII al XIV transmiten la leyenda de Narciso⁷. Es interesante ver la alusión que se hace en el pasaje a la fuente de la cual procede la materia narrativa, “li auctor”, que remite a la relación importante que establece la literatura de temática clásica con el texto escrito donde se encuentra el material narrativo, del mismo modo en que lo hacen los autores del llamado mester de clerecía en el contexto de la literatura española del siglo XIII.

⁶ La traducción es mía.

⁷ Ver el inventario de las reescrituras de Narciso en la Edad Media en la edición de M. M. Pelan y N. C. W. Spence, p. 19.

3.- NARCISO EN LA FUENTE

El *Lai de Narcisse* (escrito entre 1160-1176) no establece ninguna relación directa con la fuente latina, presentándose como un texto independiente, contrariamente a lo que sucede con *Pyrame et Thisbé* en donde el narrador remite al “libro” de Ovidio.⁸ En el caso de *Philomena* la relación con la fuente es mucho más evidente en la medida en que este texto hace parte del *Ovide moralisé*, como ya lo hemos señalado. Esta especie de independencia con respecto al texto ovidiano está presente en el título mismo de la obra en el manuscrito de base: *De Narciso li lais*, lo que significa una actualización de la tradición latina (“De Narciso”) por medio del sustantivo “lai”, ausente, claro está, de la tradición ovidiana. La unión de estos dos elementos sería “insólita”, como lo señala E. Baumgartner en una nota de pie de página a su edición, pero muestra, a mi modo de ver, la conciencia de reactualización del texto antiguo por parte del traductor-adaptador y al mismo tiempo la deuda que tiene el escrito en lengua románica con el texto latino. Asimismo, el sustantivo lai (término que denota generalmente un relato breve de origen y tema bretones) relaciona de forma interesante dos tradiciones diferentes: las llamadas “materia de Roma” y “materia de Bretaña”.

El *Lai de Narcisse*, compuesto en versos octosílabos pareados, se estructura a través de tres elementos fundamentales: 1) el relato por parte del narrador, 2) las descripciones (sobre todo de Narciso) que surgen cuando la narración se detiene y 3) la enunciación por parte de los personajes (en forma de diálogos y monólogos). El narrador comienza directamente con un prólogo de cuarenta versos en donde reflexiona sobre la importancia de la reciprocidad en las relaciones amorosas y compara la aventura amorosa con la navegación marítima: ambas son peligrosas y aquél que las comience debe estar seguro del tiempo que tendrá. De manera sorprendente, la voz narrativa hace énfasis en la compasión que se debe tener con la mujer que ha caído en las redes del amor: cuando el sufrimiento amoroso recae en un personaje femenino es justo que se tenga compasión de ella, el hombre que no lo haga debe ser por esto condenado. De forma bastante laboriosa, el narrador une la reflexión anterior con la historia de Narciso:

Narcisus, qui fu mors d’amer,
 Nous doit essample demostrer.
 Amors blasmoit et sa poisçance,
 Ki puis en prist aspre venjance.
 A tel amor le fist aclin
 Dont il reçut mort en la fin. (*Le Lai de Narcisse*, vv. 35-40)⁹

Narciso que murió de amar nos debe servir de ejemplo. Amor y su poder desdeñaba. Este después obtuvo una terrible venganza: a un semejante amor lo incitó del cual recibió la muerte al final. (*Lai de Narciso*, p. 243)¹⁰

Desde esta perspectiva, la historia de Narciso tiene ante todo una dimensión ejemplarizante en la medida en que la acción del personaje es una concretización de los peligros de ser demasiado duro ante el amor... Toda esta reflexión está evidentemente ausente del texto de Ovidio y anuncia el sentido cortés que se impregna desde ahora a la leyenda de Narciso; es decir que el autor anónimo del siglo XII otorga al relato la visión amorosa propia de su época, como lo hace el autor del *Roman*

8 II. enfans orent li riche home / Qu’Ovides en son livre nome: estos hombres poderosos [los padres de Píramo y Tisbe] tuvieron dos hijos que Ovidio nombra en su libro (ed. cit. p. 22).

