

Nº 15
2 EJ.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LO MARAVILLOSO EN EL *TRISTÁN DE LEONÍS*

T E S I S

Que para optar por el Título de
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**
presenta
ANA MA. MORALES RENDÓN



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
MÉXICO, D.F., noviembre de 1992.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción. Lo maravilloso y la materia de Bretaña v
I. La historia de Tristán e Iseo 1
1. La leyenda de Tristán e Iseo 1
a) Sobre las fuentes 1
b) El arquetipo 6
2. Los <i>Tristanes</i> conservados 9
a) Los textos de la tradición poética 9
b) Los textos de la tradición en prosa 14
3. La leyenda de Tristán e Iseo en España 19
a) Referencias a Tristán en las literaturas de la península ibérica 19
b) El <i>Tristán de Leóns</i> 23
4. Los tipos de versión de la historia 27
a) Versión común y versión cortés 27
b) Versión caballerescas 30
<i>Notas</i> 32
II. Lo maravilloso y la literatura de caballerías 45
1. Lo maravilloso 45
2. Las categorías de lo maravilloso 53
a) Lo feérico 56
b) Lo mágico 57
c) Lo milagroso 59
d) Lo prodigioso 60
e) Lo exótico 61
3. Las categorías de lo maravilloso y la literatura de caballerías 62
<i>Notas</i> 68

III. Lo maravilloso en la leyenda de Tristán e Isco 70
1. Los seres fabulosos 71
a) Los animales 71
b) Gigantes 77
c) Encantadores, hadas y adivinos 82
d) Marc orejas de caballo 90
2. Los objetos 92
a) La Tabla Redonda 92
b) El cuerno de Morgana 94
c) El filtro 96
d) Otros 99
3. Lugares encantados104
a) El castillo de vidrio106
b) Tintagel107
c) La Sala de las imágenes110
d) La <i>Minnengrotte</i>111
4. Hazañas y sucesos maravillosos114
a) El cabello dorado114
b) La ordalía115
<i>Notas</i>119
IV. Lo maravilloso en el <i>Tristán de Leonís</i>124
1. Lo maravilloso que desaparece124
a) De la versión común124
b) De la versión cortés127
c) De ambas versiones de la tradición poética131
d) De la tradición en prosa134
2. Lo maravilloso que permanece135
a) Los seres136
b) Los objetos142
3. Lo maravilloso nuevo144
a) Los ángeles145
b) El escudo de Joseph de Abarimathía146
c) El anillo de Marc147
d) El escudo de los amantes148
e) La torre peligrosa150
f) El Castillo Ploto151
<i>Notas</i>153

Conclusiones.

1. Evolución y transformaciones de lo maravilloso de la
leyenda de Tristán e Iseo hasta el *Tristán de Leonts*155

2. Lo maravilloso en el *Tristán de Leonts*158

Abreviaturas y bibliografía162

INTRODUCCIÓN

El mundo siempre ha sido un complejo conjunto de explicaciones y hechos inexplicables, un escaparate de cotidianidad y sucesos admirables. Lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo maravilloso, están indisolublemente unidos en la concepción que el hombre tiene de su mundo. La realidad rodea al individuo y lo sitúa dentro de un rígido patrón de acción, pero la maravilla le presta recursos para reconocer este patrón y modificarlo, al menos mentalmente, si así lo desea.

Lo maravilloso es un ensanchamiento de los límites más evidentes que plantea la realidad, es una explicación a lo inexplicable y una réplica contundente a las explicaciones lineales de la causalidad. Lo maravilloso es compensación, es deleite, es contraste y colorido, búsqueda espiritual de un mundo más justo o más feliz. El recuerdo del paraíso o la aspiración al retorno.

Sin embargo, la Tierra, como universo, oculta menos prodigios ahora que en la Edad Media, las maravillas han ido desapareciendo como tales conforme han sido confrontadas con la realidad. En la Edad Media los extremos de la Tierra eran inaccesibles, fértiles en prodigios y seres fabulosos; en la actualidad los extremos han desaparecido, las distancias se han acortado; hoy es mucho más difícil encontrar el ámbito adecuado en el que las maravillas puedan ser ubicadas.

Innumerables maravillas han sido desmitificadas al transformarlas en sujetos de una realidad que se encadena totalmente mediante leyes naturales que nos son cotidianas; pero, en el pensamiento medieval subyacía una conciencia mítica que permitía explicar todo prodigio con su propia existencia, cada maravilla era en ella misma su justificación y su explicación.

Lo maravilloso, entendido como un universo en el cual las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos y consideramos razonables, es un mundo paralelo que siempre ha estado presente en la literatura. Durante algunos períodos es un rasgo

preponderante y distintivo, en otros, un elemento cuidadosamente mantenido al margen. Lo mismo es válido para los géneros; hay algunos que le son propicios y otros que incluso parecen serle propios; pero los hay también que no le dan cabida de buena gana. Lo maravilloso es, pues, un río oculto que corre a lo largo de la literatura y que de pronto encuentra un recipiente especial en el cual volcarse y lo colma con vitalidad; entonces, en una particular fusión que combina la realidad (siempre parte de la literatura) con la maravilla, se producen universos únicos que sobreviven gracias a esta armonía sobrenatural.

Existen, desde luego, materiales que son más propicios para que lo maravilloso se manifieste, entre los más favorables está la materia de Bretaña, la literatura artúrica de caballerías. En esta literatura la floresta, el bosque, la isla y la fuente proporcionan el umbral desde el cual es posible franquear el paso hacia el Otro Mundo; no se necesita más pretexto que salir un poco de la ruta por una vereda menos conocida y detenerse ante una bella doncella, o partir tras una cierva blanca, para encontrar frente a frente lo maravilloso.

En la literatura artúrica de caballerías, lo maravilloso se halla instalado por derecho; los más antiguos poemas del ciclo bretón están inmersos en lo sobrenatural, su atmósfera es propicia para la fantasía que, libre de freno, profundiza en tradiciones espirituales y cosmogónicas diversas. Los textos de materia bretona, además, al inspirarse en un fondo de mitos y misterio, hacen de lo sagrado, lo heroico y lo metafísico un exquisito mosaico de fábula, invención y maravilla. Literatura de élites, la de caballerías nace en las cortes y se consume en sus círculos, pero toma prestados elementos folclóricos y populares y los une con rasgos apenas recordados de las literaturas cultas y con elementos nuevos extraídos de la entonces tan en boga cortesía. En un complejo juego de correspondencias, esta literatura brinda al caballero real una imagen dorada de sí mismo en la visión de ese otro paladín que es su reflejo. Si es verdad que el mundo medieval y todos sus brutales claroscuros se reflejan en la literatura de caballerías, se puede decir lo mismo de ese mundo ideal que después se convierte en la imagen de su contraparte real.

La materia de Bretaña es imaginativa. El ciclo bretón, que proporcionó tanto solaz y deleite, está dominado por la fantasía y la imagen de los dos mundos sobrepuestos —el real y el sobrenatural—. La materia bretona es un universo de *féerie* y sueños, de aventuras extraordinarias, de escenas impregnadas de magia, monstruos y encantamientos, una *boutique*

de accesorios donde los *conteurs* podían acudir a surtirse no sólo de temas sino de magia y maravillas con las que adornar sus historias.

Entre el repertorio de historias del que consta la materia de Bretaña está la leyenda de Tristán e Iseo, trágico relato de amor, muerte y maravilla que sedujo con facilidad a los franceses del siglo XII, y después de ellos a muchos públicos más.

La leyenda tristaniana —con su población de magos y adivinos, de gigantes y asombrosos artilugios, dominada por la presencia de un filtro sobrenatural que es eje de la historia— es un mundo mágico y sobrenatural que —vista en su conjunto desde los primeros escritos del siglo XII hasta la versión española *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís y sus fabulosos fechos de armas*— es un excelente material para estudiar las transformaciones que sufre lo maravilloso; revisar los diferentes elementos de lo sobrenatural que se incorporan o desechan, la función que un motivo desarrolla dentro de la narración y los cambios y las modas por las que atraviesa.

Porque, dentro de la literatura, no todo lo maravilloso funciona igual, existen, además de lo maravilloso puro —explicación de lo existente y por ende maravillas sin necesidad de explicación para su existencia— otros prodigios y magias que sí requieren de una justificación para ser verosímiles e integrarse con naturalidad a la coherencia interna y al ámbito plácido de los relatos.

En buena parte, el objetivo de este trabajo fue elaborar un esquema que clasificara las diferentes categorías de lo maravilloso, su aplicación a una historia que contiene un espectro bastante amplio de ejemplos de cada una de ellas constituyó, más que cualquier otra cosa, un ejercicio enriquecedor y esclarecedor que consiguió dar un poco de luz sobre las bondades y limitaciones de dicho esquema que, espero, constuirá una herramienta útil y una aportación original a estudios posteriores sobre lo maravilloso.

I. LA HISTORIA DE TRISTAN E ISEO

1. LA LEYENDA DE TRISTAN E ISEO

a) Sobre las fuentes

Al hablar sobre los orígenes de una obra literaria conviene no olvidar que generalmente el resultado que se obtenga en este terreno es ante todo hipotético, y siempre mantendrá ese carácter. Las etimologías serán cuando menos aventurosas, y las huellas de una determinada fuente, por evidentes que sean, no constituyen sino una prueba entre otras. En el caso particular de la historia de Tristán e Iseo, además de lo anterior, hay que considerar que ésta es un trabajo múltiple y lento que —como ha señalado G. Schoepperle—, muy posiblemente se formó con aluviones sucesivos y una progresiva sedimentación de elementos¹. En la leyenda podemos encontrar mezclados los vestigios de las distintas épocas y culturas que la forjaron y recrearon; por ello es factible identificar conjuntamente resabios muy antiguos y concepciones "modernas" que dan a la historia su carácter de texto vivo, revitalizado en cada nueva versión. En *Tristán e Iseo* se pueden rastrear tanto elementos de las literaturas grecorromanas clásicas como motivos folclóricos universales.

Muchos investigadores han reconocido un origen celta para la materia tristaniana²; otros, en cambio, han señalado influencias de muy distinto origen y posibles fuentes tan disímiles como las historias de Teseo y la de Wis y Ramín³.

Referirse a un "origen celta" es hacerlo a un conjunto de contribuciones irlandesas, galesas, cónicas, bretonas, etc., que se han amalgamado y en las que se entrelazan historia y leyenda. La constatación de las huellas de la tradición céltica implica el recurrir a la cretomatía y a textos muy tardíos, ya que en estas literaturas la influencia druida predeterminó un carácter especialmente oral que aplazó la aparición de los testimonios escritos⁴. Sin embargo, mediante referencias laterales, podemos documentar la existencia de estas obras. Así, se puede presuponer, por ejemplo, para los *Mabinogion*, relatos galeses conser-

vados en documentos del siglo XIV, una existencia muy anterior a su versión escrita, tal vez de los siglos IX o X.

Como argumento para esclarecer el posible origen celta de la leyenda se ha recurrido primero a los nombres, tanto de los personajes como de los lugares en que se desarrolla la trama. Ahora bien, sin dejar de notar que transitar por el campo de las etimologías es un método seguro para cometer errores y exagerar minucias, se puede apuntar que algunos de los nombres que aparecen citados son de una muy probable fuente celta. Tal es el caso del de la doncella de Iseo, *Brangien*, que proviene del galés *Branwen*, —heroina del mabinogión homónimo—, o el del padre de Tristán, *Rivalín*, bretón, que era un nombre usual en la Pequeña Bretaña, durante la época de la difusión de la leyenda⁴, o incluso el del Rey Marc, que parece derivarse del galés *March*, que significa caballo⁶. Sin embargo, para otros nombres se discuten orígenes diferentes, por ejemplo el de *Kaherdín*, hermano de Iseo de las Blancas Manos y cuñado de Tristán, para el que se han ofrecido dos fuentes tan distantes como lo son el *Kae-Hir*, galés, o el *Kahedin*, turco⁷.

En cuanto a los nombres de los dos personajes principales, la polémica se ha extendido a lo largo de más de un siglo y ha provocado acaloradas discusiones. Para Iseo se han propuesto diferentes fuentes: el germánico *Iswalda*⁸, el galés *Essylt*⁹ o el sajón *Ethilda*¹⁰. Los argumentos en los que se apoya cada especialista parecen igualmente válidos; no obstante, van cayendo uno tras otro a manos del que lo sucede. Si consideramos que el eclecticismo es una posibilidad más, puede señalarse como factible que un nombre escandinavo, llegado en época temprana a las regiones celtas¹¹, se combinara con una raza autóctona, sajona o galesa, y produjera el *Iseut* de los *romans* franceses. Por lo que toca a la procedencia picta de Tristán, ésta parece probada e, incluso, se ha identificado a un antecesor histórico con este nombre: Drust, hijo un rey picto llamado Taloc, que gobernara en Escocia de 780 a 785¹².

La trama de la leyenda se desarrolla en tres regiones obviamente celtas e identificables: Cornualles, Irlanda y la Pequeña Bretaña. No ocurre así con otros lugares que se mencionan, tal es el caso de la patria de Tristán, Leonis, que dio lugar a numerosas discusiones; sin embargo, este problema está, al parecer, satisfactoriamente resuelto con las pruebas

presentadas por Zimmer, quien logró la identificación de Leonis con Loonia, una región picta del sureste de Escocia¹³.

Por otra parte, se puede señalar que en los *Mabinogion* aparecen algunas referencias a los principales personajes de la leyenda. Cabe aclarar que estamos usando el término "mabinogion" en el concepto más amplio¹⁴, aunque inexacto, que fue el aplicado por sus primeros traductores a los once relatos, de distinta naturaleza y estructura, que comprenden las cuatro ramas del *Mabinogi*, los de tradición galesa, entre ellos los dos de materia arturiana, y los tres relatos que ofrecen una marcada semejanza con los *romans* de Chrétien de Troyes y que se han llamado de influencia francesa. Así, encontramos que en *El sueño de Rhonabwy* se menciona a Drystán y March como consejeros de Arthur. En *Kulhwch y Olwen* las dos Iseos aparentemente se distinguen¹⁵.

Por lo que toca a la literatura irlandesa, debe señalarse que en la saga de Cuchulain, en *El Cortejo de Emer*, Drust es mencionado como uno de los compañeros de Cuchulain en la conquista de su novia, además de que en esta historia se encuentran paralelismos con el episodio del Morholt.

Es en las series conocidas como *Triadas de la Isla de Britania* —relatos de una semilegendaria y heroica edad cuando aún dominaban los britones—, donde ya es posible encontrar los indicios de la asociación entre Drustan, March y Essyllt.

Las triadas son estructuras que agrupan en conjuntos de tres los nombres de los principales héroes celtas. Al mismo tiempo son reflejo de la actitud mística de estos pueblos con respecto al número tres, y un recurso nemotécnico. Algunas de las triadas son tan breves como un refrán, otras pueden ser más largas. Se ha indicado que las triadas mencionaban el asunto y los personajes que el mabinogion trataba; desgraciadamente, en la mayoría de los casos, sólo conservamos la mención de las triadas y no la historia completa. Dentro de la tradición galesa, la relación que tenían Drustan, March y Essyllt está bien ilustrada en las triadas 81 y 63. La 81 hace aparecer como uno de los tres grandes amadores de Bretaña a Drustan, amante de Essyllt, que es esposa de su tío March y una de las tres mujeres impúdicas de la Isla, y en la 63 Drustan es uno de los tres poderosos porqueros de la Isla de Bretaña, se menciona que cuida los cerdos de March y se entienda con su mujer Essyllt¹⁶.

Entre los relatos de celtas más citados como posible fuente de la leyenda se encuentra uno perteneciente al ciclo de Finn: *Diarmand y Grainné*. Las semejanzas que presenta la narración irlandesa con la historia tristaniana son claras: Diarmand es sobrino de Finn como Tristán lo es de Marc; la identificación de Diarmand con el jabalí, animal insignia de Tristán; el carácter fatal del amor provocado por el *geis*, hechizo que Grainné lanza sobre Diarmand y que hace las veces de filtro de amor; la simbología solar de Iseo y Grainné, y la lunar de Tristán y Diarmand. Por su parte, el episodio del "agua atrevida" que moja a Grainné mientras huye con Diarmand, aparece tratado de manera similar en el *Tristan* de Thomas, donde es Iseo la de las Blancas Manos quien, al recibir una salpicadura en los muslos, mientras pasea con su hermano Kaherdín, se queja de la osadía del agua que se aventura donde nunca lo ha hecho la mano de un hombre.

A lo anterior se puede agregar que algunos de los episodios de la historia de Tristán e Iseo guardan semejanzas con los llamados "temas celtas": el viaje que Tristán emprende en busca de Iseo se puede identificar con la búsqueda de la novia de origen maravilloso¹⁷; la travesía de Tristán herido, en una barca sin remos ni timón, corresponde al esquema de las navegaciones o *inmara*¹⁸; el carácter fatal del amor en la leyenda, que constituye un elemento esencial de todos los *aitheda* o raptos de mujeres¹⁹; la relación de Tristán y Marc, hermano de su madre, responde al motivo del sobrino del rey, que es típico de las literaturas celtas²⁰, y el del "hombre con dos esposas" es muy probable que proceda de Britania²¹. Sin embargo, dejando aparte la circunstancia de que estos "temas celtas" son folclóricos, y que suelen ser universales, la manera de comprender dichos temas y la particular frecuencia con la que aparecen en los relatos permiten señalarlos como característicos de la cultura celta.

Podemos pensar que estas menciones, que en algunas ocasiones aparecen en relatos que no se relacionan sino indirectamente con la materia tristaniana, constituyen una prueba de la existencia de un corpus de narraciones sobre los amantes Drustan y Essyllt, y que, cuando esta tradición pasó a formar parte del repertorio de los autores franceses, se combinó con elementos de distintos orígenes para constituir, junto con ellos la historia de Tristán e Iseo.

Episodios como el del dragón, el cabello dorado llevado por un pájaro a las manos de Marc, los árboles que surgen de las tumbas de los amantes, e incluso el motivo de las velas blancas y negras, pertenecen al folclor universal y aparecen en relatos pertenecientes a muchas culturas diferentes. En el episodio del dragón de Irlanda se ha querido ver un motivo netamente celta; mas, si consideramos que la lucha contra el dragón-serpiente es casi la prueba antonomástica de un héroe, y que aparece tanto en el nivel mito —Apolo, Mardruk—, y alegoría —San Miguel—, como heroico —Sigfrido, Jasón, Perseo— y de cuento maravilloso —Iván "el zarevich", Cirilo "el curtidor"²² — resulta difícil utilizarla como prueba de un origen determinado, debido a su universalidad.

Cabe mencionar que no todo elemento de la leyenda se ha identificado como céltico. Por lo que toca a la tradición clásica, se han subrayado las coincidencias que la historia de Tristán e Iseo tiene con la de Teseo. A éstas se pueden añadir las semejanzas que guarda la leyenda con la de Perseo y Andrómeda y la historia del rey Midas, así como las características que tienen en común Iseo y su madre con las hechiceras clásicas Medea y Circe²³.

Por su parte, en el episodio del pino pueden haber influido algunos relatos de las literaturas orientales procedentes del *Panchatantra* o el *Calila e Dimna*. El árbol encantado, especie de *fabliau* oriental que incluye este mismo tema, era conocido en Francia ya en el siglo XII. Es posible que muchas de estas tradiciones siguieran el camino que se ha trazado para el episodio del intento de asesinato de Brangien, el cual parece iniciarse en alguna fuente oriental y cuyo primer ejemplo europeo conocido está en un texto irlandés del siglo X, y un poco más tarde pasa a formar parte de los milagros de la Virgen.

Es, sin embargo, en una novela persa del siglo XI, *Wís y Ramín* de Gurgani, en la que los defensores del origen oriental de la materia encuentran el arquetipo de la más celta de todas las leyendas arturianas. Las semejanzas, indiscutibles, que *Tristán e Iseo* guarda con la historia persa han permitido que *Wís y Ramín* sea considerada el modelo oriental de la historia²⁴, así como *Diarmad y Grainné* es el celta.

Otra fuente árabe que posiblemente influyera en el desarrollo de la materia tristaniana es *Qus y Lubna*, texto que narra los amores desde hados del poeta Kais Ibn Doreisdch. Se ha conjeturado que el *Tristán* procede de esta novela, a través de un primitivo texto en latín.

También se ha querido señalar el origen hindú del motivo de la espada como símbolo de la castidad y del de la ordalía del fuego, que tiene gran semejanza con un ceremonial llamado "Acto de Verdad", usado para probar la culpabilidad de las adúlteras, documentado ya en relatos sánscritos y que cuenta con versiones tanto en las literaturas indoeuropeas como semitas.

Mas, como señalara hace ya tanto tiempo Ferdinand Lot:

Personne ne soutient actuellement qu'il y ait des légendes purement celtiques ou purement germaniques; une légende est celtique quand elle a été transmise par les Celtes, germanique quand elle provient des Germains. Que nous importe ici que le combat de Tristan contre un dragon se retrouve en Perse? Ce n'est point à Firdousi que les poètes français du XIIe siècle l'ont emprunté, c'est évidemment à une tradition galloise, bretonne ou cornouaillaise, comme l'on voudra; ce récit est donc celtique, quand bien même les Celtes l'auraient emprunté à l'Orient. En appliquant le système de M. Golther on pourrait se donner le plaisir facile de démontrer qu'il n'y a rien de germanique dans l'épopée germanique. On pourrait soutenir aussi que le système des ordalies et le combat judiciaire du vieux droit français ne sont pas d'origine germanique, puisqu'on les retrouve en Perse, au Caucase et ailleurs. Au fond tout cela n'est pas sérieux.²³

En resumen, la multiplicidad de las fuentes que a través de tantos años de estudio se han podido señalar para la historia de Tristán e Iseo es tal que resulta muy complicado elegir en el abrumador mosaico de temas cuál es el fragmento que ajusta con mayor fidelidad dentro del conjunto de la leyenda.

No obstante, existen algunas hipótesis que parecen conjugarse con coherencia y probabilidad aceptable. Se puede decir que la leyenda es pancelta, pero trazar una ruta que recorra las diferentes literaturas célticas, procurando rastrear en cuál se originó tal o cual episodio resultaría ocioso, dado el carácter de estas literaturas. La procedencia irlandesa parece probable y rápida su difusión hacia otras regiones celtas. Es así que conforme fue propagándose, como todo texto vivo, la historia se fue enriqueciendo con nuevos motivos y diferentes episodios, tanto de la tradición celta como de la clásica, de los relatos folclóricos lo mismo que de las fuentes escritas, fuera cual fuera su procedencia, hasta cristalizarse y completarse en los textos franceses.

b) El arquetipo

Desde finales del siglo pasado se ha discutido la posibilidad de un texto único que diera origen a los demás *Tristanes*. En 1923 J. Kelemina propugnó la existencia de un *Urtristán* que fuera producto de un intento consciente por dar coherencia a una tradición celto-francesa confusa y oscilante²⁶. La reconstrucción de este modelo se ha intentado por dos vertientes: la primera. presupone que el arquetipo tristaniano es de origen francés y que ya contaba con los elementos cortesés, dio como resultado en manos de Bedier un *Tristán* más ideal que original²⁷. La segunda fue la empleada por los seguidores de Gertrude Schoepperle, que pretenden reconstruir el texto primitivo partiendo de los testimonios de la "versión común" y la identificación de los motivos y temas más tradicionales. Ambos métodos, aunque válidos y coherentes con las tendencias de principio de siglo, tienen en común que, conscientemente o no, niegan la posibilidad de que una leyenda de tradición oral pueda ser la génesis de una estructura coherente y complicada.

Al buscar un arquetipo se buscó también al autor de este texto, en el *Tristan* de Thomas encontramos:

Entre ceus qui solent cunter
 E del cunte Tristan parler
 Il en ai de cuntent diversemant:
 Oï en ai de plusor gent
 Asez sai que chescun on dit
 E ço qu'il unt mis en escrit,
 Mé sulun ço que j'ai oï,
 Nel dient pas sulun Breri
 Ky solt lé gestes y lé cuntes
 De tuz lé reis, de tuz lé cuntes
 Ki orrnt esté en Bretaigne.²⁸

No sólo Thomas documenta la existencia de un bardo llamado Breri, que fuera el gran conocedor tanto de la materia tristaniana como de: "...les gestes y le cuntes/ De tuz les reis, de tuz les cuntes". Después de que G. Paris logró identificar a este Breri con el *Bléhericus* que menciona Giraud de Barri en su *Descriptio Kambriae*, donde lo llama "famusus fabulator"²⁹, los testimonios reconocibles empezaron a multiplicarse. J. Weston, al hacer su edición de la continuación de Wauchier de Denain al *Perceval*, encuentra: "Si

como Bleheris nos dist" y "Si com le conte Bleheris"³⁰. También en Wauchier se puede encontrar este nombre bajo las formas "Bliobliheris" y "Blerbleheris"; e, incluso, en el Pseudo-Wauchier se puede leer "Brandelis"³¹. Por lo que toca a la materia tristaniana, en Eilhart d'Oberg se encuentra el nombre "Pleherin"³².

La importancia que a este desconocido autor le han dado los estudios que apuntan a considerarlo el introductor de la materia de Bretaña a Francia ha provocado una serie de pesquisas para establecer su identidad y verdadera profesión³³, a pesar de las cuales, su identificación nunca se ha puesto en claro. Sin embargo, se han esclarecido algunos puntos y se puede apuntar lo siguiente: tanto Breri como su nombre son de un muy probable origen galés; posiblemente escribió sus obras en latín y trabajó en la primera mitad del siglo XII. Por alguna razón que desconocemos, llegó a la corte de Poitiers, en la que encontró el mecenazgo del conde Guillermo VII, —el primer trovador y abuelo de la primera de las damas³⁴— y un terreno propicio para sembrar el germen de la materia bretona y así propiciar el florecimiento del *romain courtois*.

Ahora bien, la importancia particular que Breri tiene para la materia tristaniana es que se le ha querido reconocer como autor del primer texto sobre Tristán, la *Estoire* original. Se ha pretendido ver en este galés al escritor que amalgamó los elementos sueltos que se encontraban diseminados en varias leyendas, los que ensamblados y ordenados dieron forma al arquetipo que originó los demás textos de Tristán e Iseo. Pero también se ha intentado ver como el arquitecto de este texto perdido al poeta francés conocido como "La Chèvre" que, inspirado por los relatos bretones sobre los amores de Tristán y la esposa de su tío, estructurara su poema durante la primera mitad del siglo XII, imprimiéndole el carácter caballeresco y sublimando el drama³⁵. Por otra parte, alguna vez se ha querido señalar que el texto perdido de Chrétien de Troyes, *Dil Roi Marc et Ysolt la Blonde*, podría ser este arquetipo³⁶.

Por muy importante que sea el problema del arquetipo perdido de una obra que presenta diferentes versiones, con múltiples variantes y numerosas coincidencias, no debe ser el central. La existencia probada de un corpus de relatos que tiene como protagonistas al héroe Tristán, a su tío Marc y su bella Iseo, esposa de este último, si bien puede ser por sí misma insuficiente para justificar las continuas alusiones a variantes no aceptadas por el poeta

en turno, ha podido convivir perfectamente con el texto escrito, sea cual fuere el estado de éste.

Es poco probable que ese evasivo primer poema arquetípico escrito de *Tristán* haya determinado de manera exclusiva el curso que siguió la historia de Tristán e Iseo, ya que muy difícilmente pudo contener todos los elementos que más tarde se desplegaron en las demás versiones. Me temo que la elección de episodios y motivos que pudo haber hecho ese hipotético autor parecería más la esquematización general de la obra que un intento de constituirse en el modelo de textos posteriores. De hecho, podría confundírsele con una más de esas fuentes a las que la literatura medieval recurre cuando necesita justificar la fantasía personal. Para la literatura de la Edad Media es común que el texto escrito sea sólo un apoyo en el proceso de la divulgación de la historia, y su carácter de oralidad no desaparece del todo con la fijación del texto por escrito. Ambas formas conviven y se complementan y, en cierto sentido, el copista se siente tan autorizado a incluir sus modificaciones como el juglar que las recita, ya que ambos manejan la «materia» que tratan y el «lenguaje» del texto.

