

# CHRÉTIEN DE TROYES

## TRADUCCIÓN Y DIDACTISMO<sup>1</sup>

### 1. Traducciones y versiones de *Filomela*: Ovidio, modelo y escuela de escritura

La celebridad de Publio Ovidio Nasón en la Edad Media solo es comparable con la de Virgilio, el autor clásico representante por excelencia de la latinidad. Las *Metamorfosis* y el *Arte de amar* obtuvieron un gran renombre en todo Occidente y la atención de un gran número de lectores, glosadores e imitadores, que impulsaron su influencia y extensión en las letras latinas y neolatinas. Su difusión fue tal que su obra figuró entre los principales modelos escolares —así lo presentan Conrad de Hirsau, Arnoul de Orleans o Matthieu de Vendôme—, hasta el punto de que se ha llegado a denominar *Aetas ovidiana* al periodo de expansión del Occidente cristiano en torno a los siglos XI-XII<sup>2</sup>. En palabras de Canet (2004):

Parece ser este un período histórico en el que triunfan las *Regulae amoris*, como las que traduce Chrétien de Troyes, hacia 1160, bajo el nombre de *Commandemanz Ovide* (obra perdida, que aparece citada en el *Cligés*). Cualquier poeta de esta segunda mitad del siglo XII sigue a Ovidio como el gran maestro del amor; todos intentan imitarlo. El propio Chrétien lo intenta en su *Philomena*.

- 1 Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto I+D+i *DHuMAR II: From Middle To Golden Age: Translation & Tradition* (Ref.: PY20\_00469, proyecto financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía. FEDER Una manera de hacer Europa). Forma parte de las actividades de GIEMSO (Grupo de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes», Universidad de Alcalá) y ESFILTRAS (Estudios en Filología Italiana y Traducción, HUM872, Universidad de Córdoba).
- 2 «Schon im 12. und 13. Jahrhundert enthalten sich die Dichter wieder der Leoniner, die sie im 10. und besonders im 11. Jahrhundert ganz ausnahmslos verwandten. Es ist das Zeitalter, das ich die *aetas Ovidiana* nennen möchte, die Zeit, die der *aetas Vergiliana*, dem 8. und 9. Jahrhundert, und der *aetas Horatiana*, dem 10. und 11. Jahrhundert, folgt», Traube (1909: 113). Véase además Gallo/Nicastri (1995).

Esta influencia rebasó la lengua latina y los siglos para verterse en otras literaturas y alcanzar nuevos tiempos, insuflando temas y recursos literarios que darían lugar a una de las vetas poéticas más persistentes e influyentes de la literatura occidental, y que modificó profundamente la sensibilidad artística europea. En el caso de la península ibérica, por ejemplo, si su recepción e interpretaciones diversas se advierten durante toda la Edad Media, con una estación destacada en Alfonso X<sup>3</sup>, el interés por Ovidio se renovarían con fuerza en las letras renacentistas y del Siglo de Oro español, que absorbieron y reelaboraron mitos como el de Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Adonis, Perseo o Narciso, fundamentalmente a través de la herencia ovidiana.

Las *Metamorfosis* de Ovidio constituyen:

en virtud de su metro y extensión, una epopeya, mas una epopeya *sui generis*, muy próxima a la poesía didáctica; son un poema colectivo que, al igual que *Heroidas* en el marco de la elegía, debe ser considerado como una creación novedosa que aspira a alcanzar, ahora ya en el marco de la poesía épica, una híbrida síntesis de géneros (Albrecht 2014: 166).

Una hibridación que toma la historia helenística universal para convertirla en jalones del retorno humano hacia Roma, tanto como en una almáciga de mitos.

Se dividen habitualmente, a partir de las indicaciones del propio texto, en «grandes segmentos» de diversa longitud y temática<sup>4</sup>. Una de las propuestas habituales en doce libros deja el sexto, especialmente dilatado, en el espacio central de la obra. Este libro VI de las *Metamorfosis* presenta mayormente una serie de leyendas áticas en las que algunas divinidades femeninas castigan a quienes intentan vejarlas. Entre otras historias, una reelaboración de la historia de *Tereo*, *Procne* y *Filomela* (en adelante *Filomela*) constituye el centro de la segunda parte de este libro (*Metamorfosis*, Libro VI, vv. 412-674), seguido por el rapto de Orítia por Bóreas.

