

**LA *CHANSON DE FLORENCE DE ROME***  
**(PRINCIPIOS DEL SIGLO XIII)**  
**Y LA VERSIÓN CASTELLANA *OTAS DE ROMA***  
**(PRINCIPIOS DEL SIGLO XIV).**  
**UN RECORRIDO SOBRE LA PROBLEMÁTICA**  
**DEL GÉNERO**

**Giselle Rodas**  
**Gabriela Soria**

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

En cuanto al contenido de la historia de Florence de Rome<sup>1</sup>, el argumento es bastante simple: cansado ya de la vida y a sus cien años, el rey Garsir de Constantinopla desea tomar por esposa a la joven y bella Florencia, hija del rey Otas. Ante la negativa de este rey y de la misma Florencia, Garsir declara la guerra contra Roma. Es así como a las huestes de Otas se unen dos caballeros hermanos, Esmeré y Miles, que representan modelos totalmente opuestos: el primero es bueno y virtuoso; el segundo es malo y codicioso. Inmediatamente, Florencia se verá atraída por Esmeré, rápido y valiente en la batalla. Otas no tarda en prometer la mano de su hija al mejor combatiente y es de esta manera como el lector va entendiendo que Florencia será correspondida por Esmeré. Paralelamente, se desata el espíritu traidor de Miles contra su hermano.

Al morir Otas en la batalla, Esmeré hereda el reino y decide salir en busca de Garsir. A su regreso, Miles ha raptado a Florencia y ha intentado violarla. Aquí comienzan las aventuras de Florencia, de contenido maravilloso y hagiográfico. Florencia llega a un monasterio y adquiere dotes superiores: cura enfermos, entre ellos a ambos Esmeré, con quien se reencuentra y, finalmente, regresan a Roma.

Si bien existen distintas versiones de la historia de Florencia, las que cotejaremos en este trabajo son la versión "P" de la *Chanson* (manuscrito de fines del siglo XIII o principios del XIV y cuyo copista sería del este de Francia) y la versión castellana "S" de principios del siglo XIV conocida como *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija* que se encuentra inserta en el manuscrito escurialense h-i-

13. Lo que se pretende es observar cuestiones referidas tanto a la variación genérica como a la traducción que resultan del traspaso de una obra en verso (*Chanson*) a una obra en prosa (*Otas*). El objetivo es investigar de qué manera tanto el poeta de la *Chanson* como el trasladador de *Otas* utilizan conceptos genéricos para referirse a su obra. Según Fernando Gómez Redondo, *Otas de Rome* es una traducción “bastante literal” de la *Chanson de Florence de Rome* (1999: 1659) aunque la complejidad en cuestiones de traducción reside, justamente, en ese trasvase genérico.

Una de las problemáticas que se encuentran en relación con estos textos es la del género al que pertenecería cada obra. Esto implica, por supuesto, una dificultad terminológica que reside en la confusión e indeterminación, durante el medioevo, respecto del uso de categorías concretas sobre los géneros narrativos. Juan Paredes observa al respecto:

(...) ¿Con qué términos designan [los autores medievales] sus propias obras? (...) Si es cierto que, a veces, los autores emplean un poco a la ligera (...) ciertos términos (...) al menos los emplean; y no será por tanto nada superfluo tratar de averiguar la significación y sentido de estos vocablos con los que designaban a sus creaciones (2004: 35).

Por otra parte, Hans Robert Jauss (1970: 79-101) plantea que el problema para la determinación de los géneros en la Edad Media se explica por la falta de precisión cronológica de los textos. El estudioso propone observar qué variedad de géneros se encuentran en una misma obra y cuál es el dominante, sin intentar “forzar” el texto para encasillarlo en una categoría genérica determinada.

Con la finalidad de acercarnos a los términos genéricos implicados en las obras que nos interesan, estudiaremos de qué manera estos vocablos estarían presentes en la *Chanson* y en *Otas*.