2. LOS TRISTANES CONSERVADOS

a) Los textos de la tradición poética

Los primeros documentos en los que se conserva la historia de Tristán e Iseo datan del siglo XII; son los poemas de Beroul, de Thomas y de Eilhard d'Oberg.

Del *Tristan* de Beroul se conserva un fragmento de aproximadamente 4,485 versos.³⁷ El nombre del autor de este poema aparece en los versos 1242 y 1764³⁸, bajo la forma *Berox*. El poema está escrito en dialecto normando y el autor muestra un profundo conocimiento de Cornwall, lo que hace suponer que conocía la región en la que se desarrollan las aventuras de sus personajes. El fragmento se inicia a la mitad de la escena en la que el rey Marc, encaramado en un pino, espía a Tristán e Iseo durante una de sus entrevistas, y termina inmediatamente después de la partida de Tristán a Bretaña. Contiene, además de la vida en el Morois, las argucias del enano Frocfn, el juramento ambiguo y la muerte de los barones felones. Para este texto se ha dado como fecha límite de su elaboración 1191, para lo cual se recurrió a la mención que el verso 3821³⁹ hace al "mal

dagres", en la que se ha querido ver una corrupción de "*mal d'Acre*", es decir, una alusión a la epidemia que sufrieran los cruzados en el sitio de Acre. Sin embargo, los estudios que se han hecho sobre el estilo de Beroul señalan que el autor de este texto es anterior a Chrétien de Troyes, o bien que no conoció sus obras.

Del *Tristan* de Thomas conocemos varios fragmentos que se conservaron en cinco manuscritos⁴⁰, en total suman unos 3,144 versos, que representan aproximadamente la sexta parte del poema completo, el cual ha podido ser reconstruido gracias a las versiones que derivadas de él: la de Gottfried von Strassburg, la *Tristrans Saga* y el *Sir Tristem*⁴¹. Está escrito en lo que se llama "francés común del oeste", mezclado con anglonormando. Existen indicios suficientes para creer que el texto fue muy admirado en la corte de los Plantagenet y, que su autor, que se nombra a sí mismo en los versos 2134 y 3127⁴², vivió ahí bajo el patronazgo de Enrique II u otro miembro de su familia. Ha sido posible reconocer la influencia que el *Brut* de Wace ejerció sobre su estilo, y con base en esta filiación y las relaciones que el *Cligés* de Chrétien presenta con este poema, se ha especulado como fecha tentativa de su elaboración 1155-1160, esto es, posterior al *Brut* y anterior al *Cligés*.

Del poema original de Eilhard d'Oberg, que consta de 9,524 versos, conservamos en su versión original (siglo XII) sólo fragmentos⁴³. Franz Lichtenstein, quien hizo la primera edición moderna de este texto, se basó en manuscritos del siglo XV que contienen la obra completa⁴⁴. El *Tristrant* de Eilhard se escribió alrededor de 1170, y de él se derivó una adaptación en prosa, el *Tristrant und Isalde*, que se conserva en una impresión de 1483 y una traducción al checo. Lichtenstein logró identificar al autor de este texto (que en el verso 9446 de su poema se nombra como "von Hobergin her Eylhart"), con Eilhardus, hijo de Johannes de Obergen, *minesterialis* de Enrique "el León", duque de Brunswick⁴⁵. Sin embargo, Kurt Wagner discutió la relación del poeta con este duque y señaló como más probable el que Eilhard d'Oberg trabajara para el siguiente duque de Brunswick⁴⁶, el hijo de Enrique "el León", quien llevó su mismo nombre. Wagner también llamó la atención sobre el lenguaje de Eilhard, que para él constituye un ejemplo de arcaísmo intencional y con fines literarios.

Del mismo siglo XII se conservan tres poemas episódicos de materia tristaniana, las dos *Folies*, o "Tristán loco", conservadas una en Berna y la otra en Oxford, y *La Chèvrefuillie*, un lai de Marie de France.

Las *Folies* narran uno de los regresos de Tristán a Cornwall después de su destierro. El héroe, disfrazado de loco, rapado y menesteroso, llega a la corte de Marc, donde es admitido sin dificultades y, aprovechando su condición de enajenado, se enfrenta al rey Marc ofreciéndole intercambiar a su hermana por la reina: para así poder llevarla a vivir con él a un maravilloso castillo de cristal que flota entre las nubes. Tristán, valiéndose de su papel de loco, puede relatarle al rey y a su corte la verdadera historia de sus amores con Iseo y hacer referencias al filtro, al dragón y a su estancia en Irlanda. Dichas referencias son de tal suerte precisas y privadas que Iseo, perturbada, se retira a sus habitaciones creyendo que el loco "Tantris"⁴⁷ es un hechicero. La reina manda a Brangel por Tristán y cuando llega a su presencia le reprocha su poca memoria e intenta averiguar cómo es posible que conozca los sucesos que ha relatado momentos antes. Tristán continúa con su narración y reproches hasta que es reconocido por su perro Husdens y después por Iseo, a quien sólo logra convencer mostrándole un anillo que la reina le diera como señal de amor.

La *Folie Tristan* de Berna es un pequeño poema de 574 versos que se conserva en el manuscrito 354 de la Biblioteca de Berna⁴⁸. La copia de Oxford consta de 996 versos y está incluida en el manuscrito Douce⁴⁹. El episodio que narran las *Folies* también aparece en la versión de Eilhard d'Oberg y en la del manuscrito 103 de la Bibliothèque National que contiene la *Prosa Tristan*⁵⁰, así como en las dos continuaciones que del *Tristan* de Gottfried von Strassburg hacen Ulrich de Türheim y Heinrich de Freibeig. W. Lutoslawski, en un estudio comparativo ya clásico⁵¹, probó que el episodio tuvo autonomía y se interpoló en la historia mayor.

En *La Chèvrefuillie*⁵², Marie de France narra otra de las entrevistas que los amantes de Cornwall realizan a espaldas del rey Marc, después del destierro de Tristán. Contiene uno de los versos más citados de la literatura amorosa medieval: "Bele amie, si est de nus/ ne vos sanz mei, ne mei sanz vus!"⁵³, que Tristán graba sobre una ramita, haciendo referencia a su relación que es como la del avellano y la madreSelva, que —una vez unidos— se

complementan de tal modo que viven sólo si están juntos, separarlos es condenarlos a muerte. Los *Lais* de Marie de France han sido fechados aproximadamente entre 1165 o 1170; esta datación se basa en las influencias, aparentemente muy obvias, de Marie con el *Bru* de Wace y con el *Eneas*, así como en el desconocimiento que parece tener de la obra de Chrétien.

De finales del siglo XII o principios del XIII se conserva también un fragmento de una traducción al holandés del *Tristan* de Thomas, el *Tristan e Iseaut*, del que sólo han sobrevivido 158 versos³⁴.

Del siglo XIII se han conservado otras cinco obras. Es posible contar, como de principios de dicho siglo, la versión alemana de Gottfried von Strassburg; del primer tercio datan el *Tristan Menestrel*, que Gerbert de Montreuil incluye en su continuación del *Perceval*, compuesta hacia 1220; la *Tristams Saga*, del hermano Robert, compuesta en 1226, además de *Le Donnei des Amants* y el *Tristan als Mönch*.

Los textos del *Tristan Menestrel* y *Le Donnei des Amants*, también llamado el *Tristan Roisegnor*, narran otras dos entrevistas secretas de los amantes. En el primero, Tristán acude a Cornwall disfrazado de juglar o *minnestrel*³⁵. En el segundo, *Le Donnei des Amants* (la charla de los amantes)³⁶, el héroe desesperado por no poder ver a Iseo se pasea por el jardín imitando el canto del ruiseñor e Iseo al escucharlo se escapa de la cámara real para acudir a su lado.

Del *Tristan und Isolt* de Gottfried von Strassburg se ha dicho que es la más hermosa novela de amor que produjo la Edad Media. Ahora bien, de su autor, poeta erudito y genial, sabemos muy poco que no se desprenda de su obra. El poema se inicia con un acróstico que nos proporciona el nombre del autor³⁷, y sus continuadores (Ulrich von Türheim y Heinrich von Freiberg) atestiguan la autoría de Gottfried, y la procedencia de los manuscritos en que se conserva la obra parece avalar el "von Strassburg" del poeta³⁸. El hecho de que se haya conservado completo en once diferentes manuscritos es prueba fehaciente del éxito que gozó este *Tristán*³⁹. Al ser tan grande la bibliografía que le han consagrado es lógico que encontremos una muy variada gama de posibilidades sobre su fecha de composición. Sin

embargo, a pesar de todas las pruebas de una u otra fecha específica, sólo se puede decir con seguridad que fue escrito en los primeros quince años del siglo XIII.

Esta obra, inconclusa debido a la muerte de su autor, fue objeto de dos continuaciones: la primera, un poema de 3,700 líneas escrito por Ulrich von TÜRHEIM, y que data aproximadamente de 1235; la segunda es la continuación hecha por Heinrich von Freiberg y se escribió a finales del siglo XIII. Ambos autores usaron como fuente para sus poemas el *Tristrant* de Eilhart y, a su vez, Heinrich utilizó la versión de Ulrich. Los dos inician sus obras con el matrimonio de Tristán con Iseo de las Blancas Manos. A pesar de que ninguno de los dos pudo alcanzar el estilo de Gottfried von Strassburg, Heinrich von Freiberg maneja la materia con mayor soltura y usa el lenguaje cortés con fluidez.

En un manuscrito del siglo XV que contiene el *Tristan und Isolt* de Gottfried y su continuación por Ulrich von TÜRHEIM aparece además un breve poema, el *Tristan als Mönch*⁶⁰, perteneciente a la tradición de textos episódicos que narran los encuentros de los amantes mediante disfraces que Tristán adopta para burlar la vigilancia de Marc. La originalidad de este breve poema, fechado en la primera mitad del siglo XIII, consiste en que el disfraz de Tristán no es el usual de loco o juglar, sino que elige los de monje y médico, que no están documentados en ninguna otra versión de la historia.

La *Tristrams Saga ok Isöndar* es el único texto de este período, los siglos XII y XIII, que se halla completo, se sabe su fecha de composición, su fuente inmediata y su autor; así como el mecenas que patrocinó su traducción del francés al noruego. En la misma saga se menciona que fue el "hermano Robert" quien compuso el texto, en 1226, a instancias del rey Hákon Hákonarson, que reinó en Noruega de 1217 a 1263⁶¹. Muchos estudiosos han apuntado que fue la primera traducción de una obra francesa a un lenguaje escandinavo. Se trata de una versión abreviada de la obra de Thomas que parece seguir con gran fidelidad a su modelo; no conserva, sin embargo, el ambiente psicológico y los pasajes de introspección que son notables en los textos de Thomas y de Gottfried. Es posible que esta modificación se deba al público para el cual escribió el hermano Robert, poco familiarizado con las efusiones emotivas de la literatura cortés. Fue una obra que gozó de gran popularidad y es de capital importancia para las literaturas escandinavas, en las que dejó secuelas, como la islandesa

Saga ok Tristram ok Isodd; varias baladas como el *Tristrams Kvædi*, canción islandesa en 32 estancias y la danesa *Tristram og Jomfru Isolt*; lo mismo que relatos folclóricos como el *Tristram og Isól Bjarta*, del cual se conservan diferentes versiones que casi siempre terminan con el final feliz clásico del cuento, el matrimonio.

De finales del siglo XIII se conserva, casi en su totalidad⁶², el *Sir Tristem*, texto de 3,344 líneas escrito en inglés medio, en lo que se conoce como "dialecto norteño"⁶³. Es un poema construido en estancias de once versos y empleando la aliteración, fue atribuido a cierto Thomas de Erceldoune o Thomas de Kendale, pero su autoría continúa siendo un misterio. Se trata de una versión condensada del *Tristan* de Thomas, al que sigue con alguna libertad. Como en el poema del escritor angevino, el rey Marc gobierna sobre toda Inglaterra, pero el padre de Tristán es el "duque Roland", nombre ajeno a las demás versiones de la historia.

b) Los textos de la tradición en prosa

En el siglo XIII, mientras los continuadores de Gottfried y el autor del *Sir Tristem* seguían produciendo refundiciones en verso de la historia de Tristán e Iseo, la evolución común del *roman* la llevó por otra vertiente: la prosa.

Para la leyenda esta evolución significó su inclusión total en la materia artúrica. Mientras en los poemas tristianos la participación del mundo arturiano es poco relevante, además de incidental, una vez que la historia entró en la fase de la prosa sumaria (el proceso que siguió prácticamente toda la literatura artúrica) no sólo fue atraída dentro de la órbita de la corte de Arturo, sino asimilada y relaborada para adaptarla a una nueva estética y a un auditorio diferente.

El *Roman de Tristan de Léonnois*⁶⁴ se conserva en una gran cantidad de manuscritos y algunos impresos⁶⁵. El abrumador volumen de esta obra ha hecho que los análisis emprendidos hayan sido parciales, y que sea apenas hace unos veinte años cuando la primera edición crítica del *roman* se haya publicado⁶⁶.

La prosa es un abrumador tejido construido según lo que Ferdinand Lot llamó técnica del entrelazamiento, muy popular entre los *roman* en prosa. Sin embargo, en el *Tristán*,

dicho estilo deviene en una estructura mucho más simple que se basa en la cronología de los acontecimientos; una estructura llana y directa que narra la vida del héroe como la de cualquier otro caballero, que originalmente se encontrara fuera del mundo artúrico, luchando por ascender y buscando amor y fama. Cuando logra ambas es aceptado como miembro distinguido de la caballería en la Tabla Redonda, honor que declina al abandonar la gran empresa colectiva que es la búsqueda del Grial para regresar a su propio mundo y a enfrentarse con una muerte indigna.

La tendencia a reunir todos los elementos que constituyen una materia está perfectamente reflejada en el *Tristan de Léonois*. La prosa crea un universo total pero estático, toma las figuras que la tradición anterior había ido estructurando y las estatifica, las amolda a una visión menos compleja y más imposible de la realidad. Los autores de la obra conocían la tradición de la cual se originaba su historia y, al parecer, manejan ambas versiones poéticas de la leyenda. Este sustrato, sumado a la forma y los relatos del ciclo del *Lancelot en prosa* o *Vulgata*, el cual le sirve de modelo, son las fuentes más inmediatas del *roman*.

El primer investigador que acometió el estudio de la obra en su conjunto fue E. Löseth, quien en 1890 presentó un análisis en el que identifica dos vertientes diferentes de la obra⁶⁷. Löseth considera a la primera, que llamaremos "versión I", más antigua, más breve, más coherente y superior a la segunda, "versión II".

La primera versión de la prosa se conserva únicamente en documentos manuscritos⁶⁸, que a su vez representan sólo una pequeña parte del volumen total de la tradición manuscrita del *Tristán* en prosa⁶⁹. De la segunda redacción se hicieron las impresiones que conservamos y de ella se derivó la mayor parte de los textos de la tradición en prosa.

La autoría de ambas versiones se desconoce; la "versión I" ha sido atribuida a Luce, señor del castillo de Gat, cercano a Salisbury, quien firma el prólogo que aparece en toda versión completa de la novela. Por su parte, la segunda versión está firmada por un Helie de Boron, quien afirma ser "pariente carnal" de Robert de Boron. Desde hace más de un siglo Gaston Paris demostró que el nombre de Helie de Boron era un seudónimo⁷⁰.

En cuanto a Luce de Gat, su existencia no ha podido ser probada, a pesar de todos los intentos por esclarecerla⁷¹. Sea quien fuere este Luce de Gat, sabemos que en el prólogo

de la obra explica su propósito de escribir una *estoire* de Tristán; es decir, una biografía de su héroe, uno de los mejores caballeros arturianos, equiparable a Lanzarote y Galaz. Es evidente su intención de incluir a Tristán en el mundo arturiano, situarlo en el centro del cosmos de la caballería, la Tabla Redonda. Por su parte, el autor de la "versión II" desea construir la *summa*, el libro que contenga todos los libros que se han escrito sobre el tema que trata. Helie de Boron, cualquiera que haya sido su nombre verdadero, es un claro ejemplo de la tendencia englobadora de la prosa, y no se limita a poner en contacto ambos mundos —el tristaniano y el artúrico— sino que los entrelaza y los hace uno. Sirviéndose de la genealogía, Helie no sólo hace de Tristán uno de los tres grandes paladines arturianos, sino que remonta sus orígenes a un antepasado compartido con Lanzarote y Galaz y, por tanto, un héroe por derecho propio de este mundo y su *gran queste* colectiva.

Luce de Gat conserva en su versión el idealismo caballeresco, y su trabajo refleja una emotividad que el libro de Helie ya no sólo no persigue sino que, para muchos investigadores de las diferencias entre ambas versiones, evita. La "versión II" del *Roman de Tristan* refleja una notoria crítica a la caballería e incluso se le ha considerado como una sátira del mundo arturiano.

La "versión I" es desde luego más breve, en general más simple y cercana a la "versión común" de los textos anteriores, como piensa Baumgartner. Es posible que en un principio se limitara a narrar la vida del héroe. La segunda, por su parte, es más abultada, contiene largas interpolaciones de otras obras y muestra lo que se ha llamado carácter cíclico y disposición a la *summa*.

Sobre las dos vertientes de la prosa se han hecho varias teorías. Puede considerárseles como obras independientes en su estructuración, sirviendo la "versión I" como origen de la "versión II"⁷². O bien, pensar como Curtis que la primera versión es una redacción inconclusa y continuada por la segunda⁷³. Baumgartner ha esbozado una tercera e interesante hipótesis: la posibilidad de que ambas vertientes de la prosa provengan de una misma fuente que no conocemos pero que cumpliría las funciones de un arquetipo de la historia caballerisca de Tristán e Iseo⁷⁴.

El *Tristán* en prosa gozó de gran popularidad y su éxito propició una enorme cantidad de refundiciones y traducciones. Es fuente —directa o indirecta—, de una gran tradición de *romans* de la que conservamos versiones en italiano, francés, inglés, español, ruso, danés, griego, etcétera.

Se conoce una versión eslava: *Povest o Tristano i Izoti*, novela del siglo XVI, escrita en dialecto serbo-croata; existe también una alemana: *Ein wunderbarliche vnd fast lustige Historij von Herr Tristrant vnd der schönen Isolden* (Una maravillosa y casi feliz historia de Sir Tristán y la bella Isolda), librito popular impreso en 1489, el cual aún en el siglo XIX servía, en Dinamarca, como modelo para el *En meget smuk Historie om den aale og tappre Tristan*.

Y es, desde luego, el *Roman de Tristan de Léonois* la base que sir Thomas Malory utilizó para escribir su *Morte D'Arthur*, alrededor de 1469⁷⁵, obra que ha sido objeto de una verdadera devoción y que ha producido una inalterable sed en sus lectores. En el trabajo de Malory se encuentran ordenadas coherentemente las tramas y los conflictos que constituyen la materia⁷⁶, sobreviven muchos de los rasgos trágicos de los personajes y se tratan con una renovada ironía. Sin embargo, no aparece el tono desengañado de la segunda versión de la prosa francesa, sino una nostalgia otoñal por un mundo ya muerto. De Malory concluye acertadamente Carlos García Gual:

... no pone énfasis en los juicios morales, ni tampoco narra con un rígido determinismo los episodios. Le interesan los caracteres y las situaciones más que las causas y los efectos. Lo mismo que el libro final preside de la evocación medieval de la rueda de la fortuna, tan grata al autor de la *Mort Artu*, así evita en otros casos el esquematismo explicativo medieval. Por eso su lectura da una sensación de modernidad y de vivaz dramatismo, una impresión de libertad muy difícil de encontrar en autores de textos anteriores.⁷⁷

A su vez, en Francia, esta inclinación a crear obras que abarcaran toda la materia arturiana impulsó a varios compiladores a emprender estas *summae*. A finales del siglo XIII Michot Gonnot reúne todo el material artúrico de los *romans* del siglo XIII en su compilación, conservada en un manuscrito que data aproximadamente de 1470⁷⁸.

Posiblemente más importante, también se encuentra el *Palamedes*, llamado también *Meliadus* o *Guiron le Courtois*, novela del siglo XIII, que deriva de la prosa de Tristán y narra las aventuras de los padres de los protagonistas del *Roman de Tristan de Léonois*⁷⁹.

Los episodios del *Palamedes*, las hazañas de los padres de Tristán, Palamedes, Erec y Arturo, los raptos, batallas, rescates y aventuras de esta generación pre-artúrica, también están incluidos en la compilación de Rusticiano de Pisa⁸⁰. Este autor perteneció a la generación de escritores italianos que en el siglo XVI escribieron en francés. La *Compilation* o *Roman de Roi Artus* fue, al parecer, la primera novela artúrica que llegó a Italia. Rusticiano de Pisa afirma haber compuesto su obra tomando como modelo un libro perteneciente a Eduardo I de Inglaterra. La *Compilation* fue dividida para su impresión en dos volúmenes: el *Gyron le Courtois*, que contiene las aventuras de Tristán y los caballeros de la Tabla Redonda, así como la historia de la casa de los Brun, a la que pertenece Gyron; y el *Meliadus de Leonnoys*, que narra las andanzas del padre de Tristán y los héroes de su generación.

La compilación de Rusticiano de Pisa tuvo gran prestigio en las literaturas italiana y española y fue el vehículo que difundió la materia artúrica hasta Grecia, donde influyó para la composición de *Ho Presbys Hippotes* (El viejo caballero).

En Italia la materia tristaniana encontró un terreno fértil para desarrollarse, y originó novelas y poemas por igual. Los dos textos más importantes que se conservan son *La Tavola Ritonda* y el *Tristano Riccardiano*.

El *Tristano Riccardiano* fue el primer *roman* artúrico escrito en algún dialecto italiano⁸¹; su composición se ha fechado entre 1272 y 1300 y se considera que, además de derivar del texto de Rusticiano, pertenece a una rama de la tradición francesa de la cual formaría parte el arquetipo que les es común a este texto y a los *Tristanes* hispanos.

La Tavola Ritonda es un complejo compendio de relatos de la primera mitad del siglo XIV⁸². Posiblemente está basada en un libro que perteneció al conde Piero de Saboya, y que sería la misma fuente que usara Rusticiano de Pisa para su *Compilation*; sin embargo, es probable que el modelo haya sido el propio Rusticiano de Pisa. *La Tavola Ritonda*, en la libérrima adaptación de sus fuentes, tiene como acierto conservar, o recuperar, la temática

de la pasión fatal de la historia que se había diluido bastante en las diferentes versiones en prosa de la leyenda.

Junto con estas dos obras tristanianas se conservan el *Tristano Veneto*³³, y el *Tristano Panciatichiano*³⁴. El primero es una traducción del siglo XIV, hecha en dialecto veneciano, bastante fiel a la primera redacción de la prosa francesa; no obstante, contiene elementos del *Tristano Riccardiano* y del trabajo de Rusticiano de Pisa. Por su parte, el *Tristano Panciatichiano* data también del siglo XIV y es una novela basada en lo que Löseth llamó "la rama heterodoxa" de la prosa, la misma del *Riccardiano*.

Al lado de estas novelas se desarrolló una serie de *cantari*, poemas narrativos en los que se retomó la versión caballeresca de Tristán. Los *Cantari di Tristano* constituyen un conjunto de poemas del siglo XIV que narran diferentes episodios de la historia tristaniana, en "La Bataglia" aparece el combate de Tristán y Lanzarote en la piedra de Merlín; en "Le Ultime Imprese di Tristano" se relata cómo el héroe abandona la búsqueda del Santo Grial, "La Morte de Tristano" narra su asesinato a manos de Marc y "La Vendeta de Lancilotto" la campaña que Lanzarote emprende para vengar a su amigo³⁵.

Derivados también de esta tradición, existen versiones completas del *Tristán de Leonís* castellano y una casi entera del aragonés *Cuento de Tristán de Leonís*, pero de las versiones españolas hablaré con detalle más adelante, en este mismo capítulo. Los textos italianos son de gran interés para todo estudio que se pretenda hacer sobre alguno de los *Tristanes* escritos en las lenguas de la península ibérica, pues las relaciones que guardan entre sí los *Tristanes* españoles y los italianos, y la posibilidad de que los primeros deriven directamente de los segundos, hacen necesaria su consideración para el análisis de los documentos españoles.

3. LA LEYENDA DE TRISTAN E ISEO EN ESPAÑA

a) Referencias a Tristán e Iseo en las literaturas de la península ibérica

La difusión de la historia y los personajes de la leyenda de Tristán e Iseo en las literaturas de la península ibérica, por ser tardía, se encuentra desde luego ligada a la de la

materia artúrica. Los temas bretones constituyen material de importación para las letras peninsulares; es posible que hayan penetrado merced a las relaciones que sostenían las cortes españolas con las del sur de Francia, gracias al intercambio literario de juglares y trovadores que utilizaban en sus composiciones la materia de Bretaña y que visitaban las cortes no sólo de Cataluña y Aragón, donde el parentesco lingüístico propició la rápida adopción de los modelos provenzales, sino las de León y Castilla y, en época ligeramente posterior, las del resto de la península.

Las primeras menciones sobre temas bretones aparecen a finales del siglo XII. Existen razones históricas y sociales que justifican la presencia de la literatura de moda en las cortes españolas; enlaces reales, nexos políticos, etcétera⁶⁶. Esta literatura cortés y elitista penetró vía Cataluña difundida por los trovadores, y fue, como ya señalara María Rosa Lida de Malkiel, desde fines del siglo XII hasta principios del XIV una literatura dirigida a un público cortesano y aristocrático, capaz no sólo de entender la materia, sino de hacerlo sin necesidad de traducción⁶⁷.

España es visitada en época temprana por trovadores de la talla de Marcabré, que dejan y guardan evidentes huellas de su estancia en tierras ibéricas. Algunos trovadores catalanes adoptaron el provenzal para sus composiciones líricas y también algunos provenzales eligieron expresarse en alguna de las lenguas de la península. Son los trovadores catalanes los primeros en dejar evidencia del conocimiento de la materia de Bretaña en España.

En 1170 Guilhem de Cabrera, en un reproche que dirige al juglar Cabra, proporciona una extensa lista de temas cuyo conocimiento es necesario a trovadores y juglares hispano. En la primera mención que se registra en la literatura catalana sobre los asuntos bretones⁶⁸. En este mismo poema aparece la primera referencia a la leyenda de Tristán e Iseo y es el primer testimonio de su presencia en la península:

Ni Tristan
c'a amava Yceut a lairon.⁶⁹

Veinte años más tarde Guilhem de Bergueda, trovador catalán, señor de castillos y feroz poeta, dedica un sirventés a "mon Tristan"⁷⁰. Un poco después, y e

siglo XIII, otro catalán, Guilhem de Cervera menciona a Tristán en sus *Proverbis*, y a Tristán y otros paladines artúricos en sus poemas⁹¹.

La materia de Bretaña, que desde finales del siglo XII arraigó en las formas líricas catalanas, encontró en el otro extremo de la península, en Portugal, otro terreno propicio para desarrollarse. Es probable que, como se ha señalado, la herencia celta, que conservaba su vigor en la región gallego-portuguesa, haya preparado las condiciones para que la fantasía y el sentimiento trágico de la historia de Tristán e Iseo encontrara cultivadores y público. Los poetas que se expresaban en gallego-portugués empiezan en el mismo siglo XIII a denunciar su conocimiento de la historia; Alfonso X "el Sabio" y su nieto, don Diniz de Portugal, son los primeros en referirse al héroe de la leyenda⁹², junto con el italiano Bruneto Latini, huésped de Alfonso X, que atribuyó a Tristán una descripción retórica de la belleza de Iseo⁹³.