3 Alfonso X denominará «la biblia de los gentiles» a la obra ovidiana, postura que indica tanto su consideración como fuente, como la apertura ideológica alfonsina (Cristóbal 1997: 128; Brancaforte 1990; Salvo 2014).

4 Ludwig Traube (1911) señala el amor, la cólera de los dioses y el desvío amoroso para los libros 2, 5 y 8, mientras que 3-4 y 6-7 se centran en figuras heroicas. Otis (1966: 83 y ss.) considera que es el episodio que abre el bloque que designa como *The Pathos of Love*. Otras propuestas de división reparten la obra en cinco libros y en tres series de cinco. Es lícito pensar que la propia estructura de la obra haya dificultado la aparición de traducciones medievales completas, facilitando en cambio versionar algunas fábulas sueltas.

El estilo ovidiano destaca por su dramatismo, ingenio irónico y una sugestiva fuerza visual, por lo que ha sido comparado tradicionalmente con las artes plásticas, que a su vez han utilizado reiteradamente sus motivos temáticos como fuente de inspiración, especialmente aquellos de mayor truculencia<sup>5</sup>. Las descripciones se caracterizan por una fuerza motora poderosa no solo cuando se trata de las metamorfosis, sino también a pequeña escala cuando reflejan con gran viveza los cambios exteriores y la expresión de las emociones internas, formuladas a través de la selección léxica y la agudeza de las descripciones y comparaciones (Martín Rodríguez 2002b). A gran escala, facilitan además las transiciones entre episodios y situaciones, favoreciendo la sensación de movimiento mediante la asociación de ideas en la mente de los oyentes. En este sentido, su fuerza narrativa lo aproxima a la de Apuleyo. Su deseo de controlar la recepción del público se aprecia en las valoraciones que incluye para sus oyentes, lo que convierte el texto en un sutil diálogo autor-público, a través del cual se incita a este último a completar imaginativamente las ideas y fenómenos narrados.

Entre otras fábulas, la de *Filomela* destaca no solo por el patetismo y brutalidad de su historia, sino por su elevado valor artístico. Se trata de una de las fábulas más notables, elaboradas y conmovedoras del conjunto<sup>6</sup>. En palabras de su traductor castellano, *Filomela*

---

5 «Playwrights in particular have embraced this part of the *Metamorphoses* as a seemingly irresistible source of inspiration. A not insignificant amount of carnage on the Western stage harks back to the bloodshed of the house of Tereus. Ovid's tale represents, if not the *fons et origo*, then the crucial tributary to a theatrical tradition that concerns itself, often in obsessive detail, with the performance of human atrocities. [...] From the point of view of reception, this part of the *Metamorphoses* has acquired an archetypal status, mediating for the Western stage the obsession of Athenian drama with the theme of violent transgression» (Gildenhard/Zissos 2007).

6 El relato ovidiano se impuso a partir del s. I, pero la fábula de raíces prehoméricas presenta variaciones según los autores, transponiendo el encierro y mutilación de Procne a Filomela, y cambiando los pájaros en que se transforman (Graves 1985: 204-207). Sófocles reformuló el mito de Tereo, Procne y Filomela en la tragedia *Tereo*, la versión más extendida de la fábula durante la Antigüedad helena. Nos ha llegado solo a través de fragmentos (papiro de Oxirrinco 3013), que incluyen un lamento sobre el estado de las mujeres casadas. Es parodiada en *Los pájaros* de Aristófanes. Tucídides (*Historia de la guerra del Peloponeso* 2.29), Conon (*Narraciones* 31) y más tarde Pausanias de Lidia (*Descripción de Grecia* 1.5.4; 1.41.8; 10.4.8) sintetizan el mito. La versión del pseudo Apolodoro (*Biblioteca* 3.14.8, s. 1) incluye algunas variaciones: Tereo encierra a Procne y dice que ha muerto, no viola a Filomela, sino que se casa con ella, esta borda su mensaje en un peplo y no en un tapiz; cuando Tereo persigue a las hermanas, son ellas quienes suplican a los dioses su conversión en aves. Además del eco en algunos autores clásicos, diversos mitógrafos

es en Ovidio uno de los relatos más brillantes y matizados y contiene un primer esbozo o anticipación de aquellos episodios, como los de Medea, Ifis, Biblis, Mirra, Altea y Atalanta, en los que la deliberación interna en monólogo acerca del partido a tomar por la protagonista alcanza calidades de verismo y finura nunca superadas (Ruiz de Elvira 2001: 153).