9 Todas las citas de *Le Lai de Narcisse* son hechas a partir de la edición de E. Baumgartner.

10 Remitimos a nuestra traducción el *Lai de Narciso* en *Hermēneus*, 6, pp. 241-256.

de Troie. Ahora bien, este prólogo se justifica además desde el punto de vista de la transmisión textual de la versión medieval ya que el *Lai de Narcisse* se convierte en un texto autónomo, sin ninguna relación con un macrotexto como lo son las *Metamorfosis* en el caso del Narciso ovidiano;¹¹ en efecto, el *Lai de Narcisse* se conserva en cuatro manuscritos, todos copiados en el siglo XIII,¹² en donde el texto se presenta de forma independiente, sin ninguna alusión a los episodios anteriores o posteriores de las *Metamorfosis*, lo que hace lógica una introducción que ubique al lector-auditor con respecto a la temática y a la historia que se van a tratar. Desde esta perspectiva, el traductor medieval toma distancia con respecto a la fuente clásica debido a la necesidad de ubicar la materia traducida con respecto a las expectativas del público al cual se dirige.

En un trabajo anterior hemos señalado algunas diferencias entre el Narciso ovidiano y el medieval, surgidas particularmente del método de adaptación-traducción del autor anónimo del siglo XII (Botero García 2009); el contraste radica básicamente en la ampliación de la materia narrativa (de 173 versos se pasa 1010) por medio del desarrollo más detallado de retratos, descripciones, diálogos y monólogos, pero también en la supresión de algunos elementos. El clérigo medieval implanta así los métodos escolares de la amplificación y la abreviación, característicos de la enseñanza y del aprendizaje clerical (Kelly: 58). En su método de adaptación, el autor mantiene a grandes rasgos el mismo esquema narrativo del texto ovidiano, pero introduce importantes cambios en la forma de presentar situaciones y personajes. El más evidente de todos estos cambios es el anacronismo pues el mundo antiguo es presentado a través de elementos propios de la civilización del siglo XII; en efecto, la ninfa Eco es remplazada por Dané, hija del rey de Tebas, quien, al comienzo del relato, contempla a Narciso desde una ventana; es como si el esquema fuera el de un relato caballeresco artúrico en donde la doncella espera al caballero (y a la aventura) mirando por la ventana de una torre. No obstante, la similitud con el esquema artúrico es engañoso ya que el relato va a hacer énfasis en situaciones y personajes completamente opuestos a la cortesía y al *fin' amor*.

Narciso a su vez es presentado como un vasallo del rey, o al menos eso deja entender el discurso de Dané: *Sui fille ton seignor le roi* (v. 474: “soy la hija de tu señor el rey”); *Donc ne sui jou file le roi, / Et il est fix a un suen home?* (vv. 554-555: “¿No soy yo pues la hija del rey y él el hijo de uno de sus vasallos?”). Estamos entonces en un mundo feudal pero que conserva no obstante algunos rasgos del mundo antiguo puesto que el traductor mantiene los personajes de Venus y su hijo el dios de Amor, presentando a este último como el causante directo del sufrimiento amoroso por medio de las flechas que lanza.

En las *Metamorfosis*, como ya lo hemos señalado, la historia de Narciso es parte integrante de la historia de Tiresias (como una manifestación directa de su capacidad para predecir el futuro); el amor se presenta más como la manifestación de un deseo sexual desenfrenado ya que el mismo Narciso es fruto de la violación de su madre, la ninfa Liriope, por parte del río Cesifo; la belleza de Narciso despierta menos amor que deseo por parte de jóvenes y doncellas; asimismo, la

11 Para comprender la historia de Narciso el lector de las *Metamorfosis* debe tener en mente el origen de la problemática que remonta al debate entre Júpiter y Juno sobre cuál de los dos sexos siente mayor placer en el encuentro amoroso, Tiresias (que había tenido los dos sexos) se pone del lado de Júpiter al afirmar que el sexo femenino siente más placer; Juno, ofendida por la respuesta, castiga a Tiresias con la ceguera pero Júpiter lo recompensa con el don de predecir el futuro. Este don va a ser puesto a prueba con el personaje de Narciso al cual predice el adivino que vivirá si no se ve a sí mismo. Luego de la metamorfosis de Narciso, el texto vuelve al personaje de Tiresias y a sus dones premonitorios, al anunciar la muerte de Penteo; es decir que el pasaje sobre Narciso es ante todo una confirmación del poder que Júpiter concede al ciego.