La materia tristaniana, a pesar de que no alcanzó el éxito que gozó en otras partes de Europa, Italia por ejemplo, corrió con fortuna en España y fue muy apreciada. La figura de Tristán, amante perfecto y uno de los mejores caballeros del mundo, se pasea por las literaturas ibéricas contribuyendo a crear el ambiente de amores ideales y cortejos galantes en textos de muy diversa intención. Tristán e Iseo forman una de las parejas que obligadamente aparecen en las enumeraciones de amantes célebres, que abundan en la literatura española de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento. Se les menciona en novelas sentimentales⁹⁴, crónicas⁹⁵, propician composiciones retóricas⁹⁶, se les relaciona con temas de origen folclórico⁹⁷ y, desde luego, son una figura común en los libros de caballerías.

Los amantes de Cornualles, convertidos ya en estereotipos, Iseo de belleza y gracia y Tristán de valiente caballero, amante cortés y excelente músico, eran conocidos para los poetas cortesanos del *Cancionero de Baena* que no dejan de mencionarlos⁹⁸.

La historia de sus amores desdichados fue conocida por grandes escritores; los dos arciprestes más famosos de la literatura medieval española, el de Hita y el de Talavera, mencionan al héroe⁹⁹. Las menciones de muy diversa índole se multiplican conforme va pasando el tiempo: Fernando Lopes en su *Crónica del Rei Joao I* alude a Tristán, Fernán Pérez de Guzmán, en su *Mar de historias* cita la *Estoria de Tristam*. Y, en la traducción que

Johan García de Castrogeriz hace *De Regimine Principum*, de Egidio Colonna, el español reúne a Tristán con Amadís y Cifar.

En los libros de caballerías españoles es común encontrar evidencia del conocimiento de la tradición caballeresca de la leyenda; esto probablemente se deba al íntimo contacto que los autores de los libros de caballerías tuvieron con los textos de caballerías italianos. en los cuales la influencia de la novela en prosa de Tristán fue enorme. En el *Amadís* es el *Tristán* el texto bretón más citado¹⁰⁰. *El Caballero Cifar*, primer libro de caballerías genuinamente español, contiene un episodio, la infiltración de Cifar a la ciudad del rey Menón, que se ha considerado que puede estar emparentado con la *Folie Tristan*¹⁰¹. En *Tirant lo Blanc* los personajes de la leyenda, y muchos otros de la materia artúrica, desfilan en los convites que organiza el emperador de Constantinopla, o bien adornan con sus historias las cámaras del palacio imperial¹⁰². A su vez, en *Curial y Güelfa*, se llama a Lanzarote y Tristán "fáciles valientes", ya que tienen fama pero nunca se han medido con los caballeros aragoneses, Iseo aparece en los sueños de Güelfa, etcétera¹⁰³.

Es importante señalar que, si bien es evidente que la tradición poética de la materia era conocida y manejada por los escritores ibéricos, no conocemos ningún texto en el que se desarrolle el tema siguiendo esta vertiente. De esta tradición de la historia, sólo sobreviven en España, referencias que denuncian que era conocida. La versión caballeresca de la leyenda fue la más popular en la península Ibérica, las alusiones que aparecen en el *Amadís*, el *Tirant*, *La Faula* y el *Curial y Güelfa* revelan el conocimiento de esta tradición que fue la que dio origen a los textos españoles que conservamos sobre el tema. Tal es el caso de los *Lais de Bretanha* que inician el *Cancionero de Lisboa* y que, atribuidos al mismo Tristán, provienen de novelas francesas. Tres de ellos son traducciones directas de poemas que aparecen en el *Roman de Tristan* en prosa¹⁰⁴; a los dos restantes ha sido posible hallarles parentesco con otras dos obras francesas. Al segundo, "O Morot haja malgiado", con la *Suite Merlin* o *Merlin Huth*, y al quinto, "Ledas sejamos agemais", con el *Lancelot* de la *Vulgata*¹⁰⁵. Y el romance *Herido está don Tristán*, en el que se narra la muerte del héroe siguiendo el final del *Tristán de Leonís*, ha sido visto como "a masterpiece of poignancy and compression"¹⁰⁶. De este romance se conservan cuatro versiones de los siglos XV y XVI y

en él se recupera un motivo folclórico que había estado ligado a la leyenda en sus primeras redacciones: las plantas que brotan de las tumbas de los amantes y entrelazan sus ramas para así perpetuar la imagen de sus amores.

En cuanto a los textos en prosa, a esta misma tradición pertenecen, desde luego, el *Cuento de Tristán de Leonís*, el *Tristany* catalán y el libro de caballerías que será objeto de nuestro análisis.

b) El *Tristán de Leonís*

William Entwistle ha conjeturado la existencia de un *Tristán* gallego-portugués de principios del siglo XIII que habría sido la primera novela sobre el tema que produjeran las literaturas ibéricas¹⁰⁷; sin embargo, limitándonos a los textos conservados, sólo podemos documentar su existencia en el siglo XIV. Del *Tristán de Leonís* en España, en su versión manuscrita, únicamente se conserva un folio del siglo XIV¹⁰⁸, en castellano; un fragmento catalán, *Tristany de Leonís*¹⁰⁹, y el *Cuento de Tristán de Leonís*, casi completo, escrito en aragonés¹¹⁰. Pero del *Tristán* castellano han sobrevivido cuatro ediciones antiguas en ejemplares fechados en 1501, 1520, 1528 y 1533¹¹¹.

La fuente directa de estos textos no ha podido ser identificada con precisión; al parecer pertenecen a una tradición derivada de una redacción desconocida de la novela francesa. Ahora bien, como ya mencionamos, los *Tristanes* españoles guardan una estrecha relación con los italianos, ya sea que ambos provengan de una fuente común o bien que los españoles procedan directamente de los italianos.

La teoría del origen italiano de los textos españoles se basa en circunstancias históricas como son los nexos de Aragón y Nápoles y la relación que guardaron Alfonso X y su hijo Sancho con Eduardo I de Inglaterra, el cual, al parecer, tenía en su biblioteca un ejemplar de la *Compilation* de Rusticiano de Pisa. También se fundamenta en razones lingüísticas, ya que los *Tristanes* españoles, principalmente el *Cuento de Tristán de Leonís*, presentan multitud de palabras de difícil lectura que pueden explicarse satisfactoriamente pensando en una mala traducción del italiano. Aun así, si es posible explicar el texto aragonés con estas razones, resulta más difícil aplicarlas al *Tristán* castellano; Bonilla y San

Martín encuentra la hipótesis de la fuente italiana difícil de sustentar si no se recurre a los italianismos que aparecen en gran cantidad en el *Cuento de Tristán de Leontís*¹¹².

Para el texto castellano en particular, Entwistle expone una hipótesis que añade a los posibles modelos franceses o italianos, una tercera posibilidad: una novela gallego-portuguesa hoy perdida.

Aparentemente existen dos diferentes versiones en los *Tristanes* españoles, la primera representada por los textos castellanos, el fragmento manuscrito y las impresiones, y la segunda por los manuscritos catalán y aragonés. Sin embargo, la tradición española es bastante uniforme en el contenido y sentido de la historia. Aunque la fuente directa no se puede indicar con seguridad, es posible referirse a algunos textos con los que se le han señalado coincidencias. El *Tristán de Leontís* guarda semejanzas principalmente con el *Tristano Ricardiano*, pero éste pertenece a lo que Löseth llamó "la rama heterodoxa de la prosa"¹¹³. Estos textos se caracterizan por poseer una mayor flexibilidad en el tratamiento de la materia y presentar innovaciones importantes. Por tanto, se puede pensar que, si bien el origen de las novelas españolas pudiera ser el mismo que el de la mayor parte de los textos italianos, esto no necesariamente es así, pues al menos en el caso del *Tristán de Leontís* castellano, proceden directamente unos de otros. Podemos decir que, aunque resulte atractiva la posibilidad de encontrarnos ante una línea directa de influencias, y aunque sea posible ver al *Tristán* castellano como la última etapa de un proceso iniciado con la compilación de Rusticiano de Pisa, continuado en *La Tavola Ritonda* y el *Tristano Ricardiano*, y después a través de los textos aragonés y catalán, no debemos olvidar que la teoría del origen italiano directo confronta algunas objeciones serias.

Por lo que toca a la datación de la primera redacción del *Tristán de Leontís*, podemos decir que los años límites para su elaboración son 1258 *post quem* y 1343 *ante quem*. La primera fecha se obtiene de la mención que el texto hace a ciertas doblas de oro acuñadas en ese año¹¹⁴, en tanto que 1343 corresponde a la fecha de composición de *El libro de buen amor* en el que se encuentra una alusión al *Tristán*¹¹⁵.

El *Libro del esforçado caballero don Tristán de Leontís y sus grandes hechos de armas* pertenece a la tradición caballeresca de la leyenda de Tristán e Iseo. Si no es posible

marcar la fuente inmediata que le diera origen, sí se puede indagar, a grandes rasgos, el itinerario de sus antecedentes; estas referencias llevan siempre a la redacción en prosa de la novela francesa, el *Roman de Tristan*.

El libro de caballerías español adolece de todos los defectos que normalmente se le señalan a la novela francesa en prosa: constituye un enmarañado mosaico de duelos convencionales y aventuras caballerescas, deja de lado la trama original de la leyenda y la tensión pierde fuerza en medio de los continuos lances y digresiones que desvían la acción y la atención del conflicto original de la leyenda.

El libro es la historia del caballero Tristán de Leonís, de su nacimiento a su muerte. Se inicia con un breve relato sobre el rey Meliadux de Leonís, padre del héroe y hermano de Mares de Cornualla y de Perán. Meliadux hereda Leonís a la muerte de su padre, el rey Felipe, mientras Mares, el hermano mayor, se queda con Cornualla y Perán, a quien ya no le corresponde tierra y que permanece al lado de Mares. Desde el principio el rey Mares aparece como un cobarde y un traidor, su primera acción en la novela es un fratricidio que comete ante los justificados reproches que su hermano Perán le hace por su cobardía para negarse a pagar un injusto tributo a Irlanda; Mares enfurecido espera la ocasión para matarlo felonamente. Por su parte, Meliadux —en una de esas aventuras caballerescas que en la prosa se repiten con tanta frecuencia—, es atrapado por una encantadora y su búsqueda provoca la muerte de su esposa, que apenas alcanza a poner al recién nacido Tristán en manos de su doncella.

Desde su nacimiento el héroe tiene que afrontar peligros: primero son los caballeros traidores a Meliadux quienes desean matarlo para apoderarse del reino, después su madrastra que pretende envenenar al niño para que así su propio hijo herede, más tarde casi es ejecutado por el rey Feremondo ante las injuriosas imputaciones de su hija Belisenda que acusa al joven Tristán de intentar seducirla. Tras esas vicisitudes, Tristán llega a la corte de su tío Mares y, después de algunas aventuras menores, se enfrenta a Morlot de Irlanda, a quien hiere de muerte dejándole una "desgranadura" de su espada en el cráneo; el héroe queda tan gravemente herido, que necesita embarcarse para buscar alivio, el cual llega de las manos de la reina de Irlanda y su hija Iseo.

Luego de ser sanado por Iseo, y de participar y vencer en un torneo en Irlanda, Tristán regresa a Cornualla donde es recibido con alegría, misma que en el rey Mares se troca en hostilidad a raíz de una aventura galante en la que Tristán lleva la mejor parte. Los celos que siente Mares por Tristán son los que impulsan al viejo rey a pedirle que le traiga como esposa a Iseo la Brunda, y Tristán parte a conseguir a la novia para su tío. Iseo es conquistada en un torneo y entregada a Tristán para que la conduzca a Cornualla; su madre encarga a Brangel, doncella y amiga de Iseo, un brebaje amoroso para asegurar la felicidad conyugal de su hija con Mares. Un descuido de Brangel y un error de Gorvalán, ayo de Tristán, sellan para siempre el destino de los jóvenes; desde el momento de beber el filtro se encuentran indisolublemente ligados. Tras una aventura con el gigante Bravor, en el castillo Ploto, los amantes arriban a Cornualla e Iseo se casa con el rey Mares siendo sustituida por Brangel en el lecho real la noche de bodas.

En la novela aparecen los principales episodios de la primera versión de la novela en prosa —el intento de asesinato de Brangel, el rapto de Iseo, la estancia en la casa de la Sabia Doncella, la posterior captura de Iseo y el destierro de Tristán, su matrimonio con la segunda Iseo, la de las Blancas Manos, y su regreso a Cornualla—. Y, en medio de esta narración la gran descripción del mundo artúrico y la admisión de Tristán en la Tabla Redonda con sus subsecuentes duelos caballerescos y aventurosos lances al lado de Lanzarote y los demás paladines artúricos. Tristán, brillante caballero en este mundo, extraña sin embargo el propio, y un buen día, al preguntarle Galaz qué rumbo prefriere contesta: "Yo me quiero yr a la corte del rey Mares"¹¹⁶. Y así Tristán regresa a Cornualla y a Iseo para morir a manos de su tío, que traídamente lo sorprende cuando duerme y lo ataca con una lanza emponzoñada. El libro termina con un cuadro de la tumba de los amantes que Mares, arrepentido, les construye, y con una descripción de la belleza de Iseo que ha sido vista como uno "de los trozos más bellos que se han escrito en castellano"¹¹⁷.

Posiblemente el *Tristán de Leonís* sea una obra inferior a los textos de la tradición poética de la historia, en los que la leyenda mantiene la trama apretada y que conservan muchos de los símbolos antiguos. María Rosa Lida de Malkiel piensa que en él la trágica historia de amor imposible se convierte en una expresión de pasiones groseras y sensuales¹¹⁸. Aun así, el texto es una prueba más de la gran popularidad de la materia y manifestación del

vigor que le permitía seguir adaptándose a la nueva sensibilidad de cada público que la retomaba. El texto es reflejo de una nueva visión de una historia que continuaba vigente y vigorosa y que aún en este estado de decadencia, como es comúnmente visto el texto español, produjo continuaciones como la historia de Tristán el joven¹¹⁹, adición a la leyenda que es completamente nueva y original, que lleva al hijo de Tristán e Iseo a pelear contra los moros en España, y que a su vez es fuente de la italiana *Opere Magnanime Dei Due Tristani*.

4. LOS TIPOS DE VERSION DE LA HISTORIA

a) Versión común, o de juglares, y versión cortés

Es tradicional dividir los *Tristanes* en dos grandes grupos que se han llamado "versión común" y "versión cortés". Esta división— que puede o no parecernos inexacta u objetable si nos sumergimos en el análisis detallado de lo que significan cortesía y "amor cortés", y de cómo se encuentran tratados por los autores de las dos versiones—¹²⁰, es, sin embargo, muy práctica para formular un esquema del corpus de textos conservados de *Tristán e Iseo*. A la llamada "versión común", o "versión de juglares", pertenecen los manuscritos de Beroul y Eilhart, la *Folie* de Berna, los episodios que aparecen en *Le donnei des amants*, y se ha dicho que los textos derivados del *roman* en prosa. Estas obras son consideradas las que más fielmente conservan los rasgos arcaicos de la historia, las que mejor reflejan el verdadero sentido de la materia tristaniana y las que han transmitido con mayor fidelidad el conflicto y la trama originales. Son características de los *Tristanes* de la "versión común" las exhortaciones a los oyentes, en las cuales se han visto las huellas de un recitador o juglar que se dirige a un público parecido al de la épica. Asimismo predominan en este estilo el recurso de la actualización dramática que podía dar realce a las escenas narradas y su estructura parece configurarse de elementos móviles y susceptibles de intercambio o supresión. La escritura tiende a la vez a la objetividad y a la tragedia, es decir, se trata de textos cercanos a los de la épica, al menos en lenguaje y estructura.

Por otra parte, en la "versión común" se encuentran testimonios de modos de vida más antiguos, como es el caso del canal de agua que atraviesa la cámara de las doncellas

sobre el suelo de *terre battue*, que aparece en el texto de Beroul. Los estudiosos que pretenden probar el origen celta de la leyenda de Tristán e Iseo encuentran con mayor facilidad en la "versión común" los argumentos que necesitan, tales como son el hecho de que Tristán sea un excelente arquero y la construcción del "arco que no falla"¹²¹, así como su habilidad para imitar el canto de los pájaros.

Es también en la "versión común" donde se ve mejor ejemplificada la llamada "pintura realista" de la literatura medieval. En estos textos el autor se involucra con los problemas sociales y feudales y resalta las cualidades prácticas de los protagonistas. En estos poemas (en el de Beroul más que en los otros), la tendencia al realismo y a los detalles violentos y la alegría bárbara que parece dominar en algunos momentos el texto, subrayan aún más las escenas poéticas en las que se percibe el tono trágico; los elementos de la narración parecen venir de un mundo ajeno al de la cortesía. Una de las diferencias más notables entre las dos tradiciones, la "común" y la "cortés", es el tratamiento del filtro, que en la primera tiene un límite en su duración, de tres años en Beroul y cuatro en Eilhart, y en la segunda uno ilimitado. Los amantes de Beroul —que repetidamente excusan su pasión apoyándose en el poder de ese bebedizo que le ha robado la voluntad y los coloca en medio de situaciones penosas—, contrastan con los personajes de la "versión cortés", sobre todo los de Gottfried, que, aun sabiendo que su pasión procede del filtro, se lanzan a consumir su amor en la muerte, sin intentar justificar la elección que constituye la aceptación de su destino.

No obstante que los valores del mundo cortés no dejan lugar para el derecho natural de ese eros violento e ilógico que domina la historia celta; es por ello que se ha dicho que la diferenciación entre las dos versiones de la historia se ha hecho a la ligera ya que para los autores de la "versión común" esa pasión es locura, enfermedad y pecado; es decir, aceptan los preceptos del amor cortés y de la ética caballeresca como válidos; en oposición a los autores de la "versión cortés", defienden la voluntad de los amantes y propugnan el derecho de ese amor que rebasa las normas cortesas y que opone su verdad individual a la verdad social, rompiendo las escalas de valores presentando como válida una línea de conducta diferente.

La "versión cortés" de la historia se encuentra representada por el texto de Thomas y los que derivan de él: la *Tristrams Saga* noruega, el *Tristan und Isolt* de Gottfried von Strassburg, la *Folie* de Oxford y el inglés *Sir Tristem*. Tales escritos se distinguen por el relieve que se le da a la vida interior del personaje, el análisis psicológico de las acciones que (en Thomas y Gottfried sobre todo) produce momentos de verdadero lirismo.

Al menos superficialmente, a estos autores no les interesa la problemática real del mundo feudal en el que sitúan a sus personajes; en estos textos se nota más una predilección por recrear escenas cerradas y descripciones minuciosas que por desarrollar episodios de acción.

Los poetas de la "versión cortés" se muestran muy conscientes de su papel como transmisores de la verdadera historia de la leyenda. Gottfried hace algunas alusiones a la "versión común" desprestigiándola, tal es el caso del episodio del cabello dorado llevado por una golondrina al palacio del rey Marc. Minimizan los episodios brutales e idealizan la materia. Refinan los detalles del mundo feérico estilizándolos de manera que correspondan con naturalidad a la atmósfera cortés de su narración.

El conflicto del *fin amour* y la fidelidad del vasallo encuentra su más alto punto en estas obras: los amantes se debaten entre el honor, el amor y la ley. Thomas crea la imagen del rey Marc, noble, doliente y generoso, que ama tanto a su esposa como a su sobrino y que sigue amándolos aun cuando los condena. La tragedia se idealiza y profundiza merced a la pintura psicológica, en la que se ahonda en las dudas y debates del amor y la lealtad y que convierten la vida de los amantes y sus cónyuges en un continuo tormento. En la "versión cortés" de Tristán e Iseo se hace la verdadera historia de "amor y muerte" de la que habla Denis de Rougemont¹²², en la que se exalta el amor-pasión en su sentido más elevado; una pasión a la vez trágica y que depende de la voluntad, simbolizada por el filtro¹²³, pero que sólo puede conducir a la muerte.

En *Tristán e Iseo* no existe la concordancia esencial del caballero, es decir, amor y caballería. El Tristán amante no tiene un proscrito en el Morois, un rebelde retirado de la vida caballeresca, o no es un caballero que debe ocultar su identidad bajo un disfraz. El Tristán caballero, leal y cortés, no puede cumplir el papel de amador, sus acciones implican el

abandono de los ideales de la caballería, son la negación de la ética cortés en la cual el amor es el motor de la proeza caballeresca.

La pasión de Tristán e Iseo es un desafío a las leyes del mundo cortés, la muerte de los protagonistas parece una victoria de ese mundo sobre el amor anarquista; pero con el surgimiento, sobre sus tumbas, de las plantas que perpetúan la imagen de los amantes, se convierte en un símbolo del poder del amor. Utilizando este motivo folclórico que aparece en distintas baladas y romances se crea una hermosa alegoría del amor más poderoso que la muerte.

b) La versión caballeresca

En tanto que en los primeros textos sobre Tristán e Iseo el mundo artúrico apenas aparece, y el tristaniano es una estructura cerrada y autónoma, en el *Tristán* en prosa no sólo se encuentran en contacto ambos mundos sino que la materia tristaniana se encuentra equiparada totalmente a la artúrica, de tal manera que es casi imposible encontrar diferencias esenciales entre el Tristán de la prosa y Lanzarote u otro caballero arturiano.

Era característico de las novelas caballerescas en prosa la tendencia a crear una *summa* de toda la materia que trataban, y el *Tristán* en prosa no fue la excepción. Es más, se ha considerado a esta obra como la gran compilación del universo artúrico y, con el ciclo de la *Vulgata*, la que pretendió aglutinar todos los elementos diseminados en los *romans* anteriores para así dar una visión completa de la historia. Esta peculiaridad de las refundiciones en prosa, junto con una nueva valoración de la "historicidad" de la materia que compilan y su intención totalizadora, dan como resultado una historia global del personaje, empezando por su genealogía, reseñada desde la época más lejana posible y con la ascendencia más notable que se encuentre accesible.

Utilizando la genealogía, el *Tristán en prosa* crea una caracterización de los gobernantes de Leonís como caballeros nobles y valientes y de los reyes de Cornualles como cobardes, débiles y traidores. Apoyándose en estos antecedentes, el conflicto amor-honor/fidelidad-adulterio se resolvió merced a una transformación del personaje del rey Marc, quien en los primeros poemas, principalmente en Thomas y Gottfried, era un tío generoso,

un amante esposo y un justo soberano, se convirtió en el *Tristán en prosa* en un villano mezquino y traidor, antagonista prototípico del caballero. Con esta nueva concepción de Marc el conflicto moral de Tristán e Iseo, que en los poemas necesitaban del filtro para justificar su traición, se redujo a los moldes del adulterio cortés aceptable y se hizo parangón con la historia de Lanzarote y Ginebra. Tristán se convirtió en el amador y perfecto caballero, conjunción que nunca se consiguiera en textos anteriores.

El conflicto se "moraliza" cuando se enfrentan el noble Tristán, uno de los mejores caballeros del mundo, y un Marc traidor y vengativo que terminará por matar cobardemente a su sobrino con una espada emponzoñada¹²⁴, final que es innovación de la prosa¹²⁵, y que no conserva del de los *Tristanes* en verso más que el abrazo final de los amantes.

Es muy probable que al abordar este tema, el prosista haya tenido la intención consciente de modernizar la materia e introducirla de lleno en el orbe caballeresco, es decir, en el mundo artúrico. Sin embargo, este nuevo ámbito no admitió completamente a los personajes tal y como estaban personalizados. Se puede decir que aunque ambas materias se fusionaron, no se asimilaron totalmente, Tristán permaneció como un extranjero que salía de su mundo para irrumpir dentro del universo y cumplir alguna pequeña misión, nunca para permanecer en él. Por otro lado, la leyenda a partir de la prosa se concentra únicamente en el Tristán caballero; el mismo título de la obra: *Tristan de Léonois* —en el que se elimina toda referencia a Iseo—, nos deja ver la nueva actitud con la que fue enfrentada la historia. La leyenda de amor y muerte, de amor trágico y fatal, perdió su carácter subversivo y se transformó en una relación normal en la que el adulterio, o bien se queda en los límites del amor cortés, o bien toma rasgos de *fabliu*, ridiculizando al marido engañado sin que por ello crezca el prestigio del amante. La Iseo trágica y dinámica de los primeros textos deviene en la prosa en un mero accesorio del caballero, en la referencia obligada para justificar la fama de buen amador de Tristán pero ya no es su pareja.

NOTAS

I. LA HISTORIA DE TRISTAN E ISEO

1. LA LEYENDA DE TRISTAN E ISEO

a) Sobre las fuentes

1. Gertrude Schoepperle, *Tristan and Isolt*, (Frankfurt-London, 1913). Citado por Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France du Moyen-Age. I. Les débuts (XIIe siècle)*. Nizet, Paris, 1960, p. 33.
2. Entre los más importantes defensores del origen céltico de la leyenda podemos citar a Gertrude Schoepperle, Joseph Loth, Ferdinand Lot, Roger S. Loomis y M. Zimmer, entre otros.
3. Los intentos por probar el origen oriental de la leyenda los inició W. Golther a principios de siglo, pero la tentativa no corrió con demasiada suerte sino hasta después de sesenta años, cuando volvió a encontrar adeptos en Pierre Gallais y Franz-Rolf Schröder.
4. Sobre la práctica del druidismo de preservar sus tradiciones sin el apoyo del texto escrito se puede citar a Julio César, *La guerra de las Galias*, Libro VI, parágrafo XIV. (Orbis, Barcelona, 1982, p.125):

Los druidas no suelen ir a la guerra, ni pagan tributos como los demás; están exentos de la milicia y de todos los cargos concejiles. Con el atractivo de tantos privilegios son muchos los que dedican a esta profesión; unos por inclinación propia, otros por destino de sus padres o parientes. Dícese que allí aprenden gran número de versos y pasan a menudo veinte años en este aprendizaje. No tienen por lícito escribir los que aprenden, no obstante que casi en todo lo demás de negocios públicos y particulares se sirven de caracteres griegos. Por dos causas, según yo pienso, han establecido esta ley: porque no quieren divulgar su doctrina, ni tampoco que los estudiantes, fiados en los escritos, descuiden el ejercicio de la memoria, lo que suele acontecer a muchos, que teniendo a mano los libros en el ejercicio de aprender y retener las cosas en la memoria.