La imagen del ruiseñor resultó doblemente atractiva en la literatura desde los siglos medios puesto que, además de Ovidio, la trata Virgilio; es decir, los dos autores clásicos de mayor prestigio —como había hecho antes Sófocles en el teatro griego— abordaron este tema de precedentes homéricos e incluso anteriores<sup>7</sup>. Esta doble formulación latina de la leyenda generó dos tradiciones distintas, reutilizadas o combinadas a través del tiempo por numerosos escritores europeos. La tradición virgiliana bebe en la parte IV de las *Geórgicas* (vv. 511-515), y centra el tema en el dolor del ruiseñor —al que llama con el nombre de la leyenda— y el *miserabile carmen* que entona su lamento por la pérdida de sus crías sustraídas del nido. Suprime la referencia a la leyenda de Procne y Filomela, introduce el *durus arator* como destructor del nido y se centra en el símil del canto dulce y nocturno del ave, que será especialmente fértil para los trovadores y troveros, y renovadamente en la lírica a partir del Renacimiento<sup>8</sup>.

Dando cuenta de su influencia, durante la Edad de Oro hispánica, desde una clara filiación virgiliana escriben sobre el llanto del ruiseñor, entre otros autores, Bartolomé Leonardo de Argensola (*Elegía en la muerte de la reina doña Margarita*), Francisco de la Torre (*Bucólica del Tajo*: Égloga 1, Endecha X, Canción I), Fernando de Herrera (soneto 28) o Lope de Vega en numerosas citas breves (Lida de Malkiel 1975: 100-117 [1938]; Herreros 1998). Previamente, en su equivalencia con el ruiseñor la habían mencionado brevemente Boscán

---

griegos y latinos relataron o sintetizaron la historia. El prolífico Cayo Julio Higino transmite una versión sintética algo divergente en sus *Fábulas*.

- 7 La historia de Aedón (*Ἀηδών*, ‘ruiseñor’), la hija de Pandáreo de Éfeso y hermana de Quelidón, es antigua. Hablando con Odiseo, Penélope la menciona ya en la *Odissea* (Canto 19, 518-524. Homero 1982: 417-418). Esposa de Zethus de Tebas, mata a Itylo en un arrebato de locura, convirtiéndose en ruiseñor debido al dolor. En la versión de la fábula en las *Metamorfosis*, XI, de Antonino Liberal (*Metamorphoseon Synagoge*. Codex Palatinus Graecus 398, ms. del siglo IX), el marido de Aedón, Politecno de Colofón, en una visita a su suegro engaña y viola a su cuñada. Condenado a morir devorado por insectos, Aedón acude a socorrerlo. Cuando su familia va a matarlos, Zeus se compadece y los transforma en aves.
- 8 Citando las *Geórgicas*, García Coronel resume así su sentido: «de las quejas de estas aves hizieron los antiguos poetas comparación en la pérdida de los hijos o cosa querida» (Góngora 1648: 82). Sin la elaboración de la historia, el prestigio de las calidades musicales del ruiseñor se advierte además en otros autores, destacadamente en Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*, X, 43).

(*Historia de Leandro y Hero*, Octava Rima), Garcilaso (Églogas I y II, muy cercanas a las *Geórgicas* IV), Herrera («Süave Filomena, que tu llanto»), Camoens, Villegas («Amada Filomela»), Luis de Góngora (Canción VI, «Ándeme yo caliente»), Bartolomé Torres Naharro y Juan del Encina (romances 1386 y 1879 del *Romancero general*), Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*) y el romancero<sup>9</sup>.

La segunda tradición ofrece la formulación amplia de la leyenda clásica que, partiendo de fuentes anteriores, alcanza su expresión más reconocible en el texto ovidiano incluido en el Libro VI de las *Metamorfosis*<sup>10</sup>. En las versiones de Ovidio y en la recogida desde una fuente intermedia en la mencionada *General e Grand Estoria* de Alfonso X<sup>11</sup>, Pandión (Pandione), al fallar en su labor de padre, desencadena la tragedia: movido por el interés de la ayuda bélica y deseoso de emparentar con un linaje ilustre, impulsa el matrimonio de su hija Progne/Promne (Procne) con Tereo (Thereum), tirano de Tracia, quien lo ha auxiliado en la guerra. Por desgracia, Tereo es un rey traidor y lascivo que acaba secuestrando, violando y mutilando a Filomena, la hermana de Progne. Aun cuando la fábula ovidiana alcanzara a partir del Renacimiento