12 Ver la descripción de los manuscritos en la edición de M.M Pelan y N.C.W. Spence, pp. 9-17.

transformación final del joven en flor justifica su presencia en el texto ovidiano. Desde esta perspectiva, el autor medieval suprime algunos elementos mitológicos como la ninfa Eco (y toda su historia), la metamorfosis en flor de Narciso y el nombre de Tiresias (convertido en un anónimo adivino), orientando así la trama narrativa hacia una reflexión más contemporánea sobre el amor y la muerte.¹³ La expresión del deseo en el texto ovidiano no necesita de glosas ni justificaciones, es un sentimiento que se ampara de los personajes y éstos lo asumen de forma “natural”; por el contrario en el texto medieval el amor es concebido como un ataque y los personajes, por medio de monólogos, reflexionan sobre este sentimiento inquietante (Gier 1994). De hecho, los monólogos o deliberaciones interiores son bastante particulares porque en ellos el personaje sufre una especie de desdoblamiento y establece un diálogo consigo mismo por medio del tuteo; desde esta perspectiva, más que ante un simple monólogo estaríamos ante una especie de monólogo interior *avant la lettre*. Veamos un ejemplo. Cuando Dané se siente herida por las flechas del dios de Amor, se expresa de esta forma:

Certes, il est et biax et buens.
 Et toi, que caut? Ja n'en iert tuens!
 A que faire sera il miens?
 Ja n'est il pas raisons ne biens
 Ne drois que je demant baron
 Se par le conseil del roi non.
 Consel? Lasse, si lonc respit!
 Ja n'aie joie ne delit!
 Ja, certes, se je sens avoie,
 Le sien conseil n'en atendroie.
 Dont te vient or ceste parole?
 Orains fu sage, or es fole!
 Veus tu par toi tel conseil prendre?
 Dont ne te vien il mix atendre?
 Fill' es de roïne et de roi:
 Segnor te donront endroit toi.
 Auques t'estuet por çou souffrir.
 Et se il n'est a mon plesir?
 Qu'esce, Dané? Dont n'as tu honte?
 Ses tu donques ke plaisir monte?
 Plaist toi cil plus? Oïl, par foi,
 Mais je n'en sai prendre conroi.
 Ne puis mie mout bien veoir
 Come je li face savoir.
 Veus qu'il le sace? Oïl, mout bien,
 Car il me plaist sor toute rien
 Et tot quanque je li voi faire (*Le Lai de Narcisse*, vv. 255-280).

13 Esta es una característica propia de las obras adaptadas de la Antigüedad clásica en la segunda mitad del siglo XII, donde el descubrimiento del amor por parte de los personajes ocupa largas escenas. Un buen ejemplo de esto es *Le Roman d'Enéas* (ca 1160) en donde se introducen y desarrollan de forma abundante los amores de Eneas y Lavinia, episodio ausente de la *Eneida* de Virgilio (Rousse, 1985).

Sí, él es hermoso y bueno. ¿Y a ti qué te importa? ¡No te pertenece! ¡Ah! ¿Qué hacer? ¿Será tuyo? No es razonable ni bien ni justo que yo pida un marido, si no es por la decisión del rey. ¿Lo decidirá? ¡Desdichada, qué larga espera! ¡No tendré jamás satisfacción ni placer! En verdad, si yo fuera sensata la decisión del rey no esperaría. ¿De dónde te vienen estas palabras? ¡Antes eras sensata, ahora estás loca! ¿Quieres por ti misma tal decisión tomar? ¿No sería mejor esperar? Hija eres de rey y de reina: esposo te darán que te convenga. Debes para esto esperar un poco. ¿Y si ese esposo no es de mi gusto? ¿Qué es esto, Dané? ¿No tienes pues vergüenza? El placer, ¿sabes qué es? ¿Te agrada más ese otro? ¡Sí, a fe mía! Pero yo no sé qué medidas tomar. Ni puedo ver muy bien cómo hacérselo saber. ¿Quieres tú que él lo sepa? Sí, con ansias, pues él, y todo lo que le vi hacer, me agrada más que nada (*Lai de Narciso*, p. 246).