5. Se ha dicho que el cambio que se dio en el nombre del padre de Tristán, primitivamente el picto Talorc, por el bretón Rivalán se debió a dos causas, la primera la asociación de Leonís, la patria de Tristán, con el país de Lyon, en Francia, donde era frecuente el uso de este nombre, como lo atestiguan ciertas genealogías, y, la segunda, más específica, la influencia que ejerció cierto señor de Vitre llamado Tristán, (1030-

- 1045), que tuvo un padre con el nombre de Rivalín.
6. Hay quien lo deriva del latín *Marcianus*. Sin embargo, el nombre de March es muy antiguo y popular en Gales y Cornwell. Es el nombre de un personaje mitológico y resulta difícil dudar de su origen autóctono.
 7. Loomis señala que el nombre puede significar "Keu, el alto", y que se debe a una contaminación con el turco. Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition & Chrétien de Troyes*, Octagon, New York, 1982, p. 485.
 8. Wolfram Golther, en *Zur Fragenach der Entstehung der bretonischen Oder Artus-Epen*, deriva *Iseut* de los nombres francos *Ishilde* o *Iswalda*. Citado por Joseph Loth, "Les noms *Tristan* et *Iseut* en gallois", *Rom.* XIX (1890), p. 455.
 9. Joseph Loth, *art. cit.* pp. 455-458. En este artículo Loth afirma que el precedente de *Iseut* es el galés *Essylt*, que aparece en las genealogías del ms. 3839. Pero también esboza la teoría de una posible contaminación del germano *Ishild* con el galés para poder producir el francés *Iseut*.
 10. Zimmer en *Zeitschrift für französische Sprache und a Literatur*, (XIII, p. 73). Se muestra en contra de la hipótesis de Loth sobre el origen galés del nombre y se pronuncia a favor del anglo-sajón *Ethilda*. Citado por Ferdinand Lot, "Etudes sur la provenance du cycle arthurien. III", *Rom.* XXV (1896), p. 29.
 11. En Irlanda desde el siglo IX se asentaron reinos vikingos, y desde ahí lanzaban sus ofensivas sobre las costas de Inglaterra. Por otra parte, se ha dicho que la insistencia sobre el cabello rubio de Iseo y el asombro que causaba en los cornuallenses, entre los que era raro el pelo color dorado, se debía posiblemente a su origen vikingo.
 12. Ferdinand Lot, *op. cit.* pp.14-32. Según Lot, el primero en descubrir la procedencia picta de Tristán fue Rhys, pero es Zimmer el que desarrolla la teoría y, sustentándose en fuentes irlandesas, consigue rastrear el nombre hasta su identificación con el jefe Drust. Hay que mencionar, sin embargo, que aun cuando la etimología picta del nombre Tristán es indudable, el carácter celta de esta lengua no está totalmente claro.
 13. Joseph Loth en "Le roi Loth des romans de la Table-Ronde" *Reviue Celtique*, XVI (1895), pp. 84-88, divide Escocia en cuatro partes: Loonia, Galweya, Albania y Moravia. La clara identificación de Leonís con la Loonia no es lo único importante en este descubrimiento, lo es también la posterior asimilación del bosque de Morois con la región escocesa de Moravia. Citado por Ferdinand Lot. *op. cit.*, p. 30.
 14. El concepto de mabinogion ha sido muy discutido. El término aparece bajo la forma **mabinogi** al final de cada uno de los cuatro relatos que forman las cuatro ramas del *Mabinogion*, primera parte del conjunto. Se ha especulado que este nombre, **mabinogi**, era el término empleado para referirse a un tipo específico de relato tradicional galés; después se pensó que eran "cuentos juveniles" o "*enfances*"; o bien,

que constituyan la saga de Pryderi. Ahora bien, nos hemos acostumbrado a denominar "mabinogion", como lo hicieron Lady Charlotte Guest y Joseph Loth, sus primeros traductores, no sólo a las cuatro ramas, sino también a otros relatos de tradición galesa y de influencia francesa.

15. El mabinogion hace referencia a *Essyllt Vinwen*, Iseo de los labios blancos, y a *Essyllt Vingul*, Iseo de los labios delgados. En esta división algunos especialistas han querido ver una alusión a las dos Iseos, mientras que otros han considerado que se refiere a dos atributos del mismo personaje; posteriormente el desdoblamiento en dos se debería a la confusión de "Vin", labios, con "Min", manos.
16. Además de la 81 y la 63, donde ya se esboza la relación que sostienen Drustan y Essyllt, son varias las alusiones a estos personajes, asociados con March, que aparecen en las triadas. Encontramos que en la triada 29 a Drustan se le considera uno de los tres príncipes de la isla de Bretaña, en la 43 es uno de los tres hábiles constructores de máquinas de la isla. En la número 19 Drustan es uno de los tres sometedores de la isla, y en la 41 uno de los tres enamorados que poseen caballos célebres. Por lo que respecta a March este es mencionado en la triada 32 como uno de los tres jefes de flota de la Isla.
17. Sobre el carácter maravilloso de Iseo ver *infra* Cap. III, 1, 3 y 4.
18. El *inmara*, o navegaciones, es uno de los esquemas tradicionales de las narraciones celtas, aunque normalmente se emplea para contar las travesías de algún santo.
19. Es condición de los *aitheda*, rapto o conquista de mujeres, la condición fatal que pesa sobre los protagonistas. En los primeros textos de Tristán e Iseo encontramos, además del *aithed* mayor, toda la conquista de Iseo por parte de Tristán, un episodio que también corresponde al esquema del tema bárdico, el del rapto de Iseo por parte de un arpista irlandés.
20. Es un motivo folclórico muy socorrido en la literatura caballeresca la relación sobrino-tío que se da en la leyenda de Tristán e Iseo, pero creo importante señalar el papel mucho más importante que la mujer celta desempeñaba en su sociedad, bastante más destacado que el que se le asignaba en el resto de las civilizaciones europeas que le eran contemporáneas. Quizá debido a eso, cuando la historia entra ya a un nuevo período, el de la prosa, que se desarrolla en un entorno muy diferente, la línea de parentesco entre Tristán y Marc cambie de materna a paterna.
21. De este motivo, sin embargo, también se ha dicho que tiene su origen en relatos orientales, de hecho en la novela persa *Qays* y *Lubna* aparece, conteniendo además la coincidencia de que tanto la primera como la segunda esposa llevan el mismo nombre, tal como en *Tristán e Iseo*.
22. Los nombres de los personajes son los mismos de los cuentos en los que aparecen. En

- ambos relatos un dragón asuela el país y para apaciguar su hambre y furia se le entrega un tributo de doncellas. El papel de héroe es, desde luego, matar al dragón y salvar a la princesa que ha sido elegida como nueva víctima del monstruo. *El zarevitz Iván y la zarivna Marfa*, en: Los tres reinos: *Cuentos folklóricos rusos*, recopilación de Alexev Afanasiev, Rádiga, Moscú, 1986, pp. 36-41; y *Cirilo el curtidor*, en: *Cuentos y leyendas de la vieja Rusia*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 7-14.
23. La historia de Tristán, vencedor del Morholt, a quien se enfrenta para salvar a su pueblo de un tributo de jóvenes, y además, con el motivo de las velas negras y blancas que causan indirectamente su muerte, recuerda a la de Teseo, el vencedor del minotauro, que causa el fallecimiento de Egeo, su padre, a su llegada en una nave con vela negra. Por su parte, el rescate de Andrómeda, que Perseo lleva a cabo luchando contra el monstruo enviado por Poseidón, tiene coincidencias con el episodio del dragón de Irlanda. Las semejanzas pueden multiplicarse: Tristán e Iseo mueren en un abrazo final, tal como lo hacen Píramo y Tisbe en *Las Metamorfosis*; la llegada de Tristán a la corte de Marc y a la del rey del Irlanda recuerda pasajes de *Apolonio de Tiro*; Iseo se asemeja a Medea por el amor y las artes mágicas y a Ariadne en la historia; las orejas de caballo del rey Marc recuerdan la leyenda del rey Midas y sus orejas de burro. Subrayar las coincidencias de los elementos de la historia de Tristán e Iseo con los de algunas leyendas clásicas es un trabajo que se ha intentado sucesivamente. Generalmente el apoyo para estas pesquisas sobre las fuentes clásicas de los *romain courtois* ha sido Edmond Faral con su libro *Recherches sur les Sources Latines des Contes et Roman Courtois du Moyen Age*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1913.
24. Pierre Gallais en Génesis du roman occidental. *Essai sur «Tristan et Iseut» et son modèle persan*, Tête de Feuille, Sirac, Paris, 1974.
25. Ferdinand Lot, *op. cit.*, p.31.
- b) El arquetipo
26. J. Kelemina. *Geschichte der Tristansage nach den Dichfungen des Mittelalters*, Wien, 1923. Cf. Delbouille, "Le premier Roman de Tristan", *CCM*, V (1962), p. 273-286 y 416-435.
27. No me refiero aquí a la reconstrucción del texto de Thomas que llevó a cabo Bedier basándose en la tradición cortés que deriva de él, sino a su versión de la leyenda: Joseph Bedier, *Tristán e Iseo, en 3000 años de amor en 31 novelas*, José & Janés, Barcelona, 1956, p. 291-399.
28. Thomas, *Tristan*, vv. 2013-2021. En: *PAYEN*, pp. 212-213

29. Giraud de Barri, *Descriptio Cambriae*. Ed. Dimock, t. VI, p. 202. Citado por J. L. Weston, "Wauchier de Denain and Bleheris (Bledhericus)", *Rom.*, XXXIV (1905), pp. 100.
30. B M Londres. Ms. Add. 36614 (*Ashburnham collection*), fol. 241v. Cf. J. L. Weston, *op. cit.*
31. Mientras que la alusión del Seudo-Wauchier: "Issi con Brandelis dist", que aparece en el manuscrito de Mons, pertenece a la tradición normal de considerar al galés como un conocedor de la materia, las formas "Bliobliheri" y "Bleobleheris" son, en opinión de Ferdinand Lot, una corrupción que apuntaba a la identificación de Breheri con un caballero arturiano llamado Bliobliheri, citado ya por Chrétien.
32. Eilhart d'Oberg da el nombre de Pleherin a uno de sus personajes, es posible que sea el mismo caso de asimilación entre el nombre de un autor que existió realmente, y gozaba de gran fama como conocedor de la materia de Bretaña, y un personaje de ficción que empezaba a ser conocido.
33. La inquietud sobre la existencia de este desconocido autor llevó a identificarlo con un obispo de Llandaf muerto en 1022, o con un caballero de Pembrokeshire que entre los años de 1129 y 1134 desarrollara las funciones de fabulador. Tan oscura como la cuestión de su identidad es la de verdadero oficio. Thomas parece considerarlo más como un historiador que un "fabulador" como lo llama Giraud de Barri. Pero, haya sido este misterioso Breri uno de los grandes bardos galeses, que apoyados en su memoria creaban y recreaban la historia y la leyenda oralmente, o un mero relator que se contentara con narrar las historias, tal como las había oído de otros, es ahora una cuestión que modifica muy poco la impresión que la historia de Tristán e Iseo, con tantas posteriores versiones, nos ofrece.
34. Aunque para Ferdinand Lot el conde Guillermo VII sea el más seguro de los mecenas de Breri no descarta la posibilidad de que las alusiones que se han hecho al "conde de Poitiers", en relación con Breri, se refieran a un personaje de *roman*, Joufrois, conde de Poitiers, que es protagonista del *Romain de Joufrois*. Cf. Ferdinand Lot, "Encore Bleheri-Breri", *Rom.*, LI (1925), pp. 397-408.
35. La alusión a un texto sobre Tristan e Iseo escrito por este autor aparece en los versos 3737-3738 del *Roman de Renard*, II branche (ed. Mario Roques, Champion, Paris, 1970, p. 16.). Es Frapier quien considera que fue el autor que reelaboró el tema y lo hizo cortés. Jean Frapier "Structure et sens du Tristan, version commune, version courtoise", *CCM*, VI pp. 255-281 y 441-454.
36. Citado por el propio Chrétien en el catálogo de sus obras que hace al inicio del *Cligés* (Cf. ed. A. Micha, Champion, Paris, 1968, vol. 5, p. 1).

2. LOS TRISTANES CONSERVADOS

a) Los textos de la tradición poética

37. B. N. París. Ms. *fr.* 2171, fols. 1-32.
38. Béroul, *Tristan*, en: *PAYEN*, pp. 41 y 58. Corresponden estos versos a los 1268 y 1790 de la edición de Muret que es la que comúnmente se cita.
39. Es el famoso verso 3849 de la edición de Muret. Béroul, *op. cit.* p. 122.
40. Cambridge. Ms. *D. D.* 15.12. (Un sólo folio mutilado, 52 líneas).
-Bodleian Library, Oxford. Ms. *Sneyd, d.16*, fols. 1-14 (888 líneas).
-Turín. Manuscrito en dos partes, perteneciente a una colección privada, transcrito por F. Novati. (256 líneas y 3 líneas).
-Bibliothèque du Séminaire Protestant. Estrasburgo. (cuatro folios, 665 líneas y 151 líneas). Transcrito por Francisque Michel, destruido en 1870.
-Bodleian Library, Oxford. Ms. *Douce, d.6*, fols. 1-12. (1815 líneas).
41. Thomas, *Le roman de Tristan. poème du XIIe siècle*, ed. Joseph Bedier, Firmin Didot, Paris, 1902-1905.
42. Thomas, *Tristan et Iseut*, en: *PAYEN*, pp. 211 y 328.
43. Los 9 fragmentos del siglo XII que se conservan fueron editados por Franz Lichtenstein, al principio de su edición.
44. *Eilhart d'Oberge*, ed. F. Lichtenstein, Trübner, Strassburg, 1877, (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der Germanischen Völker*, XIX).
45. Citado por E. Muret, "Eilhart d'Oberge et sa source française", *Rom.*, 16 (1887), p. 288-363.
46. Kurt Wagner, *Tristan. I: Die alten Bruchstücke*, Bonn und Leipzig, 1924. Citado por Frederick Whitehead, "The Early Tristan Poems", *LOOMIS*, p. 136.
47. "Tantris", anagrama de "Tristán".
48. Bibliothèque Bongars. Berna. Ms. 354, fols. 151v-156v.
49. Bodleian Library. Oxford. Ms. *Douce, d.6*, fols. 12v-19r.
50. B N París. Ms. *fr.* 103. Contiene una versión completa pero muy abreviada de la novela en prosa; sin embargo, su final coincide con el de los textos de la tradición poética que narran la muerte de los amantes ligada al motivo de las velas negras y blancas. Éste es un final insólito en los textos de la tradición en prosa, que parecen considerar a esta muerte por amor como indigna de un caballero y se reserva sólo a la débil Iseo que desfallece al ver a su amante muerto tras la traición de Marc.
51. W. Lutoslowski, "Les folies de Tristan", *Rom.* XV (1886), pp. 511-533.
52. B M Londres. Ms. *Harley* 978, fols. 171b v-172b v.
-B N París. Ms. *nouv. acq. fr.* 1104, fols. 82b-83a.

53. Marie de France, *Chèvrefeuille*, vv. 77-78. PAYEN, p. 501.
54. Viena. Österreichische Nationalbibliothek. Ms. *Cod. Vin. Serie Nova 3968*.
55. "*Tristan Menestrel*: Extrait de la *Continuation de Perceval* par Gerbert", ed. Joseph Bedier, *Rom.* XXXV (1906), pp. 497-530.
56. *Le Donnei des Amants*, ed. Gaston Paris, *Rom.* XXV (1896), pp.497-541.
57. Al inicio del prólogo aparece el acróstico: GDIETERICH, en el que se ha visto no sólo la referencia al nombre del poeta, sino también un homenaje al mecenas que patrocinó la obra.
58. Los once manuscritos en los que se conserva completa la obra proceden de la región de Alsacia, siete de ellos de la misma ciudad de Estrasburgo.
59. El *roman* ha llegado hasta nosotros en once manuscritos y doce fragmentos distintos.
60. Bibliothèque Royale Bruselas. Ms. *Hs. Nr. 14697*. Se conoce la existencia de otro documento que contiene el texto, el manuscrito *Cod. ms. ger. 12* de la Staats- und Universitätsbibliothek de Hamburgo, desgraciadamente el documento se perdió durante la II Guerra Mundial.
61. Estos datos aparecen en la introducción de la *Saga*. Citado por Marianne E. Kalinke, "The Foreign Language Requirement in Medieval Icelandic Romance". *Modern Language Review* (Cambridge), 78 (1983), p 852.
62. National Library of Scotland, Edimburgo. Ms. *Auchinleck, Advocates, 19.2.1*.
63. Primeramente se identificó la lengua como dialecto norteño, posteriormente se encontraron locuciones sureñas que se dijo que provenían de un copista, finalmente se ha dicho que se trata de un dialecto sud-occidental.

b) Los textos de la tradición en prosa

64. Son diversos los títulos con que nombra a la novela de Tristán en prosa, elegí el nombre de *Tristan de Léonois* para referirme a esta obra porque me parece que ilustra bien el cambio de intención de la historia al dar como título sólo el nombre del caballero Tristán, sin mencionar a Iseo.
65. Curtis, en su edición crítica de la novela, proporciona una lista de 78 documentos manuscritos que es la más completa hasta la fecha.
66. R. L. Curtis, *Le Roman de Tristan en prose*, Max Hueber Verlag, Munich, 1963.
67. E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamede et la Compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, E. Bouillon, Paris, 1891.
68. Biblioteca Estense, Modena. Ms. *E.40, 79* fols.
 -Bodleian Library, Oxford. Ms. *Douce 189*, fols. 65-78.
 -B N París. Ms. *fr. 104 (2a. parte)*, fols. 264-344.

- B N París. Ms. *fr.* 755, 160 fols.
- B N París. Ms. *fr.* 757, 265 fols.
- B N París. Ms. *fr.* 760, 128 fols.
- B N París. Ms. *fr.* 1434, 196 fols.
- B N París. Ms. *fr.* 1628, 274 fols.
- B N París. Ms. *fr.* 12599, fols. 321-511.
- Biblioteca Angelica, Roma. Ms. 2313, 2 fols.
- Biblioteca de San Marcos, Venecia. Ms. XXIII (CIV, 3; *Recanati VIII*), 63 fols.
- 69. National Library Washington, Aberystwyth. Ms. 446, 128 fols.
 - National Library Washington, Aberystwyth. Ms. 5667, 523 fols.
 - Bibliothèque Royale, Bruselas. Ms. 9086-7, 335 y 438 fols.
 - Biblioteca Municipal, Carpentras. Ms. 404, 205 fols.
 - Chantilly. Ms. 645-646, 647 (315, 316, 317), 973 fols.
 - Chantilly. Ms. 648 (404), 432 fols.
 - Bibliothèque Municipale, Dijon. Ms. 527, 163 fols.
 - National Library of Scotland, Edimburgo. Ms. *Ad.19.1.3*, 163 fols.
 - Biblioteca Mediceo-Laurenziana. Florencia. Ms. *Ashburnham 50*, fols. 24-47.
 - Bibliothèque de l'Université, Gante. Ms. 6, 244 fols.
 - Bibliothèque Publique et Universitaire, Ginebra, Ms. *fr.* 189, 247 fols.
 - Bibliothèque Bodmer, Ginebra, Ms. (*anc. Phillipps 8383*), 389 fols.
 - Biblioteca Pública. Leningrado. Ms. *Fr. F. v.XII.2*, 234 fols.
 - B M Londres. Ms. *Royal, 20D II*, 315 fols.
 - B M Londres. Ms. *Harley 49*, 154 fols.
 - B M Londres. Ms. *Harley 4389*, 60 fols.
 - B M Londres. Ms. *Add. 5474*, 305 fols.
 - B M Londres. Ms. *Add. 23929*, 86 fols.
 - B M Londres. Ms. *Egerton 989*, 465 fols.
 - Biblioteca Estense. Modena. Ms. *E 59 (a T.3.11)*, 101 fols.
 - Pierpont Morgan Library. Nueva York. Ms. 41, 282 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 94, 366 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 97, 555 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 99, 775 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 100-101, 814 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 102, 276 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 103, 389 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 104 (1a. parte), fols. 1- 263.

- B N París. Ms. *fr.* 334, 351 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 335-336, 824 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 349, 628 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 750, 316 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 756, 265 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 758, 447 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 759, 88 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 772, 417 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 776, 287 fols.
 - B N París. Ms. *fr.* 12599 (fragmentos 1 y 2), fols. 107-221.
 - B N París. Ms. *fr.* 24400, 248 fols.
 - B N París. Ms. *nouv. acq. fr.* 6579, 230 fols.
 - Biblioteca Vaticana, Roma. Ms. *Barberini lat.* 3536 (XLII 82), 160 fols.
 - Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma. Ms. *Regina lat.* 727, 393 fols.
 - Biblioteca de San Marcos. Venecia. Ms. XXIII (CIV, 3; *Recanati VIII*), 63 fols.
 - Osterreichische Nationalbibliothek, Viena. Ms. 2537, 497 fols.
 - Osterreichische Nationalbibliothek, Viena. Ms. 2539-40, 276 y 243 fols.
 - Osterreichische Nationalbibliothek, Viena. Ms. 2542, 504 fols.
70. Cf. Gaston Paris, "Note sur les romans relatifs à Tristan", *Rom.*, XV (1885), pp. 597-602.
 71. R. L. Curtis, "The problems of the Authorship of the Prose Tristan", *Rom.*, LXXIX (1954), pp. 314-338.
 72. E. Löseth, *op. cit.* Citado por Emmanuelle Baumgartner, *Le Tristan en Prose; Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Droz, Genève, 1975, pp. 29-31.
 73. R. L. Curtis, "Les deux versions du *Tristan en prose*: examen de la théorie de Löseth", *Rom.*, LXXXIV (1963), pp. 390-398.
 74. Emmanuelle Baumgartner, *op. cit.*, pp. 88-98.
 75. "... este libro fue acabado el noveno año del reinado del rey Eduardo IV". Sir Thomas Malory, *La muerte de Arturo*, Siruela, Madrid, 1982, t. III, p. 367.
 76. Se ha hablado mucho sobre el papel que Caxton desempeñó para que esta obra guardara el equilibrio que todos le alaban.
 77. Carlos García Gual, "Prestigios de Malory", en: *En torno a Malory*, pp. 34-35, anexo de Sir Thomas Malory, *op. cit.*
 78. B N París. Ms. *fr.* 112.
 79. Para una lista completa de los manuscritos del *Palamede* es conveniente consultar los trabajos de E. Löseth, sobre estas obra: *Le roman...*, ya citado, "Le *Tristan et le*

- Palamède des manuscrits français du British Museum". Videnskabs-Selskabets Skrifter, 1905 y "Le Tristan et le Palamède des manuscrits de Rome et de Florence"; Videnskabs-Selskabets Skrifter, 1924.*
80. B N París. Ms. fr. 1463.
81. Biblioteca Riccardiana, Florencia. Ms. 2543. Editado por E. G. Parodi, *Il Tristano Ricardiano*, Rogmagnol, Bologna, 1896.
82. Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia. Ms. II, II, 68.
 -Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia. Ms. Pal. 556.
 -Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia. Ms. Pal. 564.
 -Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florencia, Ms. 43,10.
 -Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Florencia, Ms. 44,27.
 -Biblioteca Riccardiana, Florencia, Ms. 2283.
 -Biblioteca Comunale, Siena. Ms. I, VII, 13.
 -Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma. Ms. *Urbinate lat. 953*. Editado por Filippo Luigi Polidori, *La Tavola Ritonda o l'istoria di Tristano*, Romagnol, Bologna, 1864-1865.
83. Osterreichische Nationalbibliothek, Viena. Ms. Pal. 3325.
84. Biblioteca Estense, Modena. Ms. E 59 (a. T. 3.11), fs 100v-128v.
85. Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia. Ms. Magl. VIII, 1272.
 -Biblioteca Riccardiana, Florencia, Ms. 2873.
 -Biblioteca Ambrosiana, Milán. Ms. N 95 superiore.

3. LA LEYENDA DE TRISTÁN E ISEO EN ESPAÑA

a) Referencias a Tristán e Iseo en las literaturas de la península ibérica

86. Las peregrinaciones a Santiago de Compostela atrajeron a numerosos viajeros de todos los estratos sociales y de diferentes partes de Europa, muchos de los cuales estaban familiarizados con la lírica trovadoresca y con la materia de Bretaña. Otro importante acontecimiento fueron las bodas de Alfonso VIII de Castilla con la hija de Elinor de Aquitania y Enrique Pantagènet, Leonor de Inglaterra, quien trajo consigo las usanzas corteses de Normandía y Aquitania y mantuvo una corte visitada por trovadores muy importante como Bertran de Born, Piere Vidal, Giraut de Burnelh y Guillem de Bergueda, entre otros. Alfonso II de Aragón, quien desde 1161 gobernó también sobre Provenza, alentó a sus nobles y artistas a imitar la lírica provenzal.
87. María Rosa Lida de Malkiel, "The Arthurian Literature in Spain and Portugal, en:

LOOMIS, p. 409.

88. Guirardo de Cabrera. "Cabra juglar". en: Manuel Milá y Fontanals. *De los trovadores en España, Obras*, tomo II, CSIC, Barcelona, 1966. pp.243-251.
89. *Ibid.*, vv. 82-83, p.250.
90. "A Mon Tristan, que ben a e mieils aia,
tramet mon chan, e si-l guizerdon pert,
seguit aurai lo trayn del lazert."
Es el poema XXI: "Un sirventes ai en cor a bastir". que fue escrito en abril 1190. Guillem de Bergueda, Huguet de Mataplana y Guillem Ramon de Gironella. *Obra poética*. Edicions de L'Albí. Berga, 1986. pp. 112-115 y 195-196.
91. Citado por María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 407.
92. De Alfonso X se conservan varias Cantigas y un poema amoroso contenido en el *Cancionero de Lisboa*. Citado por María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p.407. Don Diniz de Portugal comparaba su amor con el de Tristán e Iseo en un poema incluido en *El Cancionero Vaticano*. Citado por Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo X, en: Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1952. pp. 403--404.
93. Bruneto Latini, *Lo Livres do Tresors*. Chabaille, Paris, 1863, lib. III, part. 1, cap. XIII. Citado por William Entwistle, *A Lenda Arturiana, nas literaturas da península Iberica*. Impresa Nacional de Lisboa, Lisboa, 1942. p. 44.
94. La primera novela sentimental española, el *Siervo libre de amor*, contiene la *Estoria de dos amadores* en la que se reconocen ecos de Tristán e Iseo. En *La Faula*, del mallorquí Guillem Torruella se menciona a Tristán e Iseo como amantes célebres.
95. Es importante la *Carta enviada por Hiseo la Brunda a Tristán; respuesta de Tristán*, epistolario retórico de principios del siglo XVI que desarrolla el tema del amor y el matrimonio.
96. En el *Poema de Alfonso XI*, en el que se celebra una victoria castellano-portuguesa ocurrida en 1340, aparece el nombre de Tristán en la copla 409. *El poema de Alfonso XI*, ed. Yo Ten Cate, CSIC, Madrid, 1956, p. 115.
97. Una canción portuguesa aplica el nombre de Tristán a una alegoría amorosa sacada del folklore universal. Cf. William Entwistle, *op. cit.*, p. 99.
98. En *El Cancionero de Baena* se hacen siete menciones a Tristán y cuatro a Iseo. La primera pertenece a un "dezir" de fray Migir, Jerónimo, capellán del obispo de Segovia, el poema es el número 38 del *Cancionero* y el verso el 102. Alfonso Alvares de Villasandino, en un poema dedicado a su dama, el número 149 del *Cancionero*, menciona en el verso 50 a Iseo. Francisco Imperial hace referencia en tres ocasiones a Tristán y una a Iseo: en el poema 226 en los versos 251 y 257; en el 234 en el

- verso 74; y en el 249 en en verso 19. Pero Ferrús en una cantiga, poema 301, verso 34, menciona a Iseo, y en el poema 305 a Tristán en el verso 51. Don Juan de Gusmán se refiere en el poema 400 del cancionero, verso 2, a Tristán. Fernand Peres de Gusmán, señor de Batres, en un poema sobre la imposibilidad de evitar la muerte y que tiene el número 517 en el *Cancionero* menciona a la reyna Iseo. Por último, en el apéndice que hace Baena a su cancionero, en el verso 242 nombra a Tristán. Baena, Juan Alfonso de, *Cancionero*, ed. crítica de José María Azáceta, C.S.I.C., Madrid, 1966, 3 vols, tomo I, pp. 95, 279; tomo II, pp. 425, 461, 496, 652, 663; tomo III, pp. 866, 1146 y 1168.
99. Arcipreste de Hita, "Cantiga de los clérigos de Talavera", copla no. 1703ab del *Libro de Buen Amor*. Arcipreste de Talavera, *El corbacho*, parte IV, cap. VI, ep. 18.
100. *Amadis de Gaula*, libro I, caps. I, IV y X, pp. 3, 10 y 23; libro III, cap. XLVIII, p. 374. Rivadeneyra, Madrid, 1857, (Biblioteca de Autores Españoles, 40).
101. Wagner, en su artículo sobre las fuentes de *El caballero Cifar*, apuntó que se ha considerado que el episodio de la entrada de Cifar a la ciudad sitiada del rey Menón, en el que el caballero finge estar loco para vencer el cerco, tiene algún parentesco con la Folie Tristan de Berna. A María Rosa Lida, como a mí, le parece más sustentable la siguiente sugerencia del mismo Wagner acerca de que el episodio podría estar basado en un pasaje bíblico. Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 412.
102. Martorell, Joanot y Martí de Galba, *Tirant lo Blanc*, tomo I, cap. 118, pp. 246-247 y cap. 189, p. 471; tomo II, cap. 263, p. 617. Alianza Editorial, Madrid, 1984, 2 vols.
103. *Curial y Güelfa*, libro I, p. 84, libro II, p. 239, libro III, p. 466. Alfaguara, Madrid, 1982.
104. María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 412.
105. *Ibid.*, p. 412.
106. *Ibid.*, p. 413.
- b) *El Tristán de Leonís*
107. William Entwistle, *op. cit.*, pp. 91-114.
108. Madrid. Biblioteca Nacional. Siglo XIV. Es sólo un folio y fue editado por Bonilla y San Martín en *Anales de la Literatura Española*, 1904.
109. Editado por A. Durán i Sanpere en *Estudis Romànics* (Barcelona), 1917, pp. 284-316.
110. Biblioteca Vaticana Roma. Ms. 6428. Editado por Northup (University of Chicago, Chicago, 1928).
111. Juan de Burgos, Valladolid, 1501. Reeditado por Bonilla y San Martín en 1912.
- Juan Varela, Sevilla, 1520.
- Juan Cromberger, Sevilla, 1528. Reeditado por Bonilla y San Martín en *Libro del*

Esforçado cavallero Don Tristán de Leonís y sus grandes fechos de armas, en: *Libros de Caballerías*, ed. J. Bonilla y San Martín. Bally-Bailliere, Madrid, 1918, tomo I, pp. 339-457, (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6).