- 
- 9 En otras lenguas vernáculas, destacan Petrarca (*Canzoniere*, sonetos 353 «Vago augelletto che cantando vai» y 311 «Quel rosignuol, che si soave piagne»), donde el «rosignuol» toma género masculino, y Giambattista Marino (soneto 3 «Avvenimento d'un rossignolo», *Rime Boscherecce*). Es posible rastrear la dualidad de versiones también en la literatura inglesa, donde aparece la Filomela virgiliana en Shakespeare como sustrato de Lavinia (*Titus Andronicus*, acto 2, escena 4; *The Passionate Pilgrim*, secuencia 1, poema 15) y la ovidiana entre los diez personajes femeninos escogidos por Chaucer para su *The Legend of Good Women* (VII. *The Legend of Philomela*, vv. 2228-2393), así como en Marlowe (*Dedication to Mary Countess of Pembroke* 1). Resignificado desde el Romanticismo, el tema se mantiene hasta nuestros días, dando nombre, según el crítico Geoffrey Hartman (2004), al «philomel moment» post-profético de la poesía inglesa, en que el ruiseñor se manifiesta como agente simbólico del poeta y la pérdida de la voz poética se convierte en la fuerza motora de la creación.
- 10 Para la formulación del mito, véase Apolodoro (2004: 184-185). La historia se recoge sucintamente en la 45 de entre las *Fabulae* de Higino.
- 11 Alfonso X, *General Estoria. Segunda parte* (Sánchez-Prieto/Díaz Moreno/Trujillo 2006, ff. 184r-201r). La *General Estoria* resume algunas descripciones y amplía sin embargo algunos versos, como la guerra de Pandión que se extiende por los caps. CXXIX-CXXXI. Se preocupa además por aclarar (y modificar) el sentido de lo narrado. Véanse al respecto Brancaforte (1990), Zapata (1987: XX) y Casas Rigall (1999: 247-248). Al respecto de las fuentes de la *General Estoria* si las historias de Androgeo, Ariadna, Danaides, Filomela y Pasífae, Lida de Malkiel (1958) —seguida por Correa (2003) para Píramo y Tisbe y otros—, se pregunta si no han sido tomadas de una adaptación medieval intermedia hoy desconocida, debido a sus rasgos y la falta de indicación autorial. Véanse, además, al respecto los trabajos de Salvo (2010) y Botero (2014).

un menor eco que la versión virgiliana —«muy vulgar» por ser la más extendida—, durante la Edad Media se convirtió en un referente artístico, directo o indirecto, respaldado por el prestigio de Ovidio.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, las nuevas traducciones, al italiano primero y después al castellano<sup>12</sup>, convierten la obra en un imprescindible y

- 12 Coincide este interés con la persistencia de las traducciones medievales de los clásicos (Avenzoza 2010; Borsari 2021; Borsari/Alvar 2021). En el último tercio del siglo XV se dan cita varias ediciones de las *Metamorfosis* en latín —1471, 1472, 1475 y la de Rafael Regio en 1493 (Díaz Platas/Monterroso 1998: 454-455)—. El siglo XVI será especialmente prolífico en Italia y España (hasta el punto de denominarlo la *Aetas Metamorphoseos* editorial; véase la Biblioteca Digital Ovidiana <<http://www.ovidiuspictus.es/listadoediciones.php>>), en cuya primera mitad aparecen varias versiones en toscano —Agostini (1522), Dolce (1539) y Anguillara (1554 parcial, 1561 completa)— y poco después en castellano, habitualmente impresas estas *in quarto*, para las que Beardsley (1970: 22-23) calcula unas treinta ediciones durante el periodo 1520-1611. Tras el fragmento *La contienda que ovieron Ájax telamón y Ulixes* (Valladolid, Arnao Brocar, 1519), destaca la traducción completa al castellano del *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio novle cauallero patricio romano* (Salamanca, Pedro de Castro, c. 1536), dirigida al conde de Monterrey y traducida por Jorge de Bustamante [acróstico en h. VI: «Jorje de Bustamante natural de Sylos», similar al de la traducción del *Trogo Pompeyo*] desde la medieval de Giovanni di Bonsignore, *Ovidio metamorphoseos vulgare* (Venecia, 1497), ilustrada y de finalidad moralizante. La medida del éxito de Bustamante la revela el que se sucedieran unas quince ediciones de su versión, al menos otras tres hasta 1551 —Sevilla, Andrés de Burgos, 1546; Sevilla, Sebastián de Truxillo, 1550; y *Las Metamorphoses o Transformaciones* (Amberes, 1551)— y otras cinco posteriores, destacando el *Libro de las Metamorphoses o Transformaciones* (Huesca, 1577), para el que Pérez de Valdivielso optó por realizarla en formato menor a partir de una previa de Évora (1574), y las muy difundidas *Transformaciones de Ovidio en lengua española*, ilustradas y con adiciones por Pedro Bellerio (Amberes, 1595).