En cuanto a la versión castellana, el texto cuenta con un título que reproducimos y que no tiene paralelo en la *Chanson*: “Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e dela infante Florencia su fija e del buen caballero Esmeré” (15). La palabra cuento proviene del término latino *computus*, una de cuyas acepciones es la de “contar acontecimientos”. En la literatura española, el concepto en sentido moderno (entendido como relato breve, oral o escrito en el que se narra una historia de ficción que se encamina hacia su clímax) aparece recién en el siglo XVI con Juan de Timoneda (*Sobremesa y alivio de caminantes*). Antes de esta fecha el término no se utiliza con un sentido preciso. La literatura española del medioevo aplica otras voces para referirse al mismo concepto: “fabliella” y “exemplo” (don Juan Manuel), “proverbio”, “estoria”, “fabla” (Juan Ruiz), “apólogo”, “fábula”, etcétera.

Gómez Redondo (1999: 1331) observa que “cuento” en la Edad Media remite a una acepción que si bien nombra a la ficción, no goza de un significado estable. De hecho, posee un tratamiento formulario en expresiones que intensifican la actividad narrativa. El típico comienzo “Dize el cuento que...” sólo da apertura a la materia argumental. El vocablo “cuento” no implica, entonces, la presentación genérica de la obra sino la introducción de elementos relacionados con el arte de narrar y es esta última acepción la que adquiere en el *Otas* castellano que, además, concluye con una fórmula similar: “Aquí feneçe nuestro cuento. Dios nos dé buen consejo atodos. Amén.” (LVII, 7).

En la literatura francesa medieval, el concepto *conte* posee un sentido vago aunque una de sus acepciones es la de “relatar”. El término aparece en forma reiterada durante el medioevo haciendo referencia a la acción de relatar un hecho enumerando diversas circunstancias. En el caso de la *Chanson* no se registra el término y es desde esta perspectiva asociada con la narrativa que se hace coherente su ausencia.

Por otra parte, en la *Chanson* encontramos los siguientes versos a partir de los cuales podemos referirnos a cuestiones genéricas: “*Voires de voire estoire issuz es li romanz/ D’un riche emperaor, qui mout ref, vaillanz*” (vv. 20-21). En *Otas* encontramos la siguiente traducción de esos mismos versos: “*La verdadera estoria diz que un emperador fue en Roma...*” (II, 1).

El concepto de “historia” proviene del griego, una de las acepciones para el vocablo *istorien* es la de narrar. Durante la Edad Media la voz hace referencia a una narración de hechos presenciados o bien oídos a testigos inmediatos aunque, la literatura francesa utilizó el concepto *estoire* como equivalente al actual “cuento” en sentido moderno. Sin embargo, Wallensköld anota respecto de la *Chanson* que el sentido de *estoire* utilizado en la obra es el de *récit (véridique) d’événements historiques* (1909: 329). En la literatura medieval hispana, “estoria” se refiere al acto de la narración más que a un grupo de obras concretas. En el caso de *Otas*, haría alusión a la narración que retoma el poeta y a la que trata de darle verosimilitud.

Por otra parte, el concepto de “romance” resulta complejo ya que a principios del siglo XIII designa a las lenguas derivadas del latín, pero progresivamente acaba nombrando los textos escritos en esas mismas lenguas. Es en el siglo XIV cuando el *romance* español desarrolla sus características más peculiares como género literario: sirve para referirse, fundamentalmente, a los textos en prosa (casi todos traducidos) de carácter ficcional que conforman la base de la narrativa medieval y que se sirve de estrategias de recitación<sup>2</sup>. Por este motivo, Gómez Redondo considera que *Otas* no es sino un romance de materia de la Antigüedad ya que este período funciona como un telón de fondo para el desarrollo narrativo, aunque la

---

intención no es reconstruir lo histórico sino servirse de un modelo para el accionar individual y social.

El carácter recitativo de los “romances” se encontraba en oposición al carácter lúdico de los “cantares” ya que estos últimos requerían de una interpretación de carácter juglaresco que suponía, además, una interpretación de tipo dramático. Esta diferencia básica entre la intención de uno y otro texto ya ha sido señalada por Roger Walker quien afirma que el poeta de la *Chanson* quiere edificar una audiencia aristocrática, por lo que realza en su texto el carácter cantado y dramático. Para ello explota todos los recursos retóricos y poéticos posibles. Si bien Walker se refiere a una supuesta prosificación francesa de la *Chanson* y de la que sería traducción el texto español, afirma que la versión prosificada está escrita para un público lector. Es así como se recortan la retórica poética y los modelos dramáticos de lo cual resulta una versión más ascética que pretende edificar el carácter didáctico (1980: 237-241).