- Juan Cromberger, Sevilla, 1533. Es posible que esta fecha sea una errata y que corresponda el ejemplar a la edición de 1528.

112. Reseña de Bonilla al *Cuento de Tristán de Leonís*, editado por Northup. *Revista de Filología Española* (Madrid), XX (1933), p. 193.
113. E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan...*, Citado por Emmanuèle Baumgartner, *op. cit.*, p. 22
114. La mención de las famosas doblas aparece en el capítulo XXXVIII del *Libro del Esforçado cavallero Don Tristán de Leonís...*, *op. cit.*, p. 320.
115. *Libro de Buen Amor*. Ed. Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1967, p. 629, v. 1703ab.
116. *Libro del Esforçado cavallero Don Tristán de Leonís...*, p. 448.
117. *Ibid.*, p. 456.
118. María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.* p. 413.
119. *Corónica nuevamente emendada del buen caullero Don Tristán de Leonís y del rey Don Tristán de Leonís, el joven, su hijo*, Dominico de Robertis, Sevilha, 1934.

c) Tipos de versión de la historia

120. Ver Pierre Jonin, *Les Personnages Féminins dans les Romans Français de Tristan au XIIe siècle. Étude des Influences Contemporaines*, Gap, Ophrys, Aix, 1958; Bartina H. Wind, "Les éléments courtois dans Béroul et Thomas", *RPh*, XVI (1860), pp. 1-13 y Jean Frappier, "Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise", *CCM*, VI (1963), pp. 255-280.
121. Posiblemente en sus orígenes "l'arc qui ne faut" como lo llama Béorul (v. 1737) fue un arma mágica. En la número 43 de las *Triadas de la Isla de Bretaña* se menciona que Tristán es uno de los tres constructores de artefactos de la Isla (ver *supra* nota 15), y en esta alusión se ha querido ver el antecedente celta de un artefacto sobrenatural.
122. Denis de Rougemont, *Amor y Occidente, Leyenda*, México, 1945.
123. Sobre el papel del filtro en la leyenda ver *infra* III.2.c)
124. Una lanza en el *Tristán de Leonís* castellano.
125. Es parte de la reconsideración que sufre la materia tristaniana en la prosa.

II. LO MARAVILLOSO Y LA LITERATURA DE CABALLERÍAS

1. LO MARAVILLOSO

En el medievo los misterios naturales aún ocupan la imaginación y el mundo es algo incomprendible, sorprendente y maravilloso. Así, las maravillas viven mejor en aislamiento, en la soledad de los bosques donde los espíritus elementales parecen hablarle a los hombres, y los elfos y ondinas muestran su cara hermosa y engañadora en el mero crujido de ramas; en el ruido del viento o en el susurro de un arroyo; en las noches de tormenta cuando los campesinos se aglomeran alrededor del fuego a oír y creer en las historias de apariciones, encantamientos y maleficios. Tales historias conocen, a finales de la Edad Media, uno de sus períodos de auge pues, como se ha dicho repetidas veces, "la creencia es algo fugaz, dependiente de la hora, del medio y del momento".

Posiblemente en la Edad Media se dio uno de esos momentos fugaces, propiciado por la religiosidad y la magia que se respiraban, ya que se encontraban en la superficie los símbolos y las interpretaciones que hoy nos parecen irracionales. Las nociones de pensamiento y sus categorías han cambiado y, con ellos, las explicaciones que se consideran válidas. Hoy en día no podríamos admitir como razonables aquellas que violan la naturaleza de las cosas, tal y como la vemos, y las motivaciones que se fundan en conceptos no empíricamente demostrables se nos antojan endeblés. Se ha dicho que el concepto nace donde termina el Olimpo y, en el Medievo, "el Olimpo" aún no se había retirado lo suficiente como para desligar al concepto de su influencia. Las analogías entre los mundos visible e invisible, los bestiarios y lapidarios aceptados por la Iglesia, las creaturas fabulosas existentes en las diferentes mitologías europeas, seres que encarnaban las sublimaciones y los aspectos más negativos del hombre, eran el humus que convertiría al Medievo en tierra propicia para producir una literatura como la caballeresca, en la que se funden el ideal aventuroso y el religioso en una dialéctica que une mitos emergidos de tradiciones más antiguas que el cristianismo con símbolos y figuras que le son propios.

Para P. Mabille comprender la realidad universal es la finalidad de lo maravilloso⁷, nada más cierto cuando se aplica a algunos textos de la literatura medieval. Cuando un lector moderno se extraña ante la aparición de lo maravilloso dentro de un contexto por demás realista —lo cual es común en los textos medievales—, no suele reparar en que se trata de una manifestación que intentaba explicar los aspectos menos evidentes del mundo y su cotidianeidad.

La Tierra, como universo, oculta menos prodigios ahora que en la Edad Media; las maravillas, como tales, han ido desapareciendo conforme se han confrontado a la realidad. En la Edad Media la tierra tenía extremos inaccesibles, fértiles en prodigios y seres fabulosos; actualmente, los extremos han desaparecido, las distancias se han acortado. Hoy es mucho más difícil encontrar el ámbito adecuado en el que las maravillas se puedan ubicar. Innumerables maravillas se han desmitificado y han sido transformadas en sujetos de una realidad que se encadena totalmente mediante leyes naturales que nos son conocidas; pero, en el pensamiento medieval subyace una conciencia mítica que permite explicar todo prodigio con su propia existencia. Cada maravilla es, en ella misma, su justificación y su explicación.

En la perspectiva medieval coexisten conceptos muy diferentes sobre la creación y la población del mundo. Se puede decir que un sistema nunca excluye a otro, aunque se encuentren en total desacuerdo. Así, lo maravilloso y lo real forman parte del *mismo* universo, el *único* posible. Ocupan distintos lugares en la Tierra, pero se hallan en el mismo plano de existencia: el sur para los monstruos, el norte para el hombre, la montaña para los prodigios, el valle para la vida común, etc. Tal vez sea difícil entender actualmente la firme estructura de correspondencias que se establecía entre ambos mundos —el real y el de lo maravilloso—, sin caer en la tentación de considerar a uno u otro como fuera de lo existente, o sin atribuirle a alguno de los dos una auténtica supremacía sobre el otro. Dentro de la literatura medieval no hay una línea tajante que deslinde lo real de lo imaginario; uno y otro universos pertenecen a la misma categoría: la de la realidad medieval.

Hablar de lo maravilloso puede convertirse en un amparo para, al cobijo de una palabra en la que es posible hacer caber casi cualquier manifestación que se antoje anormal, construir un catálogo específico de elementos que no siempre corresponden a lo que debe considerarse maravilloso. La literatura se encuentra plagada de ejemplos disímboles para

ilustrarlo, la simple enumeración bastaría para demostrar hasta dónde se ha adolecido de una preocupación por distinguir entre lo que es maravilloso y lo que no lo es. Identificar estos elementos que agrupamos despreocupadamente bajo el calificativo "maravilloso", conjeturar qué es lo que tienen en común, en un tipo específico de literatura —la de caballerías—, y las diferencias que guardan entre sí, son los propósitos de este estudio.

Es importante, desde luego, hacer algunas consideraciones generales sobre lo que es "lo maravilloso" antes de abordar directamente la clasificación de los diferentes tipos de maravilloso que encontramos en la materia de Tristán e Iseo, tanto en los primeros textos en los que se conserva como en el *Tristán de Leonís*, que representa un estadio diferente de la evolución de la historia.

El deslinde del término "maravilloso" plantea el primer problema. Son tres los caminos, y los escollos, a los que se debe enfrentar todo estudio que pretenda iniciar esta delimitación: el enfoque semántico, el histórico y el psicológico. La visión semántica, porque es necesario comprender qué es lo que consideramos maravilloso y delimitar el campo de nuestro análisis. La histórica, porque las obras de las que obtendremos los elementos para el trabajo se ubican cronológicamente a lo largo de cuatro siglos y es justamente el desarrollo o continuidad que puedan mostrar los rasgos de lo llamado maravilloso a través de estos textos que pertenecen tanto a la Edad Media como al Renacimiento. La psicológica, porque el universo mental con su ilimitable capacidad de creación es, desde luego, la fuente de lo maravilloso.

Para empezar a entender el concepto que manejamos con las palabras maravilloso y maravilla es necesario buscar el significado primario que tienen estos términos. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define "maravilla" como "suceso extraordinario que causa admiración y pasmo"³ y "maravilloso", usado como adjetivo, significa: "extraordinario, excelente, admirable"⁴; es decir, los sustantivos están relacionados con la propiedad de causar admiración y con la de ser hechos o cosas extraordinarias; así, tenemos dos cualidades diferentes que implican dos procesos mentales distintos. Primero, la admiración y el asombro que provocan manifestaciones —objetos o sucesos— que sentimos que rebasan los límites de lo normal, de lo ordinario; por otra parte, la existencia misma de

ese "extraordinario" que, por su misma esencia, al manifestarse, parece sobrepasar a la razón.

Pero, tal vez, el camino más sencillo para comprender lo que se entiende por extraordinario sea el de la oposición, es decir, partir de considerar que lo extraordinario es lo contrario de lo ordinario, de lo que es común y que podemos considerar normal, de lo que responde a su naturaleza y, por lo mismo, se encuentra dentro de los límites que nos marca la razón. Si pensamos que "la razón" se basa en una categorización bastante rígida de cuatro procesos mentales fundamentales —objeto, espacio, causalidad y tiempo—³, y que lo posible es únicamente lo que cabe dentro de la delimitación de éstos y de sus relaciones entre sí, lo que se encuentre fuera de esta demarcación no será normal ni ordinario sino extraordinario. En lo maravilloso los conceptos lineales de los procesos fundamentales están necesariamente vacíos de las categorizaciones que implican su concatenación en un solo sentido. Un objeto que aparece como un desafío a lo que entendemos por naturaleza provoca asombro sólo si hay marcados límites preestablecidos en el *status* de realidad. Si éstos no existen, la maravilla provoca principalmente admiración.

Es por lo anterior que se ha descrito lo maravilloso como un estadio pueril y primitivo, un concepto propio de las mentes infantiles, desinformadas o enajenadas. Por este motivo, se puede construir una teoría como la de R. Callois, que explica lo fantástico merced a una evolución del pensamiento que logra rebasar lo maravilloso⁶. Sin embargo, también es posible ver la fantasía como una expresión de la concepción visionaria que tienen los poetas; lo maravilloso no sólo como un antiguo sustrato que conservan las mentes más sencillas, sino una energía que los artistas más sensibles poseen, la capacidad de representar al mundo más lúcidamente⁷.

Sin ahondar en los problemas que plantea el término naturaleza, entendemos lo natural como lo que es explicable mediante las leyes que acepta nuestra razón y, lo maravilloso, como lo contrario de la limitación de la percepción del mundo y la apertura de las leyes de la naturaleza hacia lo sobrenatural. Así, tenemos que lo sobrenatural es lo inexplicable, lo que no se apega a las leyes de lo natural, y, lo maravilloso, por ende, es lo que escapa a la Naturaleza.

Sábemos que lo maravilloso es un universo mental, una categoría de ideas que no interfiere con la realidad sino en el terreno del arte; esta conciencia de la separación entre el mundo psíquico y el físico es la distancia entre lo fantástico y lo maravilloso. Cuando dos universos diferentes, el de lo imaginario, con sus propias leyes y creaturas, y el de la realidad se complementan sin que exista entre ambos un conflicto de existencia y credibilidad —por más que resulte inquietante o amenazante—, estamos en el terreno de lo maravilloso puro, el mundo en el que cada maravilla se explica a sí misma y la única justificación es la tautología. La suerte o el azar están excluidos del universo de lo maravilloso, pues lo maravilloso tiene que ser casi siempre algo premeditado, justificado por sí mismo, no por una causalidad deficiente que estimule su aparición, es el mundo de las correspondencias misteriosas y los lazos invisibles. La casualidad o coincidencia haría de la expresión maravillosa una endeble concatenación de curiosidades, pues le restaría fuerza.

Las maravillas son inexplicables y tienden a ser una explicación. Lo maravilloso pertenece al ámbito de las palabras, de los conceptos abstractos y los absolutos; si se rebasa el nivel del discurso se desvirtúa hasta hacerse un fenómeno que requiere explicación, una transgresión, en todo caso una curiosidad. Lo maravilloso es un espejo, una imagen materializada pero inaccesible y, si es aceptada como tal, tiene una existencia propia, aunque diferente de la que se le acreditaría si se explicara racionalmente.

Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, ha colocado lo maravilloso en el campo donde "todo es posible", de "lo que no provoca extrañeza y puede ser aceptado con naturalidad dentro del ambiente del texto"²; es decir, lo maravilloso no causa conflicto, ni dentro ni fuera del texto, con la realidad; de alguna manera es lo opuesto a lo fantástico. Lo imaginario y lo real no encuentran puntos de divergencia y la explicación es que todo es posible porque las manifestaciones más extrañas y los elementos menos naturales no hacen sino obedecer leyes distintas a las que rigen nuestra realidad. No nos encontramos, por lo tanto, frente a un "género evanescente", sino ante una categoría con naturaleza fija y de muchas formas inmutables; una expresión que no requiere de predisposición ni actitudes especiales, ni del lector ni del personaje, para manifestarse y ser identificada.

Debemos entender también que lo que a nosotros nos parece maravilloso no es necesariamente lo que pudo ser considerado como tal en una época diferente. Lo maravilloso medieval no altera la coherencia de las leyes del texto en el que aparece, pero nos plantea, a los lectores modernos, la posibilidad de una nueva desazón provocada por la fusión que se da entre lo cotidiano y lo maravilloso, que no irrumpe con violencia, sino aparece con naturalidad. Fusión que puede ser inquietantemente perfecta en muchos textos. Lo maravilloso en el medievo no es un mundo paralelo sino convergente con la realidad que no deja de ser admirable por no turbarla y no poner en conflicto sus leyes:

lo maravilloso turba lo menos posible la realidad cotidiana; y probablemente sea este el hecho más inquietante de lo maravilloso medieval, es decir, que nadie se interroga sobre la presencia que no tiene vínculo con lo cotidiano y que sin embargo está por entero inmersa en lo cotidiano.⁹

Esta convivencia pacífica es la diferencia más importante que existe entre un mundo al que todo le parece posible —la peculiar despreocupación del medievo por las correspondencias líneales— y otro, el actual, en el que el proceso de explicación de la realidad es el opuesto. En la Edad Media el hecho maravilloso servía de explicación, era invocado para justificar un aspecto desconocido del universo. En nuestro mundo, por el contrario, todo debe sujetarse a postulados conocidos; es decir, toda maravilla debe justificarse para dejar de serlo.

La segunda consideración de importancia es que, mientras en la actualidad se ve lo maravilloso como una manifestación artística, un género de ideas, "una categoría del espíritu o de la literatura"¹⁰, en el medievo era considerado como un universo aparte, un conjunto de objetos y leyes tan fidedignas como las de nuestra realidad. De ahí el uso del plural, *mirabilia*, para hacer referencia a lo que nosotros llamamos maravilloso.

Se ha dicho que lo maravilloso pertenece a los estratos más antiguos de la civilización, y que, aunque toda sociedad produce algo de maravilloso, éste no es aceptado de buen grado por las sociedades en las que una religión nueva, aún insegura, pretende tener hegemonía ideológica. El cristianismo, al convertirse en la religión oficial, realizó un ataque que consistió en la desvaloración de las pervivencias de las religiones locales y la represión de sus vestigios; obviamente entre éstos estaba el sustrato maravilloso pagano, al que

pretendió reprimir, o bien modificar para dotarlo de significados y funciones diferentes. Los resabios, a veces muy sólidos y fuertes del paganismo, se manifestaban sobre todo en el terreno de la actitud ante lo sobrenatural, eran explicaciones para hechos asombrosos, creencias en la existencia de seres que no por imposibles dejaban de ser temibles, conocimientos de trasmano que bordaban sobre la realidad, muchas veces menos accesible, una red de imágenes admirables. Tales resabios, aceptados o no, perviven en la manera de pensar y actuar de las personas.

El cristianismo evidentemente no atacó por igual a toda manifestación de lo maravilloso que procediera del paganismo. Sin embargo, lo maravilloso —siendo un elemento en el que fácilmente se revelaban las inconformidades y se planteaban soluciones disidentes—, presentaba para el cristianismo un germen de subversión que no podía ser ignorado, aunque tampoco, a pesar de la represión, apagado. Es claro que los elementos considerados más peligrosos fueron los más combatidos, o sea, es la creencia en seres sobrenaturales que resultaban incompatibles con las doctrinas cristianas. En el otro extremo se hallaba lo maravilloso que explicaba las peculiaridades zoológicas y la geografía, que nunca fue considerado lo suficientemente conflictivo como para ser prohibido y requisado, sino, por el contrario, los textos en los que se manifestaba representaban la fuente autorizada para el estudio de las ciencias naturales.

Tampoco se mantuvo siempre la misma actitud hacia lo maravilloso. Como es natural, la mayor represión se ejerció durante el período carolingio, que sirvió para la consolidación de estructuras, ya sin las presiones de la lucha inmediata contra las religiones que podían competir con las doctrinas oficiales, esto es, a fines de la alta Edad Media.

Posiblemente el combate del cristianismo contra lo maravilloso se inicia desde el siglo III d. C. Los Padres de la Iglesia y los apologistas cristianos recurrieron principalmente a dos caminos para lograr el desprestigio de las otras religiones, o bien, se retomó la teoría de Euhémero para explicar la existencia de los dioses de los pueblos que se iban convirtiendo¹¹, o se optó por darles el apelativo de demonios, fundamentándose en la Biblia¹². Al mismo tiempo se fue creando una situación de desvalorización social en torno al término "pagano"¹³ para así justificar la actitud de los primeros siglos del cristianismo en cuanto a las supersticiones.

Después del evidente conflicto que plantea la creencia en entidades ajenas a las propias del culto cristiano, el resto del material maravilloso de las viejas religiones parece menos peligroso; es por esto que no se le ataca con tanta fuerza, más bien se le relega al campo de lo ornamental o, cuando esto no puede hacerse, se procura vaciarlo de su sentido original para darle un carácter alegórico que lo sitúe dentro del campo aceptado por la Iglesia.

Durante los siglos V al IX, una paulatina clericalización de la cultura y la reducción del número de personas que tenían acceso a los textos facilita la represión y dificulta, para los testimonios escritos, la difusión de los elementos maravillosos subversivos¹⁴. De los siglos V a IX, los únicos que se salvan del control ejercido contra lo maravilloso son lo maravilloso zoológico y geográfico; Plinio y Solino, fueron de los pocos autores que conservaron su prestigio¹⁵. El momento en que se empezó a crear el maravilloso propiamente cristiano, coincidió con que se procuraba limitar la influencia de lo maravilloso pagano. Desde luego, no es posible saber cuándo fue que la Iglesia inició conscientemente la fabricación de este nuevo tipo de maravilloso que se tejió en torno al milagro y a la figura del santo, una nueva forma del héroe; es decir, realizó una reducción de lo imprevisible y subversivo de lo maravilloso.

Desde finales del siglo IX se empezó la recuperación de lo maravilloso de las mitologías, hubo una revaloración de Ovidio —el *Ovidio moralizado*— y Apuleyo, entre otros. La actitud eclesiástica dejó de pronunciarse abiertamente en contra y, si bien todavía recurría a la euhemerización de los dioses paganos, se mostró consciente de que estos elementos habían sido rebasados en los significados más peligrosos para sus doctrinas y que ya se encontraban más ligados a lo alegórico y ornamental que a simbolismos peligrosos.

Por fin, en el siglo XII, lo maravilloso conoció un renacer luciente que abarcó muchos de los ámbitos que habían permanecido cerrados a su influencia por la censura y las restricciones. La Iglesia, mucho más estable y poderosa, ya no necesitaba reprimir con tanta rigidez. Por otra parte, los intereses socioculturales de un estamento social específico, la caballería, impusieron en su literatura, la cortesana, numerosos rasgos maravillosos que respondieron a su necesidad de búsqueda de infinitas maravillas. La literatura de caballerías y cortesana abre un importante espacio para lo maravilloso antiguo: en la construcción de la imagen del caballero que se codeaba con seres extraordinarios, que luchaba contra

monstruosos prodigios, que encaraba "a la maravilla misma que es la aventura"¹⁶, rescata viejas metáforas y acoge prodigios y estremecimientos, símbolos cristianizados y cosmogonías paganas por igual.

Pero, a pesar de la represión, siempre hubo algo de maravilloso anterior que se conservó. Lo maravilloso medieval, pasando sobre la censura de la Iglesia, fue la mezcla de elementos sobrevivientes de la antigüedad, de temas y recursos de las religiones paganas que cada región preservó en alguna medida y de la nueva manera de entender lo sobrenatural del cristianismo. Las fuentes, o "herencias", como las llama Le Goff¹⁷, de lo maravilloso medieval son tan variadas como las queremos señalar: autores clásicos como Plinio, Solino, Ovidio y Virgilio; la *Biblia*; el folclor, las viejas creencias celtas y germanas; los elementos orientales, etcétera.

2. LAS CATEGORÍAS DE LO MARAVILLOSO

Lo maravilloso, siendo un término tan amplio y que abarca tantas diferentes manifestaciones, necesariamente se aplica a una gran variedad de elementos que, aunque nos parecen de primera intención semejantes, no corresponden a una misma categoría, ni de función ni de significado. Formular una clasificación de estos elementos que tantas veces parecen disímbolos es correr el riesgo de presentar un esquema que, por pretender abarcar todas las variantes posibles, se convertiría en un utensilio tan específico que sólo podría ser utilizado con el objeto para el que fue creado, o en algo tan obligatoriamente general que nunca nos ofrecería una solución particular. Sin embargo, muy posiblemente a lo maravilloso le ha faltado esta clasificación, y puede ser útil esbozar un esquema, aunque parezca insuficiente.

La primera división de lo maravilloso es lo que Todorov llamó "maravilloso excusado" y "maravilloso puro"¹⁸, esto es, lo maravilloso que se presenta sin explicaciones y lo que hace intentando dar razones de su presencia. Ahora bien, de estos dos primeros apartados nos parece necesario detenernos primero en el de lo "maravilloso excusado", que puede a su vez ser dividido en otras dos partes, lo propiamente "justificado" y lo únicamente "excusado". A pesar de la cercanía de ambos términos, cada uno de estos apartados cumple una función diferente y resuelve necesidades poco emparentadas entre sí.

En general, lo maravilloso cumple dos funciones básicas, la primera, más profunda y, a la vez la menos consciente, es la de elucidar sobre lo más inexplicable del mundo y explorar lo menos accesible de la realidad. Su segunda gran función es compensatoria; las maravillas satisfacen, al menos en lo imaginario, las carencias y los sinsabores de la vida, resarcan lo rutinario y lo gris de una realidad en la que normalmente la brillantez de lo prodigioso no se deja ver. La compensación no sólo implica una actitud de evasión hacia un mundo mejor, también actúa como "resistencia a la ideología oficial"¹⁹; en este caso, el cristianismo. Lo maravilloso se opone a la vez a la tabulación maniquea de sus elementos y a los órdenes inmóviles de la realidad.

Por su parte, dentro de la literatura, lo maravilloso desempeña también un papel motor en la trama de las narraciones, su presencia hace andar la historia. Cuando la situación inicial —el equilibrio cotidiano— se quebranta es necesaria la intervención de lo maravilloso para que no persista el desequilibrio y pueda volverse a la situación inicial; cada vez que la trama encuentra una situación difícil que amenaza con no tener la redondez suficiente, surge alguna de las manifestaciones de lo maravilloso para salvar el episodio.

Ahora bien, no todo lo maravilloso funciona igual ni se valora de la misma manera dentro del texto. Lo "maravilloso puro" es a la vez una manifestación estética de la realidad y de la maravilla, este estadio de lo maravilloso es la explicación de todos los hechos extraordinarios y los seres sobrenaturales que existen y se rigen bajo leyes completamente propias, leyes para las cuales las de la realidad real no cuentan. Este grado de lo maravilloso sirve de excusa en la búsqueda de las explicaciones, y es el que mejor cumple con la función compensatoria de lo maravilloso; aunque, por lo mismo, se le llame evasión. Yo prefiero llamarlo "lo feérico"²⁰.

Jacques Le Goff nos habla de esto cuando se refiere a un "maravilloso puro", lo que identifica con *mirabilis* y dice que es nuestro maravilloso, con sus orígenes precristianos; el maravilloso en el que cada creatura y circunstancia se rige por sus propias normas. Es también Le Goff quien, en su clasificación de lo maravilloso medieval, distingue como *magicus* y *miraculum*, lo que yo llamo *lo mágico* y *lo milagroso*, dos categorías de lo maravilloso que pertenecen a lo que se ha llamado "maravilloso excusado"²¹.

Así, son dos las categorías de lo maravilloso ahora justificado, lo mágico y lo milagroso. Lo que distingue a lo milagroso y a lo mágico de lo feérico es la tendencia de los dos primeros a valorar o rechazar el acto sobrenatural. Al querer dar a la maravilla una explicación que toque la razón se le conecta de inmediato con una valoración ética, ya que ésta es una de las funciones de la razón. Justificarlo reduce lo maravilloso, y buscar para sus manifestaciones explicaciones que continuamente se dan en un contexto moral haciendo de la expresión maravillosa un método de crítica y de control sobre la mente del que lo conoce, lo limita.

En ambas categorías, lo milagroso y lo mágico, lo maravilloso se justifica. En la primera, por una voluntad divina y, en la segunda, por la voluntad o fuerza de las otras potencias normalmente malignas. Al menos en teoría, se conocen las causas que propician sus manifestaciones y, por ello, son menos inquietantes y más previsibles. Aparentemente ambas categorías son lo mismo, sólo que con intermediarios distintos; sin embargo el milagro explica y premia, en tanto que la magia inquieta y cobra; no es sólo la vieja división entre magia y religión, es en la función compensatoria donde se ubica la diferencia ya que, en tanto que lo mágico compensa por sí mismo las carencias de la realidad pero no es accesible a todos, la principal publicidad del milagro es que le puede suceder a cualquiera, que para todos hay siempre la esperanza de que una voluntad más allá de nuestra comprensión se encargará de subsanar esas deficiencias.

También en lo maravilloso excusado encontramos una división, lo prodigioso y lo exótico. Estas categorías se caracterizan por hacer que lo maravilloso adopte un papel casi de ornato; generalmente sus manifestaciones sirven para proporcionar la ambientación del texto y resolver problemas en la trama. Normalmente no violan las leyes de la realidad y la convivencia entre la maravilla y lo real se desarrolla con naturalidad.