Del mismo modo, el personaje de Narciso da rienda suelta a deliberaciones interiores cuando constata la presencia de ese sentimiento abrasador, ocasionado por la imagen reflejada en el agua de la fuente:

Est donc Amors qui si me mainne
 Et me fait traire mal et painne?
 D'Amors ne doi je riens savoir.
 Si sai qu'il est de grant pooir
 Et qu'il me destraint et travaille:
 Tant sai je bien et croi san faille.
 Mais dont il est ne qui il soit,
 U il converse, u on le voit,
 Quel gent, quel terre il a sous soi,
 Ce ne puis jou savoir par moi.
 C'ai jou a faire de lu querre?
 De son païs et de sa terre,
 Se jel demant, asséz est pres:
 Dedens moi le sent mou engrés.
 Ne m'estuet pas que loig le quiere.
 Or ai veüe sa manière,
 Or m'est avis que je sai bien
 Dont est. Unques mais n'en soi rien!
 Nes fu dedens une montaigne,
 Es roces de terre griffaigne
 U tos jors a et noif et glace.
 Dur a le cors, dur' a la face,
 Cuer d'aïmant, vaines de fer,
 Ses repaires est en infer.
 Ne fut pas sages, ains meprist
 Qui es nombres des diex le mist.
 N'avoit mie bien esgardé
 Son felon cuer, sa cruauté.
 Diu ne font pas mal a la gent,
 Mais Amors veut tos jors torment:

As haus homes est fel et durs,
 Et buens as sers et as tafurs.
 Ja ne querrai, que que nus die,
 Qu'i ait el ciel nule baillie. (*Le Lai de Narcisse*, vv. 737-770)

¿Es pues Amor quien así me trata y me hace sufrir dolor y pena? De Amor no sé nada, sólo sé que es grande su poder y que él me atormenta y tortura. Esto lo sé bien y lo creo sin duda. Pero de dónde viene, ni quién es, dónde vive, dónde se le puede ver, qué gentes, qué tierras tiene bajo su poder, esto no lo puedo saber por mí mismo. ¿Pero por qué iría yo a su búsqueda? Su país, sus tierras, por qué preguntar dónde están, si está él tan cerca: lo siento muy cruel dentro de mí. ¡No tengo que buscarlo lejos! Ya he visto su comportamiento. ¡Ahora creo saber de dónde viene! ¡Sin embargo hasta ahora no sabía nada! Amor ha nacido en una montaña, en las rocas de una tierra salvaje donde todos los días hay nieve y hielo. Duro tiene el corazón, dura la cara, corazón de diamante, venas de hierro. Su morada está en el infierno. No fue sensato, al contrario, cometió un error, aquel que entre los dioses lo puso: ¡no se había fijado bien en su malvado corazón, en su crueldad! Los dioses no causan daño a la gente, pero Amor quiere siempre atormentar. Es felón y duro con los grandes hombres y bueno con los siervos y los bribones. No creeré nunca, digan lo que digan, que en el cielo tenga él algún poder. (*Lai de Narciso*, p. 252)

La técnica del monólogo, empleada en gran parte de los *romans* de temática clásica como artúrica de la segunda mitad del siglo XII, sirve para ampliar la materia narrativa pero también para caracterizar los personajes; en el caso de Dané, ésta se debate entre la atracción que siente por el bello desconocido y su situación social de hija de rey, mientras que Narciso, de forma blasfema, reprocha a Amor sus ataques. De esta forma el adaptador busca darle a su versión, por un lado, un cierto aire de realismo y, por otro lado, una cierta lógica narrativa.