Como indica Avenzoza (2010: 463), las *Metamorfosis* tuvieron en Castilla una suerte semejante a las *Heroidas* y, a partir de 1580, aparecen al menos tres nuevas traducciones. La primera, *Los quince libros de los Metamorphoseos* (Salamanca, Juan Perier, 1580) traducidos por Antonio Pérez Sigler en verso suelto y octava rima con traducción de las alegorizaciones de Giuseppe Orogio tomados de la toscana de Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venecia, Giovanni Griffio, 1561); fue reeditada con enmiendas como las *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón* (Burgos, Juan Baptista Varesio, 1609). De sus añadidos moralizantes y explicaciones humanistas hará burla Cervantes cuando el primo humanista revele que ha escrito un «*Metamorfóseos, o Ovidio español, de invención nueva y rara*» (*Quijote* II-22). En segundo lugar, *Del Metamorphoseos de Ovidio en octava rima* (Tarragona, 1586), traducción solo de los siete primeros libros hecha por el helenista e impresor Felipe Mey. Finalmente, *Las Transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1589) traducidas en tercetos y octavas por el licenciado Pedro Sánchez de Viana en verso, con comentarios y anotaciones. De esta edición xilografiada de Diego Fernández de Córdoba se conservan varios estados y numerosos ejemplares, siendo su traducción la mejor

frecuentado repertorio mitográfico<sup>13</sup> tanto como en un «aviso a navegantes» para poderosos y un ejemplo de composición sublime, del que Gracián anota en su *Agudeza y arte de ingenio* (Discurso 56) que han sido «arrimadas» por su dificultad. Además de distintos ecos parciales, como en «A Toledo» de Luis Cernusco de Guzmán (BNE ms 4100, f. 12), la influencia de estas nuevas versiones de la fábula de Filomena da lugar a un notable ramillete de obras: la *Tragicomedia llamada de Filomena* de Joan de Timoneda, tomada quizá de Leomarte y publicada en la Turiana (1564) (Primorac 1997); la versión del *Romance de Blancaflor*, donde es Turquillo quien viola a Filomena (Weimberg de Magis 1994; Gómez Acuña 2002); la anónima y manuscrita *Comedia de Progne y Filomena* (c. 1575) de la colección teatral de Gondomar (Valle Ojeda 2023); los sonetos amorosos de Góngora «Con diferencia tal, con gracia tanta» —una superación en todos los niveles de los referentes de Petrarca y Garcilaso (Gargano 2014; Orozco Díaz 2002)—; «Ya que con más regalo el campo mira»<sup>14</sup>, una fábula de Lope de Vega<sup>15</sup> en octavas reales y silvas dedicada a Leonor de Pimentel —a la que aludirá Góngora (sonetos 69, 94: *La Filomena un idiota*)—; y las comedias *Progne y Filomena* (1618) de Guillén de Castro (Friedman 1988; Primorac 1996), y *Progne y Filomena* (1640; representada en el Palacio Real en 1636 por Martínez de los Ríos) de Rojas Zorrilla (Trambaioli 1996 y 1998; Rodríguez/Roll 1994: 1-23).

---

valorada de la época por Ticknor y Menéndez Pelayo. Véanse Pellicer (1778: 76-78), Menéndez Pelayo (1953: 233-242), Díaz Platas/Monterroso (1998); Carrasco Reija (1997) para Bustamante/Alonso Miguel (2002) para Pérez Sigler; así como las fichas de BECLaR: Ceclé; <<http://www.incunabula.uned.es/>>. En el ámbito pictórico, cabe destacar el dramático *El banquete de Tereo* (c. 1636) realizado por Rubens como encargo de Felipe IV para el cuarto bajo de la Torre de la Parada.