En lo maravilloso excusado posiblemente la función compensadora de lo maravilloso encuentre las mayores ambigüedades. La maravilla exótica aparece más lejana que la feérica, pero a la vez más accesible. Los prodigios parecen estar permitidos sin forzar demasiado las leyes naturales, pero se dan sólo a los elegidos.

En la literatura medieval lo prodigioso está relacionado con el gran héroe escogido, queda lejos del caballero normal que se ve rebasado por su presencia, es, por "natural", dolorosamente inaccesible para los seres comunes.

Así tenemos ya nombres para las cinco categorías que conforman lo maravilloso: lo feérico, lo mágico, lo milagroso, lo prodigioso y lo exótico. Es, desde luego, necesario considerar que así como las fronteras entre maravilloso, fantástico y extraño son nebulosas y permeables, las que hay entre las categorías de lo maravilloso no sólo lo son, sino que cada una de ellas presenta puntos de contacto con las demás. Una sola manifestación de lo maravilloso puede presentar rasgos de varias categorías; sin embargo, es posible intentar su clasificación.

a) Lo feérico

Elegí el término "feérico" para nombrar a esta categoría de lo maravilloso porque la palabra hace referencia a una especie particular de seres sobrenaturales que guarda en su esencia la ambigüedad más característica de lo maravilloso puro. Existe una hermosa teoría sobre el origen de la *féerie*, de las hadas. Se dice que cuando Luzbel encabezó su rebelión de ángeles descontentos contra Dios hubo algunos que no supieron qué bando abrazar; la duda los condenó, pero a la vez los salvó del negro destino de los rebeldes. Restablecido el orden de las cosas, estas entidades que no supieron hacia qué extremo ir, hacia dónde se ubicaba el bien o el mal, permanecieron flotando en el aire, devinieron en seres intermedios en muchos sentidos, espíritus con acceso a la materia, a la vez malos y buenos, benéficos y vengativos, creaturas aéreas sin valores univalentes hacia la existencia.

La ambigüedad, o ambivalencia si se quiere, que presenta el carácter de las hadas refleja la peculiaridad de esta categoría de lo maravilloso. En este apartado entran aquellas manifestaciones en las cuales lo sobrenatural parece natural, en las que la proximidad de la realidad real no afecta las leyes ni a ninguna de las dos realidades. El universo de lo feérico y el mundo real se tocan en algunos puntos y por esos puentes se puede ir sin pasaporte de uno a otro lado traspasando apenas una delgada frontera. Los habitantes de ambos mundos están convencidos de las bondades de sus respectivos universos, a pesar de todas las

maravillas o placeres que puede ofrecer el otro lado de la línea casi siempre se reintegran a su propio cosmos.

La convivencia sin conflictos internos que puede tener la realidad con este tipo de maravilloso se basa en que las estructuras de ambos mundos se respetan. Lo cotidiano de cualquiera de los dos universos no se altera con la presencia de elementos ajenos a él; el extranjero, o la maravilla, se aceptan, se busca su integración en la coherencia propia de lo cotidiano.

En lo feérico se acepta con naturalidad la diferente realidad del otro ser, se le ama o se le teme, aunque más por su calidad individual que por lo que representa genéricamente.

En lo feérico está el verdadero mundo de lo maravilloso como explicación de sí mismo, justificado por su mera existencia; está en la cristalización de los deseos de libertad y bienestar que le dan su carácter de compensación de lo duro y rutinario de la vida. Es la necesidad de encontrar las respuestas, de descubrir los caminos sin atenerse a consideraciones morales que predominen sobre las decisiones.

b) Lo mágico

Lo mágico se encuentra más cercano a lo maravilloso puro desde el punto de vista de la función compensatoria, ya que implica una posibilidad de transformar la realidad, y es esta peculiaridad la que da el carácter de limitación a lo mágico. Esta categoría de lo maravilloso mezcla las leyes de ambos mundos y, aunque posiblemente las suyas sean las manifestaciones de lo maravilloso que menos sorpresa causan, es probablemente la más subversiva de las formas de lo maravilloso, ya que auténtica y materialmente combina elementos de los dos mundos con el fin de modificar uno de ellos.

Lo mágico siempre ha estado colocado en un *status* diferente de lo sobrenatural. Al intentar explicar sus manifestaciones algunos teólogos acuñaron un término nuevo: lo preternatural, para describir hechos que escapaban a lo natural pero que no alcanzaban a ser considerados sobrenaturales²¹, dentro de este concepto que se encabalga entre las dos ideas de existencia y que parece darnos una solución tangencial es donde encontramos las expresiones de lo mágico.

La creencia en habilidades y facultades sobrenaturales hace que lo mágico y lo real se superpongan; son universos que interaccionan, las leyes de uno de ellos sirven para ambos. Una diferencia importante entre lo mágico y lo feérico es que dentro de este terreno existe una conciencia de la posibilidad de que un mundo instalado en un plano diferente pueda influir y modificar la realidad del otro.

Hablar de propiedades sobrenaturales no implica regresar al mundo de lo feérico, en el que estas facultades son no sólo intrínsecas a la naturaleza del ser que las posee, sino que no requieren ser justificadas por un conocimiento o una prueba concreta. Lo mágico puede ser adquirido, sus manifestaciones conservan, generalmente, un carácter de "naturales". A lo mágico le es posible transformar aparentemente la realidad porque considera que ésta responde a sus mismas leyes, a relaciones más profundas que evidentes y a causas ocultas. Lo mágico aspira a la naturalidad de ser explicable, lo feérico no olvida las fronteras de los mundos, no necesita explicar por qué en su realidad no intervienen otras reglas que las propias, y no pretende que la otra realidad se sujete a ellas.

Lo mágico y lo real no conviven, cohabitan. Es por ello que la función compensadora de lo maravilloso se muestra en este terreno de la manera más obvia. Cuando en un texto aparece una "doncella del arte" o adivinos, se sabe que son poseedores de facultades superiores a las normales, pero no particularmente extraordinarias. Son seres que se valen de esa habilidad para lograr fines que trastornan el orden externo de la historia, es decir, la apariencia de su realidad. Ahora bien, al mismo tiempo que las manifestaciones de lo mágico se entregan con una naturalidad por demás inquietante a lo cotidiano, estas acciones, seres u objetos son considerados un peligro, no para la coherencia de la realidad, sino para el estado presente de la misma. La función de lo mágico dentro de un texto es producir un cambio, resolver un conflicto o provocarlo.

A su vez, el rasgo más típico de lo mágico: "por más que se distinga entre magia negra o blanca"²³ esta categoría de lo maravilloso tiende a agrupar las manifestaciones tortuosas y malignamente ilícitas. La presencia de lo mágico suscita generalmente perspicacia sobre sus intenciones; no es posible abandonar la actitud de jurado que se pronuncia a favor o en contra de su aparición.

c) Lo milagroso

Lo milagroso, generalmente, es la reglamentación de las maravillas, dentro de esta categoría lo sobrenatural tiende a perder su carácter de imprevisibilidad. El primer papel del milagro fue desbancar a lo maravilloso pagano; aprovecho lo que quedó de lo maravilloso cuando éste dejó de ser una búsqueda de explicaciones y se convirtió en testimonio de esa gran y única explicación: Dios. Su segundo gran rol fue propagandístico, pues los relatos hagiográficos estuvieron ligados siempre a la propagación de cultos locales. Dentro de la literatura, lo milagroso generalmente pretende sentar un ejemplo de conducta, la compensación que ofrece el milagro pasa por *el* intermediario, Dios y sus instituciones.

Lo milagroso es una reducción de las características esenciales de lo maravilloso, pues implica una regulación casi total de lo sobrenatural. En lo milagroso el carácter imprevisible de la maravilla estaba perdido, Dios lo dejaba que sucediera y estaba previsto en sus planes; lo inexplicable de sus orígenes encontró una explicación: Dios es la causa; la ambigüedad no existe, el milagro tiene un valor preestablecido inamovible.

Las leyes de lo milagroso pretenden insertarse dentro del esquema de las leyes naturales bajo el rubro de "voluntad divina", no violan ninguna realidad ya que, si lo hicieran, sería equivalente a no aceptar la preeminencia y la omnipotencia de Dios. Lo sobrenatural cristiano se agrupó en su mayor parte alrededor de lo milagroso, el *miraculum*, del que habla Le Goff⁴. Las razones parecen claras, es mayor el control que se puede ejercer utilizando un instrumento que conlleva ya la noción de censura él mismo, como es el milagro.

Lo milagroso prefiere los ámbitos cotidianos y las maravillas útiles. Es muy importante el aspecto utilitario del milagro que, maravilloso al fin, es una explicación del poder y la existencia de Dios. Encasilla las representaciones de lo maravilloso al asimilar elementos de lo feérico dentro de la explicación que ofrece para sus manifestaciones, pero al justificarse lo hace con la potestad divina que le da origen. Por otra parte, encontramos en el hecho milagroso perfectamente reflejado ese rasgo que algunos especialistas encuentran en todo lo maravilloso, el carácter colectivo de la manifestación. El milagro goza de gran publicidad, ofrece mejoras colectivas, puede aparecer ante un público multitudinario. Su carácter colectivo lo hace a la vez tranquilizador y homologador, el milagro no puede ser

secreto, debe ser compartido y difundido, es la prueba límite de las preferencias divinas hacia una determinada conducta. Un milagro se nos presenta de tal manera que nos enteramos, sin posibilidad de error, de las causas que motivan su existencia.

d) Lo prodigioso

Lo prodigioso corresponde a lo que Todorov llama "maravilloso hiperbólico"²². Se basa más en la manera de expresar asombro ante un hecho que rebasa lo normalmente aceptado que en una característica sobrenatural propia e inmanente de la manifestación. La exageración de actos o facultades naturales, peculiar de lo prodigioso, no es en realidad algo ajeno a la realidad o un fenómeno que violente las reglas naturales que nos resultan naturales.

Es fácil caer y creer en lo prodigioso, casi toda historia que se cuenta, cada narración reelaborada, contiene elementos susceptibles de ser exagerados. Así, resulta sencillo observar como, después de algunas docenas de veces de contar la misma historia, muchas manifestaciones, en un primer momento apenas ligeramente notables, se convierten en verdaderos prodigios. Lo prodigioso está en el centro mismo de la acción de narrar; se hace presente con facilidad cuando parece necesario dar relieve a un detalle; para hacer que una situación se torne más emocionante. Mediante lo prodigioso, la simple empresa se convierte, entonces, en auténtica hazaña.

Esta categoría de lo maravilloso es más un rasgo estilístico que un mundo aparte. Los principales argumentos de lo prodigioso se basan en que sus manifestaciones causan asombro porque aparentemente se encuentran englobadas dentro de la normalidad y respetan las leyes de la realidad. Así, al presentar casos que rebasan estas leyes la admiración, el pismo, características de la maravilla, no tarda en aparecer; sin embargo, lo prodigioso no causa una fractura en la realidad, no la violenta porque se trata de un hecho aceptado dentro de un determinado ambiente.

En lo prodigioso caben todas las manifestaciones de fuerza física y la sublimación de todas las características normales. Es un apartado en el que la función predominante es ensalzar un rasgo concreto que marque el carácter especial del héroe, o del antagonista: es crear los ambientes propicios para que se desarrolle una acción.

e) Lo exótico

Lo exótico está basado no sólo en el desconocimiento de la realidad que le da origen, sino también en un carácter de completa posibilidad de existencia. No hay mejor campo que el de lo exótico para enfrentarnos como lectores modernos a lo maravilloso, ya que es donde mejor podemos apreciar el concepto medieval que permitía la existencia de lo maravilloso sin cancelar nunca lo real y sobreponer un sistema de realidad a otro sin desvirtuar el grado de credibilidad de ninguno de ellos.

Considerar lo exótico dentro de lo maravilloso puede ser, como ya lo señalara Todorov, una degeneración de los lectores modernos²⁶. Para el lector antiguo, medieval o no, la combinación que se da de elementos naturales con sobrenaturales en un ámbito de tierras lejanas, no es evidente; el hecho sobrenatural se manifiesta en un lugar en el que no se conocen ni se transgreden las reglas de lo normal, por lo tanto, aparece como natural. Es importante detenerse en esto, estamos hablando de "lugares" de los que no sabemos cómo funcionan las leyes de la normalidad; es decir, nos encontramos frente a un mundo en el que sus propias condiciones rigen a la vez que la realidad está sujeta a sus propias normas, conjunción que enmarca al universo maravilloso. Y posiblemente esta sea una consideración válida para todo lector, moderno o no.

El asombro que provoca lo maravilloso exótico surge de la falta de familiaridad que tenemos con la realidad que le da origen, las descripciones de lo exótico no pueden ser vistas sin sentir la falta de contacto que existe entre nosotros y ese mundo que nos estamos imaginando.

Es posible encontrar elementos de lo exótico fuera de los relatos ambientados en tierras lejanas. Lo exótico puede aparecer con elementos que lo mismo se presentan como provenientes de Oriente, patria antonomástica de lo exótico, del casi mítico pasado o de la *féerie*. Sin embargo, tal vez, lo que da su característica a lo exótico es la referencia, siempre presente, a una lejanía geográfica.

La función principal de lo exótico es, una vez más, la compensatoria, la evasión imaginaria a lugares que se antojan a la vez accesibles y lejanos; pero, a su vez, lo exótico es la categoría de lo maravilloso a la que es más fácil relacionar con la función ornamental, tan importante para los *romans courtois*. A esta parcela de lo maravilloso pertenecen, sobre

todo. objetos curiosos, juguetes y artilugios, que hacen las delicias, o pesares, de las gentes que los poseen.

3. LAS CATEGORÍAS DE LO MARAVILLOSO Y LA LITERATURA DE CABALLERÍAS

Lo maravilloso halla en la literatura de caballerías uno de los campos más ricos para desarrollarse; es, por lo mismo, el terreno propicio para investigar cómo se manifiestan y desarrollan sus diferentes tipos de categorías.

Como se ha dicho tantas veces, la minuciosidad no carece de artificio, y el buscar un término específico para los diferentes tipos de maravilloso que se encuentran en total contacto, entremezclados de manera que apenas resultan distinguibles unos de otros, es tal vez ambicioso y poco útil. Sin embargo, algunas veces aparecen las condiciones necesarias para que resulte interesante e importante observar la evolución de un elemento que pertenece a una determinada categoría y que, paulatinamente o de improviso, cambia a otra diferente, o bien cómo algunas manifestaciones se mantienen dentro de un terreno particular, sin contaminarse casi con sus parientes muy cercanos. Ambos casos son frecuentes en la literatura de caballerías.

Lo prodigioso, lo desmesurado, es propio de la literatura de caballerías, su lenguaje se halla plagado de adjetivos y nombres que nos inician en sus manifestaciones: "el mejor caballero del mundo", "el más terrible golpe nunca dado", "la más espantable aventura", etc. Hazañas caballerescas como el golpe que parte en dos a un caballero y su caballo, el héroe que pone en huida a cien caballeros felones que intentan detenerlo, el amante que casi se deja matar para complacer a su dama, la resistencia inconcebible de los caballeros que aun teniendo en el cuerpo "cien heridas, cualquiera de las cuales hubiera matado a otro hombre" continúan combatiendo, son normales en la literatura de caballerías.

Lo prodigioso hace su aparición en las descripciones, cumple un doble papel al situarnos en el mejor lugar, en el propicio para que sucedan las aventuras —las maravillas— además de contribuir a dar lustre a la acción. Lo prodigioso identifica al protagonista, lo hace el personaje idóneo, es decir, el mejor caballero, el que está adornado, desde luego, por las cualidades más brillantes que le permitirán realizar actos extraordinarios, descomuna-

les, que asombren a los hombres comunes y los obliguen a reconocer la superioridad de los héroes. El *roman courtois* guarda este sello que identifica al protagonista de la leyenda y al de las canciones de gesta: lo prodigioso es una especie de primer escalón en la gradación de lo maravilloso; es el hecho extraordinario más fácil de aceptar y, a la vez, el que generalmente dentro de la narración impresiona más a los demás personajes. Más tarde, el libro de caballerías conserva y reelabora este lenguaje característico de lo prodigioso, cada vez más desmesurado. La imaginación parece agotarse en las formas de la aventura que cuajan en unos cuantos prototipos que se repiten hasta la saturación, pero los moldes de lo descomunal no se llenan, se siguen amontonando atributos y propiedades a los héroes. Los caballeros son cada vez más increíbles, para que así puedan realizar los prodigios que se esperan de ellos.

La diferencia primordial entre épica y literatura de caballerías es la historicidad a la que aspira la primera y, debido a esa vinculación histórica, la épica produce más que nada héroes políticos, personajes que luchan por el bienestar de una clase, un pueblo o reino. Los héroes de la épica no son caballeros que parten a la aventura por no tener otro quehacer; son personajes que cargan un deber que los envuelve no sólo a ellos, sino a los que los rodean y aun a los que, tiempo después, oyen conmovidos sus hazañas. En la aventura caballeresca, aunque el caballero encarna un deseo colectivo, el objetivo es una realización personal, un deseo propio.

Tal vez sea este "canto a la personalidad individual", que se hace en la literatura de caballerías, lo que marque las diferencias entre las manifestaciones de lo maravilloso que aparecen en la épica y en la literatura de caballerías. En la épica predomina lo prodigioso, en la literatura de caballerías lo feérico.

Lo feérico, universo de delicias y aventuras galantes, es más propicio para el caballero solitario que arriesga en las empresas su prestigio y su vida para conseguir la mejor anécdota. Lo hiperbólico se adecúa mejor a la épica donde se trata de caracterizar al héroe como el personaje marcado para una misión específica que traerá beneficios a toda su comunidad.

A pesar de que el término feérico nos remite de inmediato a los cuentos maravillosos, o más específicamente a los relatos relacionados con las hadas, esta categoría de lo maravilloso no es exclusiva de éstos. Aparece en muchos relatos maravillosos, no únicamente

bajo la forma de hadas buenas o malas; está presente en los lais, en las leyendas que guardan historias de viejos mitos y creaciones, en los *romans*, que tanto gustan de incluir al menos una visita encubierta al mundo feérico en las aventuras de sus héroes.

Los cuentos de hadas y el *roman courtois* tienen en común muchos detalles; comparten la atmósfera casi festiva que reviste a las hazañas, la total naturalidad con que son aceptados los actos más sorprendentes, el tipo de héroe y también el mismo *status* para lo maravilloso dentro de sus textos. Aquí lo maravilloso es lo natural. Tal vez quepa mencionar como posible lo que ha señalado Vax cuando apunta que en los cuentos, en lugar de elevarse la cotidianeidad al nivel de la maravilla, ésta se degrada al ras de lo trivial.²⁷ Lo feérico sería esta trivialización de lo maravilloso, es la convivencia pacífica de los mundos real y maravilloso.

En el libro de caballerías, aun cuando se conserva la importancia de los mundos maravillosos, son pocos los motivos que se mantienen en el mismo grado de credibilidad. Lo feérico sufre en la literatura de caballerías un proceso que va llevando fuera de sus dominios toda manifestación que no alcance a ser cristalizada en una imagen completa antes de que varíe el sentimiento de complacencia hacia lo maravilloso pagano. Hay personajes que se resisten a perder sus características de seres feéricos, como la Dama del Lago, por ejemplo; objetos que se aferran a su procedencia maravillosa, como el grial. Sin embargo, dentro de la literatura de caballerías lo feérico conoce tanto el auge como la decadencia. Esa joya encantada que es lo hadado, tenga el sustrato que tenga, se aclimata estupendamente en los *roman courtois* de los siglos XII y principios del XIII. Después, así como el verso se transforma en prosa, lo feérico deviene en mágico o milagroso en su mayor parte. Las figuras que no consiguen quedar fijas antes de esta mudanza, previa al inicio del camino para explicar o justificar su existencia, aparecen con menor frecuencia con sus caracteres feéricos, pues son sustituidas por tipos menos increíbles; las hadas dejan de presentarse y ceden su lugar a las encantadoras, los dragones se relegan a los cuentos más ingenuos y, sus sucesores, las bestias espantables de los libros de caballerías, tienen un origen conocido y explicado por métodos mágicos cuando no milagrosos.

Si consideramos como exótico todo elemento perteneciente a un mundo lejano y extraño —doble condición ineludible— es posible encontrar sus manifestaciones en toda la

literatura de caballerías. De hecho, las mismas referencias al mundo feérico podrían ser consideradas exóticas, por tanto, es necesario buscar una característica que excluya tal ambigüedad y particularice lo que llamamos exótico; la función que cumple en los textos de caballerías podría llenar este requisito.

Basados en la oposición que "natural" tiene con "artificial", lo exótico es sobrenatural. Lo exótico es pues, ante todo, artificio, descripción; un aparador de maravillas, un bazar lleno de incontables artefactos, cuyo arte es alterar la realidad generalmente monótona y pacífica y prestarle algo de placer o de angustia.

Tal vez parezca atrevido señalar que lo exótico surge tardíamente en la literatura de caballerías, sin embargo es así. El gusto por lo exótico, en lugar de lo feérico, corresponde a un momento determinado entre los siglos XV y XVI, que es el máximo punto de popularidad de este tipo de maravilloso y de los libros de viajes. Durante este período los relatos de viajeros suscitan una auténtica pasión que se ve reforzada por la imprenta.

Encontramos lo exótico, ante todo, en las descripciones que pretenden suscitar la admiración del lector, no en las escenas en que se intenta capturar la imaginación. Es más difícil encontrar en los *roman courtois* de finales del siglo XII, de claro corte bretón, las detalladas descripciones de lugares lejanos y fabulosos que más tarde proliferaron y que, incluso, trasladaron el escenario de los libros de caballerías a las irreales tierras de Oriente.

Puede haber razones históricas muy elocuentes que justifiquen esta nueva complacencia por lo oriental. Las cruzadas, por ejemplo, y, en España, la vecindad secular con los musulmanes y el intercambio cultural que ponía en contacto al lector de la península ibérica con los elementos orientales y la cotidianeidad occidental. Sin sondear en los motivos, encontramos que en algún momento lo que era llamado "materia de Bretaña" se conformó en un repertorio de motivos orientales, principalmente en España, donde el primer libro de caballerías autóctono, *El caballero Zifar*, lleva a su héroe a Constantinopla y a Siria e incluso hace que se antoje extraña la aventura del Caballero Atrevido, que responde con exactitud al modelo de aventuras de cualquier protagonista de la.

Lo milagroso es, en un principio, ajeno a la literatura de caballerías, el contexto de los lais y los *roman courtois* poco tiene que ver con esta categoría de lo maravilloso. Con esto no pretendo decir que haya una separación tajante entre la religiosidad oficial y lo

maravilloso caballeresco; muy por el contrario, las más increíbles maravillas pertenecientes al pagano mundo feérico pueden ser unidas en una interesante fusión con los actos religiosos —recordemos *Yonec*, donde el amante *faé* de la protagonista, un ser capaz de convertirse en azor a su capricho, debe recibir la comunión antes de poder gozar a su amiga. Empero, esta literatura se nutre en su mayor parte de la materia de Bretaña cuyo maravilloso poco tiene en común con los milagros. Así lo verdaderamente milagroso tarda en aparecer en estos libros. Dios, en esta literatura, no se ocupa personalmente de efectuar las pequeñas maravillas.

Lo milagroso aparece como una necesidad de reducir lo inexplicable a lo conocido (el dios aceptado como único). El relato de un milagro tiene como finalidad justificar la fe religiosa y demostrar el poder de Dios a los incrédulos. El papel de lo milagroso no es tanto divertir o entretener, incluso ayudar a la evasión, de lectores u oyentes, su interés principal es servir de ejemplo de conducta y reafirmar la fe.

En esta literatura, lo milagroso toma su lugar como parte importante de lo maravilloso cuando, tal vez por cuestiones de gusto literario diferentes o por razones más generales —quizá sociales—, decae la sed por infinitas maravillas que impulsa a lo feérico en los primeros textos. Cuando lo maravilloso puro empieza a ser adaptado a la sensibilidad de un público menos decidido a cultivar el estado ideal de lo maravilloso, entonces surgen las explicaciones y las justificaciones; la primera de ellas es la voluntad divina.

Lo mágico —a diferencia de lo feérico, lo milagroso o lo exótico— no es cuestión de un momento específico o de una moda pasajera, siempre ha estado presente en la literatura de caballerías. Aparece desde Geoffrey de Monmouth y las novelas de Chretien y continúa haciéndolo hasta los más tardíos libros de caballerías. Se hace presente en las alusiones que hablan de sortilegios y encantamientos, en las menciones que dan fe de la creencia en la existencia y poderes de los adivinos y hechiceros.

Como he señalado ya, lo mágico siempre ha tenido un *status* diferente en los dominios de lo maravilloso. Comúnmente aceptado como existente degenera rápidamente hacia los terrenos de la falta de información, la superstición y la ingenuidad. Sin embargo, aun cuando sus manifestaciones se saben ficticias o irreales, su presencia no deja de sobrecoger. En las narraciones caballerescas se presenta una y otra vez como el elemento

subversivo y antinatural que provoca la desconfianza y produce temor o repulsión. Lo mágico justifica las faltas y los errores que cometen los personajes, las ausencias y las preferencias, siempre rodeadas sus manifestaciones de un aura negativa, cuando no diabólica. Es importante señalar que, en la literatura de caballerías, a diferencia de lo feérico o lo milagroso que tienden a situar sus manifestaciones en el centro del tema, lo mágico normalmente aparta para sí únicamente episodios secundarios.

NOTAS

II. LO MARAVILLOSO Y LA LITERATURA DE CABALLERÍAS

I. LO MARAVILLOSO.

1. Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1980, p. 45.
2. Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux*, Paris. Editions de Minuit, 1962. Citado por Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, 1982, p. 48.
3. Ver "maravilla", *DRAE*, 1956.
4. Ver "maravilloso", *Ibid.*
5. Cf. Jean Piaget, *The Construction of Reality in the Child*, Ballantine Book, New York, 1986.
6. Cf. Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983, pp. 18-19.
7. Wilhem Dilthey, *Literatura y fantasía*, FCE, México, 1978.
8. Todorov, *op. cit.*, caps. II, III, VII y VIII.
9. Jacques Le Goff, "Lo maravilloso en el Occidente medieval", *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 16.
10. *Ibid.*, p. 9.
11. Euhémero explicó la existencia de los dioses diciendo que se trataban de seres humanos, reyes o héroes, que habían sido divinizados por sus hechos destacados.
12. *Salmos* Salmo 95:3 y 96:4-5.
13. Recordemos cual es el origen de la palabra "pagano", que se deriva de *pagus*, rústico, es decir, antes que cualquier otra cosa un pagano era alguien que por su aislamiento aún no había entrado al nuevo sistema de la vida religiosa y conservaba creencias más antiguas. Festeo establece la diferencia entre un hombre religioso y uno supersticioso al decir que el primero es el que da culto a los dioses de su país, y el segundo el que lo ofrece a los dioses extranjeros. Desde la patrística temprana, superstición y religión no cristiana son lo mismo.
14. Cf. Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Península, Barcelona, 1979.
15. Estos autores convertidos en la autoridad a citar en las ciencias naturales gozaron de gran prestigio, y si algún rasgo maravillosos era entrevisto en sus obras no se consideraba sobrenatural.
16. Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der hñfischena Epik*, Max Niemeyer Verlag,

Tübingen, 1956. Citado por Le Goff, *op. cit.*, p. 12.

17. Le Goff, *op. cit.*, p. 10.

2. LAS CATEGORÍAS DE LO MARAVILLOSO

18. Todorov, *op. cit.*, pp. 46-48.

19. Le Goff, *op. cit.*, p. 13.

20. 'Feérico', del francés *féerie*, que significa perteneciente al dominio de las hadas. Aunque el término 'feérico' no aparece en el *DRAE*, poco a poco va convirtiéndose en algo usual entre los que estudian lo maravilloso y lo fantástico, como es el caso de Flora Botton. Podría objetarse que en español existe la palabra hádico que cumpliría las funciones de feérico, sin embargo, esta palabra está relacionada más con la cualidad de adivinación o con la capacidad de regir el destino o hado que con la maravilla pura.