No se debe olvidar que Ovidio utiliza también este mismo procedimiento del monólogo; no lo puede aplicar en el personaje de Eco (condenada por Juno a no poder expresarse) pero lo utiliza una sola vez para mostrar el sufrimiento de Narciso (III, vv. 442-473). El traductor-adaptador medieval lleva al extremo esta técnica, sobre todo en el personaje de Dané cuyos monólogos se multiplican.

La abreviación es también una técnica utilizada en la adaptación del texto de Ovidio; ya hemos visto cómo el autor anónimo medieval suprime algunos elementos pero también conserva algunos pasajes, la mayoría de las veces abreviándolos. La fuente a la cual llega Narciso nos sirve de ejemplo. El texto de Ovidio se detiene en este elemento de la naturaleza que caracteriza el lugar del sufrimiento de Narciso como un espacio virgen, no alterado ni por el hombre ni los animales:

fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
 quem neque pastores neque pastae monte capellae
 contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris
 nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
 gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
 silvaque sole locum passura tepescere nullo. (III, vv. 408-413)

Había una fuente cristalina, plateada de aguas transparentes, que no habían tocado ni los pastores, ni las cabrillas que pastan en el monte, ni otro tipo de ganado, que no había perturbado ningún ave, ni fiera, ni una rama caída de un árbol; había alrededor un césped, al

que alimentaba la cercana humedad y una arboleda que no habría de permitir que el lugar se entibiase con sol alguno. (*Metamorfosis*, trad. C. Alvares y R. Iglesias, p. 296)

Mientras que el traductor-adaptador medieval reduce ostensiblemente la descripción del lugar y le cambia de aspecto:

Lors a trové une fontaine
 Qui mout ert clere et douce et saine.
 Desus est lerbe haute et drue,
 Ki tout entor estoit creüe
 Il voit l'iaue parfonde et bele,
 Cler le ruisel et la gravele.
 Descendus est desus le marbre,
 Son ceval atace a un arbre. (*Le Lai de Narcisse*, vv. 639-646)

Entonces encontró una fuente que era muy clara y dulce y sana. La hierba que crecía alrededor era alta y tupida. El ve el agua profunda y bella, claros el arroyo y la arena. Se baja cerca del brocal de mármol y ata su caballo a un árbol. (*Lai de Narciso*, p. 251)

El cambio es fundamental puesto que, aunque se conserva la propiedad de claridad y nitidez del agua, la fuente medieval es ya un lugar manipulado por el hombre; no se trata del manantial salvaje y virgen que presenta Ovidio, sino de un manantial convertido en fuente gracias a la utilización del brocal de mármol: hay así una combinación fundamental entre la naturaleza y la intervención del hombre para crear ese *locus amoenus*, ese ambiente propicio a la expresión y al sufrimiento amorosos propios de la cultura cortés; se suprime igualmente la evocación de los animales del texto ovidiano que connotaban aún más el espacio como un lugar bucólico, representativo del mundo primitivo de las *Metamorfosis*. De esta manera, la fuente del *Lai de Narcisse* inaugura un motivo que tendrá un gran éxito en la representación del sentimiento amoroso puesto que, desde ahora, la fuente con el brocal se convierte en el lugar propicio para la expresión lírica del amante melancólico, de Narciso, en el texto que examinamos, a Palamède en el *Tristan en prose* (Corbellari 2008).

Otro elemento esencial que caracteriza la traducción medieval es el diálogo. En efecto, los personajes del texto ovidiano están destinados a no poder comunicarse debido al castigo de Juno que condena a Eco a hablar solamente repitiendo las últimas palabras que escucha. Al suprimir este elemento, relacionado con la dimensión mitológica de la venganza de Juno, el traductor hace énfasis en la nueva perspectiva a partir de la cual enfoca la historia de Narciso: un enfrentamiento causado por el amor. En el texto de Ovidio, el único intercambio entre los personajes es la repetición de las últimas palabras de Narciso (que busca a sus compañeros en el bosque y los llama a gritos) por parte de Eco; Narciso, intrigado por la voz que repite sus palabras, pronuncia “En este lugar juntémonos” Eco no se puede resistir y luego de repetir la última palabra, “juntémonos”, sale del bosque y se lanza al cuello de Narciso quien la rechaza diciéndole: “Moriré antes [...] de que te adueñes de mí” (*Metamorfosis*, trad. C. Álvarez y R. Iglesias, p. 295). Ante esta situación constitutiva de los personajes ovidianos, la versión del siglo XII presenta un diálogo bastante desarrollado entre Dané y Narciso:

“Sire, fait ele, or ne t’anuit
 Une lasse cui tos biens fuit,
 Qui mout petit prise sa vie

Se por çou non qu'en toi se fie.
Biax sire, ce te di jou bien,
Je te desir sor tote rien.
Mes cuers est mout por toi destroys.
Des ore mais est il bien drois
Que tu aies de moi merci.
Nel te mant pas, ains le te pri.
Je pri por moi, nient por autrui.
Esgarde, saces qui je sui!
Je, qui ensi paroïl a toi,
Sui fille ton seignor le roi.
Por t'amor pens et jor et nuit.
Amors m'a ça livré conduit,
Amors me done hardement:
N'i venisce pas autrement.
Or ait merci, qui merci crie,
Car en toi pent tote ma vie.
Biax sire, otroie moi t'amor,
Rent moi santé, tol moi dolor!
Tu seus me peus santé doner:
Mout nous poons bien entramer,
Car assés somes d'un aé,
D'une maniere de biauté.”
Narcisus l'entent, si sorrïst.
Esgarda la et se li dist:
“Par Diu, pucele, mout es fole
Quant onques en meüs parole,
Et male cose as mout enprise,
Qui ja t'es d'amer entremise.
Encor te venist mix dormir!
Com osas ça sole venir?
Merveille as fait, trop es hardie:
Ce tient je mout a grant folie.
Doit ensi aler fille a roi?
N'apartiens pas n'a moi n'a toi
K'amer saçons ne tant ne quant,
Car trop somes encor enfant.
Tu dis qu'Amors te fait mal traire:
De ce ne te puis jou droit faire.
Je ne sai rien te tel ahan
Ne ne l'asaierai auan.
Mais se c'est voirs que mal te face,

Garderaï m'en: ja Diu ne place
 Que je l'assai por mal avoir!
 Je ne quier rien d'amer savoir,
 Mais je te lo, va t'en ariere:
 Tu pers et gastes ta proiere.” (*Le Lai de Narcisse*, vv. 461-510)

“Señor, le dice ella, que no te importune una desdichada que la felicidad abandona, que estima en tan poco su vida, si no es para poner su suerte entre tus manos. Bello señor, yo te lo digo: te deseo más que nada. Por ti mi corazón sufre tal angustia que ahora es completamente justo que tengas piedad de mí. No he confiado este mensaje a nadie, te lo imploro yo misma; por mí misma ruego y no por ninguna otra persona. Mira, aprende quién soy: yo que de esta forma te hablo soy la hija de tu señor el rey. Noche y día no ceso de atormentarme por tu amor. Es Amor quien me ha conducido hacia aquí. Amor me ha dado el coraje: de otra forma no hubiese venido. ¡Que obtenga piedad quien la suplica, pues de ti depende mi vida entera! Tú sólo puedes darme la salud. ¡Bello señor otórgame tu amor! Dame la salud, quítame el dolor. Justo es que nos amemos: tenemos la misma edad y nuestra belleza es semejante.” Narciso sonríe al escucharla, luego la mira y le dice: “Por Dios, doncella, estás muy loca al dirigirme tales palabras y mala cosa has comenzado al decidirte a amar. ¡Hubieras hecho mejor quedándote durmiendo! ¿Cómo te atreves a venir aquí, completamente sola? ¡Tu conducta me sorprende! Eres demasiado arriesgada. Esto me parece una gran locura. ¿Debe andar así la hija de un rey? Ni a mí ni a ti nos incumbe, poco o mucho, que sepamos amar, pues todavía somos demasiado jóvenes. Dices que Amor te atormenta pero yo no puedo hacer nada por ti: yo no sé nada de tal sufrimiento y espero no tener que saberlo pronto. Pero si es verdad que él te atormenta así, tendré cuidado: Dios no quiera que yo lo experimente para sufrir también. Yo no quiero saber nada del amor. Entonces te lo digo: ¡deuélvete! Pierdes y gastas tu súplica”. (*Lai de Narciso*, p. 249)