Desde ya que toda esta confusión y profusión terminológica acarrear enormes dificultades a la hora de indicar la pertenencia de una obra a un género u otro. Pero también se deben tener en cuenta las complicaciones que estos conceptos significaron para los trasladadores. El trasladar un texto de un género a otro en la Edad Media no implicaba una simple tarea de traducción sino una toma de posición frente a determinados aspectos, por ejemplo, la elección de los términos genéricos. Al respecto, Gómez Redondo declara:

Cuando se traducen las primeras obras, se “trasladan” también los términos con que esas producciones eran reconocidas en sus correspondientes organizaciones lingüísticas; el autor –o trasladador– del texto no suele tomar partido por uno u otro término, y así sucede que la ambigüedad denominativa va apoderándose de un conjunto de libros que lo mismo pueden llamarse “cuentos”, “estorias” o “romances”, sin olvidar el término de “fablas” (1999: 1329).

No obstante esta reflexión del estudioso español, la cual hace referencia explícita a las primeras obras traducidas de la lengua francesa, consideramos que en el *Otas de Roma* sí habría una intención deliberada y una toma de postura en la elección de algunos términos. Tal es el caso de *chanson*, al cual no se le buscan reemplazos en la versión castellana mientras que en el texto francés el vocablo hace referencia a la calidad genérica de la obra en sí: “*Seignors, vos savez bien que que la chanson die (...)*” (v. 119). Esto se debe a que ya no estamos ante una *chanson* y el autor español es absolutamente consciente de ello.

Otro caso similar lo encontramos en la traducción de los versos iniciales. Cuando la *Chanson* se abre con: “Signor, oï avez en/ livre et en romanç (...)” (v. 1); el trasladador de *Otas* opta por la siguiente traducción: “Bien oýstes en cuentos e en romanços (...)” (l. 1). En el caso de la versión francesa, el vocablo *livre* adopta un significado que hace referencia, según Wallensköld, a las obras escritas en latín, mientras que *romanç* serían las obras compuestas en lengua romance. Por lo tanto, el poeta no quiere sino señalar a todas aquellas obras, tanto de origen latino como vernáculo, oídas alguna vez por el espectador.

Por su parte, el trasladador castellano de la *Chanson* traduce *livre* por “cuentos”. Es en esta elección donde borra la acepción de “obra escrita en latín” e introduce un concepto meramente formular como el de “cuento”. Además, el vocablo que sigue a “cuentos”, “romanços”, adquiere un sentido más bien sinónimo al de su antecedente. Ambos en conjunto harían referencia a obras de carácter ficcional pero dentro de un tratamiento puramente formular cuya finalidad es dar apertura a la obra.

La operación realizada por el trasladador no estaba sujeta a reglas fijas sino que, como se ha observado, se regía por reglas flexibles, ya que podía explicar o interpretar el texto. En este sentido consideramos que en el caso de *Otas de Roma* hay una toma de postura no arbitraria a la hora de traducir ciertos términos referentes al género.

Con respecto al género al que pertenecería cada una de las versiones, la crítica aún no ha tomado una posición unitaria. Gómez Redondo se inclina por referirse a los textos como *chanson* (en el caso de la versión francesa) y *romance* en prosa (en el caso de la versión castellana). Observa que ambos textos comparten la misma intención general: advertir a los receptores sobre el poder que la traición puede llegar a alcanzar en las relaciones humanas. Lo que separaría a ambas obras es, justamente, la diferencia de estructura que resulta de verter al castellano la fuente original prosificada.

Por su parte, Herbert Baird se inclina por referirse a *Otas* como “cuento” aunque sin expresar ningún tipo de fundamento que aclare tal denominación. Si bien el análisis de Baird es expresamente lingüístico y filológico, la cuestión requiere de una reflexión sobre el asunto ya que implica un posicionamiento frente al texto. Seguramente, la utilización del vocablo “cuento” descansa sobre las líneas de apertura (“Bien oýstes en cuentos e en romanços”) y de clausura del texto (“Aquí feneçe nuestro cuento”), así como en el título de la obra (“Aquí comiença el cuento muy hermoso”). En cuanto a la versión francesa utiliza el concepto de *chanson d'aventure* para referirse a ese texto aunque tampoco indaga acerca de la cuestión genérica.