21. Todorov, *op. cit.*, p. 46.

22. El primero en utilizar el término preternatural fue Alberto Magno en su *Metafísica*, y lo usó para referirse a las facultades que alguna vez poseyó el hombre cuando aún se encontraba en estado de gracia. Yo entiendo este concepto en el sentido que le da J. Spencer en *Prodigies*: "Prodigies Praeternatural, such I account all strange event which hold of no steady causes, but are to us soly casual and uncertain".

23. Le Goff, *op. cit.*, p. 19.

24. *Ibid.*, p. 13.

25. Todorov, *op. cit.*, p. 46-47.

26. *Ibid.*, 48.

3. LAS CATEGORÍAS DE LO MARAVILLOSO Y LA LITERATURA DE CABALLERÍAS

27. Louis Vax, *op. cit.*, p. 63.

III. LO MARAVILLOSO EN LA LEYENDA DE TRISTAN E ISEO

La materia tristaniana, a través de sus distintas etapas, interpreta de maneras muy variadas lo maravilloso. Mezcla libremente las categorías de lo sobrenatural y pasa de un alto grado de lo feérico a lo mágico más cotidiano casi sin cambiar de texto. Es por esa variedad en el tratamiento de lo maravilloso que resulta tan interesante rastrear los rasgos que se mantienen, las innovaciones que adquiere y los episodios que desaparecen o pierden su carácter sobrenatural.

Conservando la distinción de las tres versiones de la historia —la común o de juglares, la cortés y la caballeresca—, cuando los textos lo permiten, procuro seguir la misma línea y el mismo orden en todos los apartados del análisis: primero examinar cómo se presenta un motivo maravilloso en las versiones común y cortés de la tradición poética de la historia; después su desarrollo (permanencia, cambio o desaparición) en los escritos de la tradición en prosa. En todos los casos marco la categoría de lo maravilloso a la que inicialmente pertenecen los motivos y en cuál devienen.

Con objeto de hacer más fluida la lectura del trabajo, y para evitar continuas repeticiones de los títulos de las obras y los nombres de los autores que cito, he considerado útil el empleo de algunas siglas con las que identificaré, a partir de este punto, los siguientes textos:

B *Tristan et Iseo*, de Beroul¹.

T *Tristan et Iseo*, de Thomas².

Fb *Folie Tristan* de la Biblioteca de Berna³.

Fo *Folie Tristan* de la Biblioteca de Oxford⁴.

G *Tristan und Isolde*, de Gotfried de Strasburg⁵.

Tm *Tristan Menestrel*, de Gerbert de Monteuil⁶.

RT *Roman de Tristan o Prosa Tristan*⁷.

M *La muerte de Arturo*, de Malory⁸.

TL *El esforzado caballero don Tristán de Leonís y sus prodigiosos hechos en armas*⁹.

1. LOS SERES FABULOSOS

¿Qué significado tienen los seres sobrenaturales para nosotros? Son sublimaciones de deseos y miedos humanos. Por un lado nos burlamos de su existencia; pero, por el otro, nos fascinan. Estas creaturas, emergidas de la imaginación, reflejan estados eternos de la condición humana, encarnan aspiraciones y lecciones. Algunas veces son pinturas diabólicas de anhelos inconfesables, otras, amables sombras de una fantasía perennemente viva.

En la leyenda de Tristán e Iseo aparecen distintos tipos de seres fabulosos que desempeñan los más diversos papeles en la historia. Para hacer más fácil su análisis los hemos dividido en grupos, tal vez demasiado extensos, que son: animales fabulosos, gigantes, hadas, adivinos y hechiceras y, para finalizar, el semimítico Marc "orejas de caballo".

a) Los animales

El dragón de Irlanda

El dragón es el adversario por excelencia, en un principio desempeña el papel de enemigo primordial que después ira a ser ocupado por seres antropomórficos, como podría ser el diablo, por ejemplo. El dragón pertenece al mundo más antiguo; es la representación de lo más primitivo y peligroso a lo que debe enfrentarse un hombre.

Simbólicamente esta fiera es una figura inmensamente rica en posibilidades de interpretación pues, al ser un ente mixto, —confusión de los diferentes elementos (las alas/el aire, la serpiente/la tierra, su ardiente aliento/el fuego, el veneno/la disolución/el agua)—, conjuga en sí el gran peligro que es necesario vencer para poder así alcanzar los estadios superiores. Dicho de otra manera: "sólo el que vence al dragón deviene héroe"¹⁰.

El episodio del dragón de Irlanda aparece en todos los textos de la tradición poética de la leyenda. A pesar del estado fragmentario de la mayor parte de los documentos, en todos ellos aparecen menciones que dejan entrever a la muerte del monstruo mítico entre las hazañas heroicas de Tristán.

En *B*, que ha llegado a nosotros en un documento cuyo principio se ha perdido, se alude a un *grant serpent* (v. 2534, p. 82), en *Fb* es *cruel serpent* (v. 406, p. 259), y en el

texto de Eilhart también aparece. Asimismo, el *Tm* también lo llama *serpent* (v. 311. p. 509). Las obras que pertenecen a la versión cortés, generalmente más atentas a las descripciones, proporcionan mayores datos sobre la apariencia y las cualidades de la creatura. El *T*, debido a su estado multifragmentario, es el único que no lo menciona explícitamente; sin embargo, el episodio debe haber figurado en la historia, pues los autores que siguieron la versión de Thomas lo atestiguan. La *Fo* se expresa en los términos siguientes:

Raïne dame, del serpent
 Menbrer vus dait ke je l'ocis
 Quant jo vinc en vostre país,
 La teste li sevrá del cors,
 La langue trenchai e pris hors;
 Dedenz ma chauce labutai
 E del venim si eschaufai
 Ben quidai estre morz en fin;
 Paunies me jeu lez le chemin.

(*Fo*, vs. 414 ss, p. 278)

Y Gotfried nos habla de "un dragón, que vivía allí en el reino[...] Por sus fauces despedía humo, llamas y tormentas como un hijo del diablo" (*G*, p. 188-189); que tenía "...dientes y garras. Éstos estaban afilados como cuchillos, y eran más puntiagudos y aguzados que una cuchilla de tunder..." (*G*, p. 190)

De acuerdo con estas descripciones, el horrible animal que devastaba las tierras del padre de Iseo tenía todas las características del dragón tradicional celta-occidental, destructor por dos medios, el fuego y el veneno, poseedor de gran malignidad. Además, se le relacionaba con las doncellas, a las que mantenía presas o devoraba. En el caso de la leyenda la doncella era Iseo, quien dependía en gran parte del capricho del dragón.

La lucha de Tristán contra el dragón encarna la sempiterna batalla entre el bien y el mal, entre lo consciente y el inconsciente; el triunfo del héroe no sólo significa la restauración del orden, implica también la superación tradicional de la persona. Tristán viola las reglas del juego al ganar la mano de Iseo en su batalla contra el dragón y después

demandar la recompensa para entregarla a su tío. El caballero no pretende— como los protagonistas de los cuentos— llegar a rey casándose con la pobre princesa víctima de la fiera. Por el contrario, Tristán efectúa una *queste* que realiza cumplidamente; así, el esquema típico de la conquista de la novia se encuentra aquí roto por el hecho de que la heroína está prometida por el propio héroe a un tercero, aunque el honor caballeresco estipule esta conducta como la correcta. La proeza de Tristán toma la forma de la aventura por la aventura misma, el protagonista no parece obtener de esta hazaña más que el beneplácito de un pariente y la muy importante satisfacción del deber caballeresco cumplido.

El dragón pertenece a los dominios de lo feérico. Tan es así, que ha sido relegado a los relatos para niños. Su presencia en los primeros textos, su permanencia en las versiones celtas de la leyenda¹¹ y su posterior desaparición del catálogo de hazañas de Tristán¹² implica un primer período de la leyenda en el que lo natural es aún lo más peligroso, un terreno en el que la increíble creatura aún está cargada de credibilidad y el peligro que lleva implícito, aunque no tangible, aparece como real. Su presencia no perturba la naturaleza de su mundo; en Irlanda —la tierra de prodigios y maravillas de los primeros textos—, resulta natural que un dragón tenga aterrada a la región y que sea necesario un sacrificio humano para poder salvar al país de la plaga que lo asuela¹³.

Más tarde, cuando la leyenda está ya inmersa en el mundo de la caballería, los dragones parecen escasear y la conquista de la novia se lleva a cabo por el medio mucho más convencional del duelo. Es evidente, entonces, que los autores de esta versión posterior no creyeron necesaria la presencia del dragón para caracterizar a Tristán como un héroe. El peligro, la prueba, se ha vuelto un juicio al que Tristán debe enfrentarse como caballero, no

como protagonista de un relato folclórico. La evolución de su imagen lo aleja cada vez más de las proezas que cualquier héroe puede realizar para llevarlo a un terreno, el de los torneos y justas caballerescas, en el que sólo los elegidos, los armados caballeros, pueden intervenir.

La bestia aulladora

La "hibridación", entendido el término como lo hace Kappler⁴, es la confusión de elementos anatómicos de distintas procedencias en un solo ser. Tales elementos irrumpen en el aspecto físico considerado normal y aparece un ser híbrido que es un monstruo, la negación del orden natural de la creación, y que puede simbolizar tanto un estado caótico previo a la ordenación de la naturaleza, cuanto un desorden interno de las formas aceptadas.

Los seres mixtos, verdaderas amalgamas de fragmentos de las más diversas procedencias, son muy comunes en los bestiarios de la Edad Media. La complejidad de sus formas ilustra los más extraños propósitos y las alegorías más bizarras. En este terreno de combinación de formas, las posibilidades son ilimitadas y la imaginación trabaja a voluntad, casi a destajo, y parece no saciarse nunca.

Este misterioso y horrible animal que constituye la demanda de Palomides "el pagano", hace su primera aparición en la leyenda de Tristán e Iseo en el *RT*. La *MA*, perteneciente a la misma tradición nos dice que el monstruo que era "la Bestia *Glutisant* (que en inglés quiere decir Bestia Aulladora)" (*MA*, libro X, cp. 13, p. 205):

...tenía en hechura una cabeza como de sierpe, y un cuerpo como de leopardo, nalgas como un león, y pies como un ciervo, en su cuerpo había un ruido como de treinta pares de perros aullando; y tal ruido lo hacía la bestia a donde iba; y a esta bestia seguía siempre sir Palomides, pues era llamada su demanda (*MA*, IX, 12, p. 106)

Todo el episodio de la Bestia Aulladora es muy interesante y se puede prestar a las interpretaciones más libres. El hecho de que su persecución constituya la empresa particular de Palomides, el gran caballero pagano, bien puede relacionarse con el orden y desorden que implican la conciencia —el cristianismo, el orden— y el inconsciente —paganismo, *ergo* desorden. Palomides hace promesa de que, una vez que destruya al fabuloso animal, se convertirá al cristianismo. Él sabe que con ese acto pasará a formar parte de la comunidad, incluso las puertas de la Tabla Redonda parecen abrirse con ese cambio de religión. Es decir, la destrucción de esa criatura que simboliza el caos es también el fin de la fe errónea, con el triunfo del orden, el abandono del estado de inconsciencia previa y la aceptación de ésta se entra de lleno en las formas aceptadas.

A pesar de esta interpretación personal en la que inimicuyo al paganismo de Palomides —lo que podría dar lugar a la una derivación a lo milagroso, por la participación del cristianismo—, la Bestia Aulladora es un ser feérico, en la *MA*, provoca aborrecimiento por su aspecto físico más que por sus orígenes nebulosos. Si bien es cierto que este tipo de criaturas son reflejo de la renovada tendencia imperante en el siglo XIII de reducir lo maravilloso a su carácter alégorico, su participación no se presenta acompañada por una valoración ética que la sitúe en los terrenos de la magia.

Petit-creiu

Las fuentes directas para la caracterización de Petit-creiu, el perrito maravilloso, son los documentos de la versión cortés de la tradición poética. *G* se refiere en los siguientes términos a esta feérica criatura:

Era, según he oído, encantador, y le había sido enviado al duque desde Avalón, el reino de las hadas, por una diosa que le profesaba amor y simpatía. Estaba configurado con tal arte en cuanto a color y poderes mágicos, que no existía una lengua lo suficientemente inteligente como para poder describir y relatar la belleza de su ser. Sus colores se fundían unos con otros de una manera tan extraña y artística, que nadie sabía a ciencia cierta de que color era. Su piel resplandecía en múltiples tonalidades. Cuando se contemplaba su pecho, nadie podía dejar de sostener que era tan blanco como la nieve, mientras que el lomo era más verde que el trébol, un costado más rojo que la escarlata, y el otro más amarillo que el azafrán. La parte inferior

era de un azul intenso, y en la superior, los colores estaban mezclados con tanta perfección, que ninguno de ellos resaltaba por encima de los demás...
 ...Tristán creyó al tocarlo que se trataba de fina seda, tal era su suavidad en todas partes. No gruñía ni ladraba, ni tenía mala disposición alguna, por mucho que se jugara con él (*G*, p. 303).

Casi seguramente Thomas inclufa el episodio de la conquista de Petit-creiu, ya que también aparece en el *Sir Tristem* inglés y en la *Tristamssaga* noruega. Además, la *Fo* lo menciona, aunque sin hacer referencia a sus cualidades sobrenaturales:

Membre vus, ma bel amic
 De une petite druerie
 K une faiz vus envaiai
 Un chenet ke vus porchai,
 E o fu le Petit Creü
 Ki vos tant cher avez eü.

(*Fo*, vs. 755 ss, p. 289)

Petit-creiu es indudablemente una criatura feérica: procede de la tierra de las hadas, Avalón, y se dice de él que sus poderes y belleza eran tales que era imposible de describir. Es decir, supuestamente se trata de una criatura que está más allá de lo que alcanza la inteligencia humana; se trata de un ser completamente irreal en el sentido natural, pero que convive y se adapta con naturalidad al nuevo contexto en el que se le sitúa. El maravilloso animalito es un regalo de una hada, un regalo de amor, encontramos aquí el presente sobrenatural que se otorga por razones muy naturales: es la "maravilla bretona enjazzada en la cortesía"¹⁵.

El color ejerce una fascinación muy especial en los hombres, su variedad es ya una maravilla. Con Petit-creiu lo maravilloso cumple a la perfección su papel de compensar la realidad: la descripción de su colorida piel es un ejemplo excepcionalmente claro. Los colores brillantes siempre han caracterizado a los animales del mundo feérico; la policromía del perrito es lo que lo hace precioso y codiciado; su presencia, que maravilla y encanta la vista, es ya la compensación para una realidad incolora.

Los documentos de la versión cortés de la leyenda son los únicos en los que podríamos haber hallado un episodio semejante al de la conquista de Petit-creiu, una hazaña en la que se conjugan varios elementos sobrenaturales para crear una atmósfera de maravilla

feérica que en los textos posteriores, los de la versión caballeresca, rara vez se logra. El portentoso perrito, las cualidades increíbles del cascabel que lleva al cuello, la lucha contra el gigante en la que Tristán consigue como premio al animalito y, haciendo el contrapunto, el ambiente de total corte y cortesía en el que se desarrolla el episodio. La corte del duque, su promesa de otorgar cualquier don que desee el vencedor del gigante, las razones por las que tiene en su poder a Petit-creiu, y el propósito de Tristán de obtener a la encantadora criatura "para poder dárselo a su señora la reina, y aliviar así las penas de amor de ella" (G, p. 303).

Este es uno de los episodios que no aparecen en la versión común de la leyenda, textos menos preocupados por la vida interior de los personajes y por ello no tan atentos a crear un ser cuya función sea alejar la melancolía de los corazones, la clásica función compensadora y de evasión de lo feérico.

El maravilloso ser tampoco continúa en las obras de la versión caballeresca, sin que podamos encontrar razones lo suficientemente válidas para justificar su desaparición, mientras no sean las mismas que se pueden proponer para el caso de los escritos de la versión común. Sin embargo, pareciera perdurar un lejano recuerdo de Petit-creiu en el don de amor que enamorada la hija del rey Faramón de Francia envía a Tristán con un mensaje de amor:

... vino un mensajero con cartas de amor [...] para sir Tristán, las cuales eran muy tiernas, cartas que traían escritas muchas quejas de amor [...] También le envió ella una perrita que era muy graciosa" (MA, VIII, 5, p. 11)

Sobre las razones de la versión caballeresca para excluir a un ser como Petit-creiu resulta ilustrativa la actitud de Tristán ante el presente: "sir Tristán no tuvo ningún contento de sus cartas, ni ninguna estima por ella" (MA, VIII, 5, p. 11).

b) Los gigantes

Como sucede en el caso del dragón, los gigantes son enemigos clásicos de los héroes, el adversario sobrehumano, a la vez que la corporización del lado salvaje de la naturaleza humana y la representación de las grandes fuerzas telúricas¹⁶. Su desmesura y enormidad,

van acompañadas, por lo general, de ferocidad e incluso canibalismo, de una deshumanización y salvajismo que corren al parejo con su tamaño.

Los gigantes —al igual que los dragones— se presentan como el gran escollo que un héroe debe vencer para demostrar su condición; sin embargo, estas criaturas desagradables, grandiosas y brutales no caen en la misma minimización que sufren otro tipo de monstruos que, por inverosímiles, poco a poco se han ido relegando hasta quedar presentes sólo en los relatos más ingenuos.

Las referencias a los gigantes aparecen en prácticamente toda mitología, son de las figuras maravillosas que con más fuerza se resistieron a perder su *status* de credibilidad. La creencia de que estos seres existieron realmente fue general y se consideraba que aunque eran una raza que se había extinguido, sin lugar a dudas habían vivido en un pasado lejano. Resulta curioso pensar que hasta fechas muy recientes todavía se buscaba a los últimos descendientes de los gigantes en la Patagonia o en el Amazonas. Aún ahora, el mito de la Edad de Oro, cuando los gigantes se hallaban extendidos por todo el mundo, o los gigantes antediluvianos de la Biblia persistieron, o persisten, con insistencia.

Los gigantes aparecen en la materia tristaniana desde los primeros escritos, incluso es probable que Morholt de Irlanda —el guerrero irlandés a quien derrota Tristán para acabar con el tributo que paga Cornualles— fuera en sus inicios un gigante; de hecho, en la historia bretona de Tristán e Iseo aún conserva ese carácter¹⁷. Resulta de interés pensar en la evolución que siguió este personaje: de ser una auténtica criatura sobrenatural —un gigante— paso a tornarse en un caballero tan grande y fuerte que casi parecía uno de esos seres y, finalmente, se convierte en un caballero fortísimo y feroz, pero normal, cuya calificación de gigante es únicamente formal, ya que la fortaleza era equiparable sólo a la de los mejores caballeros, los de la Tabla Redonda, cofradía en la que tenía su lugar.

En los documentos escritos de la historia puede deducirse la presencia de los gigantes en los dos primeros textos: *T* y *B* tomando como testimonio versiones que siguen a las primeras. Por ejemplo, el episodio de Urgano el Velludo, que se narra en *G*, también es mencionado por la *Fo* y en la *Tristamsaga*, por lo cual es fácil suponer que igualmente formaba parte del texto de Thomas.

En los textos de la versión común de la leyenda que se considera más fiel a la fuente celta, debido al estado fragmentario de los documentos, no conservamos referencias directas sobre ningún gigante, ni *B* ni *Fb* hacen mención alguna¹⁸. Empero, en la versión cortés se repara esta carencia; *T* y *G* nos ofrecen tres distintos personajes cuyas características podemos completar recurriendo a los otros textos de la misma versión.

Sabemos que Gottfried estaba familiarizado con los gigantes, pues en la introducción que hace para presentar la *Minnegrotte* se muestra conocedor de la leyenda de la Edad de Oro al hacer referencia a los tiempos en que aún imperaban los gigantes¹⁹. Empero, el primer gigante que aparece en los textos de la versión cortés es sobrino del "Gran Orgulloso"²⁰, del que *T* no nos proporciona más datos que una mención sobre el salvajismo de sus costumbres, aunque narra la historia de su arrogante tío y su pelliza de barbas, además del intento del sobrino por emular sus correrías.

A la matire n'afirt mie,
Nequedent boen est quel vos die
Que niz a cestui cist esteit
Ki la barbë aveir voleit
Del rei et del empereür
Cüi Tristrans servi a del jor

(*T*, vs. 780 ss, p. 169)

...Tristrans l'emprist pur s'amur
Si lui rendi molt dur estur
E bataille molt anguissure:
Envers amduis fu deluruse.
Tristrans i fu forment naufré
E el cors blecé e grevé.
Dolent en furent si amis.
Mais li jaianz i fu ocis.

(*T*, vs. 769 ss, p. 169)

Los gigantes siempre se encuentran relacionados con los símbolos de fuerza y vigor, el deseo absurdo de poseer un abrigo hecho con las barbas de reyes y soberanos seguramente está unido al simbolismo que tiene el pelo con la fortaleza y el poder. Tal pareciera que la conexión con el cabello de estos entes descomunales y salvajes fuera una característica importante.

El caso de Urgano "el velludo" no es diferente; su sobrenombre es por demás elocuente. Este gigante aparece mencionado en *Fo*, cuando los cortesanos de Marc se burlan de Tristán disfrazado de loco y describen al gigante como "grande y velludo":

Entrez, fils Urgan le Velu
Granz e velu estes assez
Urgan en so hen resembler.

(*Fo*, vs. 242 ss, p. 272)

G también habla de este personaje, y de su lucha contra Tristán, en el episodio de la conquista de Petit-creiu, donde se dice que: "...en las proximidades de Swales un gigante que era muy arrogante y vanidoso, vivía a las orillas de un río y se llamaba Urgán el Velludo" (*G*, p. 305)

Además de la particularidad de ser peludo, nuevamente se menciona la peculiaridad de estos seres de ser arrogantes, orgullosos y salvajes.

En el episodio de la Sala de las Imágenes, que desgraciadamente en *T* se encuentra incompleto y que en *G* no se conserva —el texto se interrumpe antes de llegar a ese punto—, nos encontramos con otro gigante, Moldagor. Este episodio pudo ser reconstruido mediante el auxilio de la *Tristamsaga*. Así sabemos que la hermosísima cámara en la que Tristán rinde pleitesía a Iseo se halla custodiada en persona y efigie por:

...un temible gigante, llamado Moldagor.

Era de tamaño descomunal, mediría unas dos anas de la cabeza a los pies, era corpulento y zanquilargo, con una cabeza grande y cuadrada y unos ojos huidizos que brillaban como brasas. (*Tristán e Iseo*, versión de Ylleras, p. 153) ²¹

Estos tres son los gigantes que aparecen en los documentos de la tradición poética de la historia. Sin embargo, a partir de la novela en prosa de Tristán, estas criaturas se multiplican, sea porque el mayor volumen de la obra lo permite o bien porque sean una manifestación de una nueva forma de lo maravilloso más aceptada.

En el *RT*, los gigantes toman parte en la acción. Desde las aventuras de los antepasados de Tristán, uno de estos monstruos obliga a Chéline y a Sador a guarecerse en

el bosque; más tarde Sador se le enfrenta y lo mata (*RT*, p. 2). Ya en la parte consagrada a las hazañas de Tristán se narra su combate contra el gigantesco Taulas de la Montagne, a quien derrota (*RT*, p. 8).

El episodio de la lucha de Tristán loco contra "...un gigante [...] que se llamaba Tawleas" (*MA*, IX, 19, p. 123), en la *MA* se presenta con detalle. El texto nos cuenta como, durante la demencia de Tristán, el gigante, que por temor al héroe no osaba salir, prestó oídos al rumor de la muerte de Tristán y se lanzó libremente a atacar a damas y caballeros; entonces los pastores con los que vivía Tristán —irreconocible en su estado de locura—, le mandaron a ayudar al caballero; Tristán, tras ardua pelea, mata a Tawleas con la espada del caballero al que acude a salvar (*MA*, IX, 19, p. 123).

Existen otros gigantes en la *MA* y demás escritos de la versión caballerescas de la historia, como "sir Carados, el poderoso rey, que era de hechura como un gigante" (*MA*, VIII, 28, p. 54) y "sir Nabon le Noire, un grande y poderoso gigante" (*MA*, VIII, 37, p. 72). Aunque todos ellos responden al mismo patrón —tanto de acción como de función— que los anteriores sería repetitivo analizarlos uno por uno; son una nueva clase de gigantes: si bien su tamaño y ferocidad los hace temibles no presentan la deshumanización que en general acompaña a este tipo de seres y casi podrían confundirse con caballeros normales a no ser por su desproporcionado tamaño.

En todos los episodios en los que aparece una de estas creaturas, el gigante es un elemento de lo prodigioso, se presenta normalmente como un rasgo que sirve para proporcionar nuevas aventuras y mayor lucimiento al caballero. El gigante es un claro ejemplo de la tendencia a la hipérbole que caracteriza a esta categoría de lo maravilloso. El hecho de que aumente el número de estos seres en los textos de la versión caballerescas se debe al gusto por el prodigio que se afianzó una vez pasada la moda del mundo feérico.

Los primeros gigantes, Urgano y el sobrino del Gran Orgullosos, protagonizan fieras luchas en las que el caballero sostiene una batalla contra el enemigo por excelencia, el adversario sobrenatural. Ya con Moldagog, el mismo monstruo hace referencia a su habilidad que lo sitúa en un sitio diferente al de los otros gigantes, torpes y salvajes, con el solo recurso de su gran fuerza para atacar. Los caballeros gigantes de la versión caballerescas de

la historia presentan ya una pelea que en poco se diferencia de un duelo convencional. Sea como fuere, los caballeros gigantes están a caballo entre lo feérico y lo prodigioso, pero con ellos se realiza cumplidamente la función ornamental de lo prodigioso; pues, cuánto más prestigioso y deslumbrante resulta derrotar a un gigante que a un adversario de dimensiones normal.

c) Hadas, encantadores y hechiceros.

Las hadas

Las hadas, esos ambiguos seres que tienen poderes sobrenaturales y pueden modificar el destino de los humanos, construyen con su presencia la atmósfera feérica, el clima maravilloso, nebuloso y vago de la maravilla plena. En rigor, las hadas son seres de naturaleza muy superior a la humana; he mencionado ya que hay algunas teorías que consideran a esta raza como el punto intermedio entre los hombres, terrestres y groseros, y las entidades divinas, sublimes y etéreas. Las hadas serían, pues, seres que mantienen rasgos de estas dos naturalezas contrarias que comparten; criaturas aéreas y caprichosas sin necesidades morales ni físicas, pero siempre indecisas, a medio camino entre una y otra naturaleza.

Las hadas son mensajeros del Otro Mundo, tienen relación con las parcas, pero también con esos espíritus libres que poblaban las fuentes y los árboles. Pueden ser una evolución de las figuras clásicas de la hiladora del destino y de la de las ninfas y ondinas, criaturas encantadoras que podían otorgar su amor a los mortales. Sus poderes no son mágicos, estos seres no necesitan tener "el don de la profecía" o "el de hacer hechizos", su naturaleza conlleva la posibilidad de realizar prodigios, ver más allá del presente e incluso modificar ese futuro que se les revela; las suyas no son cualidades aprendidas ni aprehendibles, sus poderes no son un don, les son inherentes.

Pocas de estas criaturas feéricas aparecen en la historia de Tristán e Iseo, y es, generalmente, en menciones que se hacen ocasionalmente, cuando se relacionan con la trama de la leyenda. *G*, en el episodio de Petit-creui, nos dice que el perrito "le había sido enviado al duque desde Avalón, el reino de las hadas, por una diosa que le profesaba amor y simpatía" (*G*, p. 303). El calificativo de diosa es la traducción que se usó para hada, y es

la misma palabra con la que se refiere a Iseo el cazador que sorprende a los amantes durmiendo en la gruta del amor:

...hay un hombre y una diosa. Están en una cama y duermen como si se les fuera la vida en ello. El hombre tiene el aspecto de un hombre corriente pero me atrevo a poner en duda el que su compañera de lecho sea igualmente humana. Es más hermosa que un hada. (*G*, p. 330-331)

En *B*, Girflet, al referirse a dos jinetes que pasan velozmente frente a él y a Gauvain, los identifica con las siguientes palabras:

Ce est li Noirs de Montagne
L'autre connois as armes vaires,
Qar en cest pas n'en agaires.
Ils son faé, gel sai san dote.