Las extensas citas de este trabajo se justifican en la medida en que cristalizan la estética medieval con respecto a la estética ovidiana; en efecto, para el traductor-adaptador del siglo XII es fundamental poner a dialogar a los personajes sobre el sentimiento amoroso, y el amor como enfrentamiento es el elemento central de este diálogo, en donde se expresan las posiciones opuestas de los dos personajes. Además de constituirse como una herramienta para ampliar el texto medieval, el diálogo presenta también elementos propios de la civilización del siglo XII, como la posición social de los personajes, que sirven para ubicar este enfrentamiento en un contexto “realista”, apartándose así del contexto mítico-pagano de la versión de Ovidio.

De forma bastante curiosa, al final del *Lai de Narcisse*, el traductor-adaptador hace del personaje masculino una especie de nueva Eco al impedirle expresarse por medio del habla; efectivamente, presa del sufrimiento amoroso Narciso, consciente de su falta ante las anteriores suplicas amorosas de Dané, está presto a acceder a sus requerimientos pero solo puede hacerlo por medio de señas:

Quoi qu'il parole et il se blasme,
 Li cuers li faut, .III. fois se pasme
 Et la parole a ja perdue.
 Ovre les ex, s'a ja veüe
 Dané, qui vient tote esgaree,
 Qu'Amors avoit si escaufee
 Que toute nue en son mantel

Aloit querre le jevencel.
 Il la regarde, ne dist mot,
 Car parler veut, mais il ne pot.
 La fontaine li mostre au doit
 Et l'onbre que si le deçoit.
 Les bras li tent, les levres muet,
 Les ex ovre si com il puet ;
 Sanblant li fait que se repent.
 Ele l'esgarde, bien l'entent,
 Vers lui se trait et mot ne dit.
 Lors se tormente, lors s'ocit. (*Le Lai de Narcisse*, vv. 970-986)

Mientras habla así y se censura, el corazón le falla, tres veces se desmaya y pierde el uso de la palabra. Abre los ojos y ve a Dané que viene toda enloquecida, Amor la había encendido tanto que toda desnuda bajo su abrigo iba buscando al joven. El la mira pero no dice ni una palabra, pues quiere hablar pero no puede; la fuente le muestra con el dedo y la sombra que tanto lo engaña. Narciso tiende los brazos hacia Dané, mueve los labios, los ojos abre; tanto como puede le hace entender que se arrepiente. Ella lo observa y comprende bien, hacia él se dirige sin decir una palabra. El joven se atormenta y de dolor se muere. (*Lai de Narciso*, p. 255).

A pesar de que la comunicación oral es imposible, los dos personajes logran establecer una especie de diálogo simbólico por medio del cual se llega al objetivo final del texto: ejemplificar el sufrimiento amoroso, temática recurrente en los textos traducidos de la Antigüedad latina en el siglo XII. El traductor-adaptador replantea de esta forma la temática ovidiana con miras a impactar el público cortes al cual va dirigido el texto. Más que una segunda Eco, privada del don de la palabra, Narciso representa aquí el castigo que espera a aquellos seres indiferentes ante el amor, tal como ya se había planteado en los versos introductorios. De esta forma el texto se cierra, indicando que la muerte de los amantes es el único desenlace posible (lo que contrasta con la versión de Ovidio en donde Narciso, luego de su muerte, continúa contemplando su propio reflejo en las aguas del Estigia a su llegada al reino de los muertos); desde este punto de vista, la versión medieval de Narciso es traducida y adaptada con una dimensión didáctica -un tanto forzada-, tal como lo expresan los versos finales:

Or s'i gardent tuit autre amant
 Qu'il ne muirent en tel sanblant! (*Le Lai de Narcisse*, vv. 1009-110)

¡Que se cuiden todos los amantes de no morir de la misma manera! (*Lai de Narciso*, p. 256)

4.- CONCLUSIÓN

La traducción de textos de Ovidio es un testimonio importante de la recepción de la literatura latina en el siglo XII en el norte de Francia, como se puede ver en la alusión que hace Chrétien de Troyes en el prólogo de *Cligès*. La práctica de la traducción se encuentra así a la base del surgimiento de la literatura novelesca francesa (el *roman*), pero esta práctica de la traducción debe entenderse desde una dimensión medieval en donde la adaptación juega un papel fundamental; en

efecto, aunque existe un texto escrito en una lengua de partida (latín) vertido a una lengua de llegada (francés antiguo) es evidente que la fidelidad al texto fuente no es un elemento primordial en el trabajo del traductor. El ejemplo del *Lai de Narcisse* muestra así que el traductor es también (y sobre todo) adaptador al realizar su trabajo con una perspectiva eminentemente “contemporánea” en donde la historia de Narciso, tal como la cuenta Ovidio, sirve más como pretexto para plantear cuestiones amorosas apreciadas por el público cortesano del norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII.

BIBLIOGRAFÍA

1.- Textos

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

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

Chrétien de Troyes. *Erec et Enide*. Ed. C. Mela en *Romans*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

Lai de Narciso. Relato anónimo del siglo XII. Trad. M. Botero García. *Hermeneus*, 6, 2004. 241-256.

P. Ovidi Nasonis Metamorphosen Liber Tertivs, <http://www.ovidio.org/liber3.txt> (Consultado el 02-09-2009).

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

Narcisus. Poème du XIIe siècle. Ed. M. Pelan y N. Spence. Strasbourg: Université de Strasbourg, 1964.

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

2.- Estudios

Baumgartner, Emmanuèle. *Le récit médiéval*. Paris: Hachette, 1995.

Botero García, Mario Martín. “La traducción como práctica literaria en la Francia del siglo XII”. *Mutatis Mutandis*, 2 (2009): 295-312.

- Corbellari, Alain, “«Ah, je pleure de me voir si laid en ce miroir »: portrait de Palamède en anti-Narcisse” en *Actes du 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes 2008*, <http://www.w.w.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/corbellari.pdf> (Consultado el 23-10-2009).
- Crespo, Roberto. “Richard de Fournival e Narciso”. *Medioevo Romanzo*, XI (1986): 193-206.
- Delisle, Jean y Woodsworth, Judith. *Los traductores en la historia*. Primera traducción española. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- Gier, Albert. “L’amour, les monologues: *Le Lai de Narcisse*” en *Conjonctures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Ed. by K. Busby and N. Lacy. Amsterdam: Rodopi 1994. 129-137.
- Jappé, Françoise. “Adaptation et création dans le conte de Narcisse”. *Bien dire et bien apprendre*, XIV (*Traduction, transposition, adaptation*, II), 1996: 155-167.
- Kelly, Douglas. *The art of medieval French Romance*: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Lejeune, Rita. “Le rôle littéraire d’Aliénor d’Aquitaine et de sa famille”. *Cultura Neolatina* 14 (1954): 5-53.
- Munk Olsen, Birger. *La réception de la littérature classique au Moyen Age (IXe - XIIIe siècle)*. Copenhague: Museum Tusulanum Press, 1995.
- Petit, Aimé. *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, 2 vol. Paris: Champion, 1985.
- Rousse, Michel. “Le pouvoir, la prouesse et l’amour dans l’Enéas” en *Relire le Roman d’Enéas*. Etudes recueillies par Jean Dufournet. Paris: Champion, 1985. 149-168.
- Santoyo, Julio César. “La reflexión traductora en la Edad Media: hitos y clásicos del ámbito románico” en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*. Ed. J. Paredes y E. Muñoz Raya (eds.). Granada: Universidad de Granada, 1999.

Artículo recibido: 9/1/2010
Artículo aceptado: 15/2/2010