- 13 Ejemplos de este renuevo áureo pueden rastrearse en numerosos autores, que beben en los manuales mitográficos del momento, que a su vez toman la obra de Ovidio como compendio de referencia, de donde probablemente toma la anécdota Sierra (1580) para reescribirlo en su *Espejo de príncipes y caballeros*.
- 14 García Coronel señala que los poetas clásicos (Horacio, Marcial) identifican el verano y la dulzura con el canto del ruiseñor, como se ve en diversas menciones gongorinas, pero advierte en este soneto el rastro nítido de la fábula ovidiana: «Dixo que se quexava Filomela con muda lengua, aludiendo a lo que refieren los poetas de que Tereo cortó la lengua a Filomela, que era su cuñada, aviéndola primero violado, y que después los dioses la transformaron en ruiseñor» (Góngora 1644: 338)
- 15 *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (Madrid, Viuda de Alonso Pérez, 1621) es una miscelánea que incluye las fábulas de Filomena (ff. 1-58) y Andrómeda, junto con poemas, epístolas, etc., y cuyo interés para la crítica ha estribado en su valor metaliterario, la disputa contra Torres Rámila y la polémica gongorina y la «censura» de la poesía culta (Sánchez Jiménez 2020), prestando escasa atención al empleo de la fábula propiamente dicha como base de una propuesta fallida de epilio mitológico en castellano enfrentado al *Polifemo*.

La presencia continuada de la obra ovidiana en diferentes literaturas y momentos subraya el interés y fascinación ejercidos por esta, multiplicados por las posibilidades que ofrece para transmitir un mensaje didáctico-moral adaptado a distintos públicos<sup>16</sup>. Previamente y como anticipo a su reutilización aurisecular, durante los siglos medios y el inicio del Renacimiento la fábula ovidiana —en paralelo con el amplio eco de la formulación virgiliana<sup>17</sup>— se había reformulado y versionado en diversas ocasiones, tanto populares como cultas. Aunque es posible remontar la reflexión moralizadora sobre las *Metamorfosis* y el empleo de materiales extraídos de ellas hasta el siglo vi, es a partir del siglo xii cuando las copias, citas y extractos alcanzan una enorme difusión por las bibliotecas monásticas de Occidente, del mismo modo que se detecta su influjo en la arquitectura y mediante la aparición de imitaciones pseudo-ovidianas. La posible inquietud despertada en los fieles por el empleo de temas de la Antigüedad pagana se atenúa con el recurso a una interpretación alegórica y a la explicación del sentido pseudo-histórico o cristiano supuestamente oculto en ellos.

Además de la mencionada inclusión en la *General Estoria*, la versión más conocida y extendida fue la inserta en *Les fables d'Ovide le grant* (en adelante *Ovidio moralizado*), compilación que se caracteriza por desarrollar una lección moralizada después de cada fábula. Redactada muy a comienzos del siglo xiv

- 
- 16 El número de versiones es amplísimo y llega hasta nuestros días pasando por la parodia de la *Philomèle* (1705) de Roy y Lacoste hecha por Alexis Piron (1723), hasta el actual giro feminista observable en obras como *The Love of the Nightingale*, adaptación de la historia ovidiana realizada por Timberlake Wertenbaker para la Royal Shakespeare Company en 1988. Para el periodo, baste destacar las notables tragedias humanistas italiana del músico Girolamo Parabosco (*La Progne*, Venecia, 1548) y latina del humanista Gregorio Correr (*Progne*, Venecia, 1558) —probablemente compuesta hacia 1428 como ejercicio escolar en la escuela mantuana de Vittorino da Feltre— y traducida al toscano en 1558 por Lodovico Domenichi (Grund 2011). Las obras hispanas suelen obviar el proceso de metamorfosis.
- 17 Por su frecuencia y conexión con Chrétien y Dante, una estación relevante se encuentra en la lírica trovadoresca, donde es un tópico del estado emocional del amante, habitualmente en un entorno nocturno o primaveral, y especialmente frecuente en la cöbla ornativa inicial que describe el canto de aves en primavera. El amplio corpus es merecedor de una antología: «La douce voix du louseignol sauvage» o «Quant li rossignol jolis» del Castellano de Coucy; «Quan lo rosinhol el folhos» de Jaufré Rudel; «La lauzet'e:l rosinhol» de Peire Vidal; «No'm platz chans de rosinhol» de Giraut de Bornelh; «Rossinhol, el seu repaire» y «Bel m'es, quan la roza floris» (v. 5) de Pèire d'Auvèrnhe; «Belha m'es la votz autana / del rosinhol em pascor» y «El tems quel rosinhol s'esjau» de Daude de Pradas; «Amics Bernartz de Ventadorn»; «Can la verz folha s'espan» (v. 6) y «Bel m'es qu'eu chan en aquel mes» (v. 4) de Ventadorn; «Guiraut Riquier, pus qu'es sabens» (vv. 37-40) de Guiraut Riquier; «Nom play chan de rosinhol» de Rimabaudet; «Lo rosinholet salvatge» de Gaucelm Faidit; etc.