Wallensköld sólo se refiere a la versión francesa y, si bien utiliza el término de *chanson d'aventure* para referirse al texto, asegura que, en

---

cuanto al contenido, habría una línea que divide al texto en dos partes: el primer segmento de la *Chanson de Florence de Rome* tendría elementos caracterizadores de las canciones de gesta. En cambio, la segunda sección se correspondería con un tipo de canción de aventuras.

Desde nuestra perspectiva, la versión francesa sí utiliza un concepto genérico para autodenominarse. En numerosas ocasiones, el poeta emplea el vocablo *chanson* para referirse a la obra que está componiendo. Por el contrario, en la versión castellana no se utiliza un concepto específico para hacer referencia a la obra. De lo que sí es plenamente consciente el trasladador, como bien se dijo, es de que ya no está componiendo una *chanson* sino un texto estructuralmente diferente. De lo que le falta consciencia es del dominio de la prosa que está componiendo en el camino de traducción. No hay concepto específico para darle una categoría genérica a ese texto nuevo ya que el vocablo de “cuento” que utiliza al comienzo, como ya se ha mencionado, es meramente formular.

En este sentido, coincidimos con la perspectiva adoptada por Gómez Redondo: el texto castellano no es sino un *romance* entendido como texto en prosa de carácter ficcional. Por otro lado, desde la perspectiva de Jauss, vemos en el contenido de la obra una profusión de distintos géneros que se combinan: la hagiografía, la aventura, la gesta, el relato maravilloso y el caballeresco, en tanto que tal como ya lo mencionamos, el texto francés no es sino una *chanson de geste* en su primera sección y una *chanson d'aventure* en la segunda.

## Notas

- 1 La historia de Florencia de Roma sobrevive en un conjunto bastante disímil de manuscritos:
  - A. La *Chanson de Florence de Rome*, de principios del siglo XIII, de la que se conservan tres manuscritos:
  - B. El manuscrito "P", de fines del siglo XIII o principios del XIV.
  - C. El manuscrito "M", de la segunda mitad del siglo XIII.
  - D. El manuscrito "L" es un fragmento de fines del siglo XIII
  - E. *Le dit de Florence de Romme* (ms. "D"), de principios del siglo XIV.
  - F. *Le Bone Florence of Rome* (ms. "R"), de fines del XIV.
  - G. *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija* (ms. "S"), de principios del siglo XIV. Es la versión española que ocupa los folios 49 a 99 del manuscrito del Escorial.
  - H. *Le Roman de Florence de Rome* (ms. "Q"), de principios del siglo XIV.
- 2 No debe confundirse esta acepción del concepto romance, adoptada entre otros por Gómez Redondo, con el concepto que designa a los poemas octosilábicos. Si bien la designación utilizada en uno y otro sentido sigue aún hoy siendo ambigua adoptamos la mención clasificatoria y designativa tal como la entiende Gómez Redondo, es decir, como prosa de ficción medieval (1999: 1331-1339).

---

## Bibliografía

- BAIRD, Herbert (ed.)  
“Otras de Roma”, en *Análisis lingüístico y filológico de Otras de Roma*, Madrid: R.A.E (Anejos del BRAE, 33), 1976.
- BAIRD, Herbert (ed.)  
*Análisis lingüístico y filológico de Otras de Roma*, Madrid: RAE (Anejos del BRAE, 33), 1976.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio  
*Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando  
*Historia de la prosa medieval castellana*, tomo II, Madrid: Cátedra, 1998-99.
- JAUSS, Hans Robert  
“Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique*, 1, 1970, 79-101.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel  
“La traducción en el proceso de formación de la novela medieval”, en: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, 2004, 103-106.
- PAREDES, Juan  
*Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- TORRE, Esteban  
*Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- WALKER, Roger  
“From French Verse to Spanish Prose: La Chanson de Florence de Rome and El Cuento del enperador Otras de Roma”, en *Medium Aevum*, edited by J. A. W. Bennett, XLIX. 2, 1980, 230-243.
- WALLENSKÖLD, Axel, (ed.)  
*Florence de Rome. Chanson d’aventure du premier quart du XIII siècle*, 2 vols, París: Firmin-Didot (SAFT), 1907-1909.