en octosílabos pareados (ed. De Boer 1915, a partir del ms. O4 de la Bib. M. de Rouen), le siguió una conocida *version dérimée* del siglo xv (ed. De Boer 1954), de la que se sucedieron diversas ediciones, entre ellas la muy difundida de Colart Mansion de 1484<sup>18</sup>. Volveremos a ello más adelante. Previamente, en distintos lugares y desde el siglo xii, las fábulas de la *Metamorfosis* y especialmente algunas como *Orfeo*, *Píramo y Tisbe*, *Narciso* o *Tereo*, *Procne* y *Filomela* se habían convertido en ejercicio de lectura, reflexión y asimilación en las escuelas, además de servir de materia para la escritura y la especulación escolar. Ya Bernardus Silvestris había ensayado en este sentido el comentario moral de los primeros cantos de la *Eneida*. En algunas ocasiones, se trabajaba sobre copias o traducciones previas, adaptándolas a la intención de la obra en que se compilaban. Es lo que parece indicar, entre otras, la referencia en la *General Estoria* a «un doctor de los frayres menores que se trabajó de tornar las razones de Ovidio Mayor a theologia». En el caso de Alfonso X, «bien amplificando, bien acortando, donde merecía la pena completar algo dudoso, o simplemente clarificando si lo juzga necesario, y hasta recurre a interpretaciones sintácticas llenas de vigor y colorido impropias de un libro histórico» (Correa 2003: 290). En otras, las traducciones se producían de unas lenguas vernáculas a otras, pudiendo sufrir contaminaciones entre diferentes versiones. Un ejemplo señero de estos procesos de transmisión lo ofrece John Gower, quien recrea en inglés medio la obra ovidiana a lo largo de 33.000 versos. Su *Confessio Amantis* (c. 1386-1399) tuvo una amplia difusión y es la primera obra inglesa que traspasó las fronteras de su lengua y de su cultura»; fue traducida como *O livro do amante* (ms. II-3088, Biblioteca de Palacio) por Robert Payn, canónigo en Lisboa durante el reinado del rey Dom Duarte (1391-1438), y desde aquí fue retraducida (c. 1428) al castellano como *Confisyon del amante* (ms. g-II-19 Biblioteca de El Escorial) por Juan de Cuenca (ed. Elena Alvar 1990/rev. 2018). Basándose en los cambios que los traductores introducen en sus versiones, Santano Moreno (1990 y 2010) argumenta que conocían otras versiones del texto de Ovidio que sirvieron para modificar los textos tomados como base, un sistema extendido que permitía contrastarlos y completarlos.

---

18 En el caso francés, esta adaptación del *Ovidio moralizado*, con los comentarios de Bersuire realizada por el flamenco Colart Mansion para la imprenta temprana (Brujas, 1484), se encuentra ricamente ilustrada con xilografías, lo que parece debió de llevar a la quiebra a la imprenta de Mansion (Monfrin 1972: 141-142). Su éxito y difusión posterior fueron grandes y hasta 1532 se volvió a editar al menos cuatro veces en París moralizada por Thomas Walleys y con modificaciones en los programas iconográficos, bajo el título *Biblia de los poetas*. *Metamorfosis*, entre otros por el gran librero parisino Antoine Vérard. Entre 1532 y 1570 se imprimió en numerosas ocasiones ya con el título *Grand Olympe des Histoires poëtiques du Prince de poësie Ovide Naso en sa Metamorphose*.