(*B*, vs. 3986 ss, p. 127)

Tal vez sería válido incluir en esta categoría a la Dama del Lago de *MA* que: "era siempre favorable al rey Arturo, conoció por sus sutiles artes que el rey Arturo sería probablemente destruido" (*MA*, IX, 15, p. 113). Ya que en *MA*, la Dama del Lago, además de poseer la capacidad de adivinar y prever el futuro, puede modificarlo. Sin embargo, es a meras alusiones de este tipo y a personajes meramente incidentales que se reduce el repertorio de seres con características feéricas.

Merlín

Más comunes son los seres *fae*, creaturas que por contacto con hadas, otra entidad superior, o por el aprendizaje de lo oculto, adquieren el don de la profecía o poderes que se asemejan a los de las hadas. Por necesidad es diferente la significación de estos personajes que la que tienen los verdaderos habitantes del Otro Mundo. Estos seres que han sufrido la influencia de la *féerie* son figuras cuyos poderes no pueden cambiar el futuro realmente o que, si bien son capaces de modificar la realidad tal y como se les presenta no pueden afectar su destino. Estas creaturas, un conjunto de hábiles encantadoras y hechiceros, no siempre se ubican en el lado correcto de unas leyes que para ellas sí son válidas; no tienen esa fácil amoralidad que caracteriza a los auténticos seres feéricos. Aunque nos encontramos en el más movedizo de los terrenos, se puede decir que, en la mayoría de los casos, pertenecen más

al dominio de lo mágico que al de lo feérico. A caballo entre los seres *fae* y las hadas podemos situar a figuras como Merlín, personaje tan complejo que conjuga en su naturaleza lo humano y lo diabólico; es decir, trasciende lo humano. Sus poderes lo equiparan a los seres superiores, pero, por su condición humana, está ligado a un destino fatal del que no puede escapar a pesar de estar consciente de él.

Desde luego, Merlín pertenece a la tradición artúrica, la cual, al integrar en su conjunto la materia tristaniana, lo pone en contacto con la trama de la historia donde Merlín es profeta, adivino y mago, y estas tres funciones se mencionan en los textos de la leyenda de Tristán e Iseo en los que aparece. En el *RT*, Merlín anuncia a Hélyabel, la madre del héroe, que aunque ella no volverá a ver a su marido Meliadus, su hijo nacerá y ganará gran fama. Más tarde, en el mismo texto, adivina la suerte que ha corrido el rey Meliadus y revela los medios para liberarlo (*RT*, p. 3).

En *MA*, aunque Merlín actúa en la parte de la novela que está consagrada a la historia de Tristán de Leonís su presencia amerita sólo una breve mención justo en el mismo episodio que en *RT*: "Entretanto Merlín liberó al rey Meliodas de su prisión" (*MA*, VIII, 2, p. 5). Pero, en otras partes de la *MA* sí se le menciona con más atención: "fue derechamente a Camelot, al bloque de piedra que Merlín había hecho poner antes, donde sir Lanceor, hijo del rey de Irlanda fue muerto..." y en el que "...por sus artes hizo Merlín enterrar a este caballero [...] bajo una piedra" (*MA*, X, 5, ps. 186-187). Aunque aparece la alusión a otro tipo de poderes, lo importante en este personaje es la evidencia de su poder profético, las referencias a otro tipo de capacidades siempre aparece lejana. Las facultades de Merlín pertenecen, según el texto, a los dominios de lo feérico o de lo mágico; en las obras de la leyenda de Tristán e Iseo, sus características feéricas apenas se manifiestan y su intervención responde más al esquema de lo mágico. Sin embargo, Merlín siempre está encabalgado entre lo feérico y lo mágico, la posesión de artes inexplicables —aunque no teñidas de esa aura maligna que usualmente se le confiere a lo mágico—, le permiten hacer una tumba para un caballero, lo colocan en el terreno de lo feérico, pero el hecho de no realizar más maravillas que las que surgen de su don de ver el futuro, dejando sus otras facultades únicamente como

referencias hace que, en los textos de la materia tristaniana en donde aparece, tenga más carácter mágico que feérico.

Morgana

Otro ser *fae*, tan complicado como el anterior y también parte del bagaje artúrico, es Morgana "el hada", la hermana del rey Arturo.

Probablemente la figura de Morgana es heredera de las de deidades celtas como Morrigan, Macha y Midron y de la fusión que se dio más tarde al relacionar los rasgos de estos seres divinos con un personaje humano con cualidades mágicas.

El primer autor que menciona a Morgana es Geoffrey de Monmouth, quien en la *Vita Merlini* la describe como una de las nueve hadas hermanas que habitan en la isla de Avalón, este carácter feérico lo conserva durante sus apariciones en los *romans* en verso. Sin embargo, en las novelas en prosa su imagen es ya muy diferente.

A la par que declina su reputación también lo hacen sus poderes; poco a poco abandonan los terrenos de lo feérico para adentrarse en los de lo mágico. Son simultáneos el aumento de sus celos por Ginebra y la envidia por su hermano Arturo con la manifestación de sus artes mágicas. El hada, casi inmortal y benéfica, deviene en una mortal más o menos preocupada por el tiempo y su efecto sobre una belleza perecedera. Su imagen de hada amante, que atrae a su enamorado al mundo de la *féerie* para que comparta con ella ese mundo delicioso, se transforma en la de una bella y seductora hechicera que concede sus favores a hombres que después le servirán de instrumentos en la lucha contra Arturo y su esposa, la reina Ginebra.

En todos los documentos de la versión caballeresca de la historia se manifiesta este carácter, la *MA* la llama: "...la más falsa hechicera y bruja que entonces vivía" (*MA*, VIII, 34, p. 67), y sus características son efectivamente más de hechicera que de hada: posee el conocimiento curativo que le permite fabricar maravillosas pomadas y pociones que utiliza con diversos fines:

y le puso un unguento al que parecía que iba a morir. Y por la mañana, cuando vino a ellos lo oyó quejarse lastimeramente; entrando le puso otro unguento y le cesó el dolor. (*MA*, X, 37, p. 254)

Todas sus obras se someten a esa valoración inmediata a la que están sujetos los actos mágicos. Cuando aparece, siempre se pone de manifiesto la reprobación que suscitan las intervenciones mágicas. En *MA*, cuando Marc desea vengarse de los amantes envía

...mandado a la reina Morgana "el Hada" y a la reina de Northgales, rogando en sus cartas a ambas hechiceras que pusieran fuego a todo el país con dueñas que eran encantadoras (*MA*, X, 35, p. 251).

Durante todo el texto es notoria la crítica de sus acciones y la actitud desconfiada que adoptan los demás personajes frente a ella; el carácter malévolo de la verdadera bruja se hace presente en Morgana quien en todo momento y a cada paso se propone hacer daño y realizar actos negativos.

Morgana, al ponerse su figura tardíamente en contacto con la materia tristaniana, y aparecer en la historia sólo en la fase de la novela en prosa, presenta únicamente su faceta maligna y cualidades mágicas. En los textos de la leyenda en los que aparece, a pesar del sobrenombre de "el hada" que conserva, se sabe bien que es un ser humano que ha aprendido las artes de la magia. Estas facultades adquiridas, junto con su belleza, le valen el apelativo de "hada"; empero, existe en los escritos la conciencia de que no se trata de una criatura feérica.

A esta misma categoría y compartiendo las características de Morgana se coloca la reina de North Gales de la *MA*.

Las encantadoras

La creencia en hechiceras capaces de encantar a un hombre hasta hacerlo olvidar su reino o su familia se encuentra muy extendida en las novelas de caballerías. En la *MA* cuando Iseo se queja con Ginebra del abandono de su amado y le cuenta sus sospechas de infidelidad:

La reina Ginebra le envió otra carta pidiéndole que fuese de buen ánimo, pues después de la aflicción vendría alegría, pues sir Tristán era llamado tan noble caballero, que por artes de hechicería hacen las damas que tales hombres se casen con ellas. (*MA*, VIII, 37, p. 72)

Las "doncellas del arte", las "dueñas encantadoras", incluso las "doncellas *fee*" son seres similares a Morgana, pero con mucho menor ambivalencia entre lo mágico y lo feérico.

En los lais y los primeros *roman courtois* son comunes las hadas amantes que atraen a los hombres hasta su mundo sobrenatural para gozar de su amor. Este mismo esquema se repite en los episodios de las doncellas encantadoras que hechizan a un caballero para someterlo a su voluntad y llevarlo a vivir con ellas. Esta figura es un último estadio del hada, sucesora de ninfas y ondinas que se entregaban con libertad a mortales que eran de su agrado. Originalmente de características casi divinas, su imagen fue sufriendo menoscabo con el tiempo, hasta devenir en personajes apenas diferentes de lo que podría ser una vulgar hechicera.

Aunque la fe en la existencia de encantadoras y la creencia en hechizos está presente desde los primeros textos de la historia y no desaparece jamás²², la efigie de la "doncella encantadora" sólo se cristaliza y cobra importancia en los escritos de la versión caballeresca de la leyenda.

De estos personajes, generalmente anónimos, son dos los importantes: la dueña que cautiva al padre de Tristán y la que atrapa al rey Arturo. En uno y otro caso se trata de mujeres que están enamoradas o encaprichadas con un hombre y se valen de "malas artes" o "falsos medios" para obligarlos a convivir con ellas, emplean tales oficios para atraer a la víctima o encantarla:

...una señora en aquel país que amaba al rey Meliodas desde hacía mucho tiempo, y por ningún medio podía tener su amor; por ende ordenó un día, estando el rey Meliodas de montería, pues era un gran cazador, que por encantamiento siguiese a un ciervo él solo hasta un viejo castillo, donde al punto fue hecho prisionero por la dama que le amaba (*MA*, VIII, 1, p. 3);

o bien,

... y por gentiles promesas y votos hizo que el rey Arturo entrase con ella a la Floresta Peligrosa. Y era ella una gran hechicera, y hacía muchos días que amaba al rey Arturo; y porque quería hacerle yacer con ella vino a este país (*MA*, IX, 15, p. 113).

La casi exclusividad que tienen las mujeres sobre este tipo de manifestaciones es reflejo de una mayoría femenina que empleaba —o emplea— los considerados bajos e

indignos medios mágicos en los hombres para conseguir amor. La reprobación que esta conducta provoca está patente en el texto, los episodios en los que aparece alguna de estas criaturas siempre están inmersos en un ambiente negativo y de censura, de oscuro recelo ante sus acciones maliciosas.

Sean o no herederas de diosas y hadas estas doncellas encantadoras son personajes que pertenecen al ámbito de lo mágico, aun a pesar de que sus facultades generalmente no son explicadas y no tenemos datos suficientes para evaluar si les son innatas o no. Pero, además de provocar la repulsa típica de lo mágico, estos seres funcionan en el movedizo terreno de la verosimilitud —también propio de lo mágico— y la credulidad, lo que nos hace pensar que no guardan de su origen feérico sino el encubierto esquema del mortal enamorado de la mujer sobrenatural.

Adivinos y profecías

En la leyenda de Tristán e Iseo, entre los seres que pueden ver el futuro y hacer profecías, los enanos adivinos son los más importantes. Estas criaturas estuvieron relacionadas con la materia tristaniana desde sus inicios y continuaron apareciendo hasta los textos más tardíos. Los nombres y papeles que juegan dentro de la trama de la historia sufren modificaciones significativas, pero su figura no.

Es lugar común en la literatura artúrica —posiblemente en toda la medieval— que el enano sea un personaje odioso y despreciable, la pequeñez y la deformidad eran considerados un castigo divino y representaba una mácula evidente que revelaba su condición moral; estos seres estaban caracterizados, desde su apariencia, como malvados y de torcidas intenciones²³.

Tal vez el enano más famoso de la materia tristaniana sea Frocín, un groteco personaje que para poder adivinar el futuro se vale de la astrología:

Oies du nain boçu Frocín,
 Fors estoit, si gardoit en l'er,
 Vit Prient et Lucifer.
 Des estoile le cors savoit.
 Les set planestres devoit.
 Il savoit bien qu'è a estre.
 Quant il oret un enfant nestre,

Li poinz contoit tot de savie.

(*B.*, vs. 296 ss, p. 12)

Este enano, desagradable y ladino es el enemigo de los amantes y uno de los personajes más despreciados de la leyenda. Su saber, como todo lo que implica elementos mágicos, es considerado maléfico e incluso su nombre —que al parecer deriva de "frocine", que significa "rana"²⁴— lo denuncia como un personaje repugnante. Al mismo tiempo que su saber es condenado, y su condición es la de un felón y un villano, tiene otra de las características tradicionales de los enanos: es el guardián de los secretos. Frocfn es el único que sabe de la existencia de las increíbles orejas de caballo de Marc:

Un conseil sot lí nain du roi.
Ne sot qu'è il...

(*B.*, vs. 1282-1283, p. 42)

Frocfn es el más claro ejemplo de la opinión generalizada sobre los enanos: seres tramposos, desleales y groseros que llevan en su cuerpo el reflejo de su deformidad moral, pero también son los depositarios de los secretos, los tesoros y las artes mágicas. En la versión cortés aunque continúa la animadversión hacia los enanos no es tan contundente la crítica: "...el pequeño Melot de Aquitania. Éste, según cuentan, era un experto en leer cosas por la noche en las estrellas" (*G.*, pp. 276-277).

Al enano Melot, de quien se ha dicho que su nombre es un diminutivo de Merlfn²⁵, a pesar de ser odioso y feo, no se le presenta con tanto encono. No sabemos si el nombre es invento de Gooftfried, ya que al texto de Thomas le falta esa parte. El fragmento del manuscrito de Cambridge empieza justamente con la última intervención de este personaje; no es posible saber ni el nombre ni los atributos del enano, sin embargo es muy posible que compartiera las características de astrólogo y adivino que muestra en *G*²⁶.

En los textos de la tradición en prosa de la historia los enanos pierden su papel casi protagonista para pasar a desempeñar otros más modestos, aunque siempre conservando sus cualidades de adivinación y ya no son los únicos que adivinan el futuro y hacen predicciones.

En el *RT* se inicia la participación en la leyenda de las doncellas que hacen profecías sobre el futuro glorioso de algún caballero; en *MA* es una doncella de la corte Ginebra: "...la cual era muda y nunca había dicho una sola palabra" (*MA*, X, 23, p. 228).

Las profecías de estas doncellas, que nunca refán o que no hablaban, están relacionadas comúnmente con los conquistadores del Grial, Perceval o Galaz. La *MA* no es la excepción:

...fue a sir Perceval, y lo tomó por la mano dijo en voz alta, de manera que el rey y todos los caballeros lo pudiesen oír: -Levantad, sir Perceval, noble caballero y caballero de Dios, y venid conmigo-. Así lo hizo él y lo llevó a la diestra de la Silla Peligrosa, y dijo: Gentil caballero, toma aquí tu sitio, pues este sitio te pertenece a ti y ningún otro. (*MA*, X, 23, p. 228)

Resulta curioso observar como, al disminuir la tensión de la trama, el papel del enano advino deja de ser significativo, al grado que en la *MA* ni siquiera aparece. Sin embargo, eso no significa que no se le incluya en otros textos de la versión caballeresca de la historia.

d) Marc orejas de caballo

El rey Marc, que en los demás textos no celtas de la historia, es un ser completamente normal, en *B* tiene una curiosa característica anatómica que lo hace penetrar en el ámbito de lo maravilloso: "Marc a orelles de cheval" (*B*, v. 1308, p. 43).

Los personajes mitológicos con orejas de animal son comunes en el folclore universal, esta deformidad muchas veces representa cualidades específicas a las que se quiere dar relieve —Alejandro Magno—, un castigo sobrenatural —Midas—, o bien es vestigio de un pasado totémico —Marc. Los celtas tuvieron una especial predilección por los caballos y se conservan varias estatuillas, figuras de curiosos personajes con rasgos anatómicos equinos, que son evidencia de la importancia de su culto.

El caso de Marc es muy interesante, como ya señalé arriba²⁷, su nombre significa "caballo" y fue posiblemente el de un personaje mítico en sus inicios. La primera vez que Marc aparece en la literatura es en la *Vita* de San Pablo Aureliano de 889 y lo hace sin

rasgos maravillosos; es en la tradición galesa donde la figura de March, hijo de Meirchion, toma ya forma y se establece su relación con los amantes Tristán e Iseo²⁸, pero siempre sin demostrar algún elemento que denuncie su pasado —o futuro— maravilloso: aunque su nombre "March ab Meirchion" sea "Caballo hijo de caballos".

Apesar de que se ha investigado con ahínco, el origen de estas orejas equinas no queda muy claro; se ha especulado sobre la posibilidad de que sea un rasgo tan antiguo del personaje que la leyenda lo olvidó cuando llegó a su fase escrita, o bien que fuera el mismo Beroul quien adaptara el significado de su nombre a la figura del personaje. Helaine Newstead supone que estas orejas deformes son parte del bagaje celta de Marc y que proceden de un entrecruzamiento que se dio entre la leyenda y la saga irlandesa del Eochaid Ollathair²⁹. La historia de este personaje, cuyo nombre significa "padre de los caballos", presenta varias similitudes con la de Marc, entre ellas el triángulo amoroso en el que vive.

Sea cual fuere la causa de esta extraña característica de Marc de Cornualles, toda la atmósfera del episodio en que se descubre su existencia es por demás feérica: la naturalidad del hecho, el que únicamente despierte burlas y no desconfianza, el enano como único poseedor del secreto, y la elección de éste último de buscar un lugar con cualidades feéricas para hacer su revelación:

Devant le Gué Aventuros,
Et iluec a une aube espine,

(B, vs. 1294-1295, p. 43)

Como bien ha notado Newstead, un vado aventuroso y un arbusto de espino blanco son dos elementos por demás maravillosos: el lugar propio de la aventura y una planta relacionada desde siempre con las hadas; sin olvidar, desde luego, la revelación de Marc como ser feérico.

Posiblemente estas orejas de caballo sí formen parte de los atributos originales del Rey Marc de Cornualles —físicas, simbólicas o totémicas—, tal vez la desaparición de este rasgo, en los textos franceses, pueda deberse a lo grotesco que resultaba la figura del digno Marc —el de la versión cortés— con unas folclóricas orejas equinas en medio del ambiente refinado de los *roman courtois*.

Folclórico, antiguo o moderno, el episodio de la traición del secreto de Marc tiende a los más altos grados de lo feérico; es parte de lo maravilloso más puro porque se explica a sí mismo y está, posiblemente, en la más alta gradación de lo feérico porque no sólo no requiere de justificaciones, sino que él mismo es la justificación. El Marc con orejas de caballo es, pues, un ser feérico.

2. LOS OBJETOS

Los objetos maravillosos son símbolos de la realidad transfigurada. Pueden ser considerados dentro de lo que Tzvetzan Todorov llama "maravilloso instrumental"³⁶; pero, desde luego, la diferenciación que él señala entre los objetos de fabricación humana —aunque imposibles de realizar en el momento en el que el relato se sitúa— y los de origen sobrenatural es muy importante y nos sirve para ubicar en las distintas categorías de lo maravilloso a los aparatos fabulosos que aparecen mencionados en la leyenda de Tristán e Iseo.

En los textos de la historia encontramos diversos objetos que en mayor o menor grado caben bajo el rubro de maravillosos; cinco de ellos son notoriamente sobrenaturales: la Tabla Redonda, el cuerno mágico de Morgana, el filtro de amor, el cascabel de Petit-creiu y el cojín del sueño de la doncella de Iseo. Los tres primeros tienen un apartado especial en este análisis, los dos últimos no, pues el cascabel pertenece a la misma categoría que el perrito feérico que lo lleva al cuello y resultaría repetitivo el enumerar de nueva cuenta sus características; en el caso del cojín, no separo una división especial y prefiero incluirlo entre los "otros" objetos maravillosos (apartado "d") porque no cuento con el documento directo en el cual aparece. Además de estos ejemplos, que no presentan dudas en cuanto a su consideración como maravillosos y que tienen origen sobrenatural, hay otros que pueden ser maravillosos o no según la versión, e incluso la interpretación: las figuras de la Sala de las imágenes y el "arco que no falla".

a) La Tabla Redonda

Tal vez el más sorprendente de los objetos sobrenaturales que aparece en las narraciones de la leyenda sea la Tabla Redonda, la gran mesa a la que sólo los mejores

caballeros pueden sentarse y que lleva integrada la más grande y larga aventura del mundo artúrico: el "sitio peligroso", lugar reservado para el mejor y más puro caballero del mundo, para el elegido que llevará a su término la cosmogónica *queste* del Santo Grial.

La Tabla Redonda que, según Wace, se había instituido para evitar rencores y disputas sobre la preeminencia de uno u otro caballero, pertenece obviamente al cosmos artúrico y su presencia en los textos anteriores a la inclusión de la materia tristaniana en este mundo resulta poco importante y no muy clara.

Aunque pudiera pensarse lo contrario, la Tabla Redonda no aparece únicamente en documentos de la versión caballeresca de la historia de Tristán e Iseo: se le menciona también en uno de los más antiguos manuscritos perteneciente a la versión común de la tradición poética de la historia. En *B* se lee:

Ja verroiz la Table Reonde
Qui turnoís come le monde.

(*B*, vs. 3351-3352, p. 107)

Empero, esta cósmica descripción —tan a tono con las interpretaciones que hacen de esta mesa un símbolo del cielo espiritual con el Grial como centro— es la única que ofrecen los textos anteriores a la versión caballeresca. En las otras obras de la tradición poética no aparecen referencias directas a la corte de Arturo ni, por consiguiente, a la Mesa Redonda. A partir del *Roman de Tristan* en prosa, con el relieve que cobra el mundo artúrico, la Mesa Redonda vuelve a aparecer, esta vez ya con las características sobrenaturales que le son atribuidas comúnmente: poseer la capacidad de designar por sí misma a aquellos que fueran dignos de sentarse en torno a ella y asimismo notifica de su muerte mediante lettereros misteriosos que aparecen y desaparecen en los respaldos de las sillas.

Entonces llamó el rey Arturo a sir Kay y dijo: "Ve sin dilación y averigua cuantos caballeros faltan aquí de la Tabla Redonda, por las sillas lo puedes saber". Y fue sir Kay y vio por la escritura de los sitios que faltaban diez caballeros. (*MA*, X, 68, p. 327)

Quando la materia tristaniana se ha integrado perfectamente al universo artúrico y Tristán se ha convertido en uno de los mejores caballeros de este mundo, el paso necesario

para legalizar su acción en este nuevo escenario es su inclusión en la gran cofradía que es la Tabla Redonda. En la *MA* Arturo:

... miró en cada silla cuál carecía de caballero. Y entonces vio el rey, en la silla de Marhaus, letras que decían: "Esta es la silla del noble caballero sir Tristán". Y entonces el rey Arturo hizo a sir Tristán caballero de la Tabla Redonda, con toda la pompa y fiesta que se podía pensar. (*MA*, X, 6, p. 190-191)

Así Tristán no sólo gana un lugar en la corte arturiana, sino que, al heredar el sitio de Morlot de Irlanda, toma posesión de un lugar que, por derecho de combate, le corresponde. Es un proceso similar al que se siguió en la segunda redacción de la novela en prosa donde, mediante la genealogía, se emparentó a Tristán con los héroes del Grial para hacer patente su relación con estas nuevas aventuras.

En la interpretación de un símbolo tan complejo como la mesa de trabajo del rey Arturo se mezclan las nociones de perfección que evoca el círculo, la idea de totalidad, la de cosmos cerrado y protector. Alrededor de la mesa redonda se crea un mundo previo a la perfección, el de la lucha por instaurar el orden perfecto, el sometimiento del mal, la formulación de las condiciones para la recuperación del paraíso terrenal, la cual se llevaría a cabo cuando la Tabla Redonda se completara teniendo el Santo Grial en el centro. Pero, por encima de interpretaciones simbólicas, la Tabla Redonda es un objeto de naturaleza feérica que, sin necesidad de explicaciones o cuestionamientos, cumple su función de motor de la acción.

b) El cuerno de Morgana.

Como la Tabla Redonda, el portentoso cuerno que Lamorad roba a los enviados de Morgana para probar el adulterio de Iseo, es una consecuencia de la inclusión de la materia tristaniana dentro del mundo artúrico y aparece en la historia a partir del *RT*.

Las pruebas de fidelidad son un motivo vastamente socorrido en la literatura artúrica; la aparición de este objeto en particular es una importación en la leyenda de un elemento más de la historia de la reina Guinebra y Lanzarote. En el parangón que se pretende hacer de

Tristán con el mejor paladín arturiano es natural que sus damas deban enfrentarse a la misma prueba³¹.

En primera instancia el cuerno es un símbolo fálico, siempre relacionado con el vigor sexual y el poder masculino; sin embargo, es una imagen ambivalente, su interior hueco y su función de receptáculo son indudablemente signos femeninos. Por otra parte, en su función de instrumento de llamada el cuerno representa la voz de la conciencia y su manifestación. Así, resulta casi elemental relacionar la prueba del cuerno que se derrama con las relaciones amorosas y la infidelidad.

En la *MA* el objeto es:

...un hermoso cuerno guarnecido de oro, y este cuerno tenía tal virtud que no había señora ni dueña que pudiese beber de él a menos que fuese fiel a su marido, y si era falsa, derramaba toda la bebida, mas si era fiel a su señor podía beber sosegadamente de él. (*MA*, VIII, 34, p. 66)

Este objeto, que podría ser complicado situarlo dentro de una sola categoría de lo maravilloso, presenta las calificaciones más evidentes para autocolocarse en su categoría correspondiente. Si su origen fuera desconocido probablemente no vacilaría en considerarlo dentro de los objetos feéricos; sin embargo, la *MA* dice que era "...un cuerno hecho por hechicería" (*MA*, VIII, 34, p. 67), lo cual, considerando el lenguaje del texto, también podría implicar que se trata de un artilugio fabricado por Morgana quien, como ya hemos visto, es dentro de esta novela un ser mágico.

Ya desde algunos textos celtas, de una antigüedad no cabalmente establecida, la ordalía del recipiente maravilloso se relaciona con una prueba de adulterio: en la historia del rey Cormac de Irlanda, cuando éste arriba a la tierra de la promesa buscando a su esposa. Sin embargo, en la historia celta se trata de una verdadera copa feérica, que no puede permanecer en el mundo real sino es por un tiempo corto y cuyo origen se pierde en la oscuridad. Por su parte, ya en la tradición artúrica, en el *Lai du cor*, el cuerno que pierde a todas las mujeres de la corte de Arturo, salvo a una ya presenta rasgos de magia.

El cuerno de Morgana, con el que la celosa hermana de Arturo pretendía mostrar ante toda la corte la traición de Ginebra, es ya totalmente mágico. La desconfianza que provocan sus virtudes y la atmósfera de rechazo y valorización moral que produce su aparición son

peculiares de esta categoría de lo maravilloso, así como su tajante calificación de "hecho por hechicería".

c) El filtro

Si quisiera contar en pocas líneas la trama de *Tristán e Iseo* tal vez diría: dos jóvenes beben por error un bebedizo secreto que los liga de tal manera que no les importa, a partir de ese momento, arriesgarse al deshonor, esfuerzo, dolor o mentira, si van a estar juntos. Es decir, en el centro de la leyenda se encuentra este brebaje enigmático, que más que ligar a dos seres, los hace dependientes, con una necesidad enfermiza, del otro. Este filtro amoroso, que bien puede corresponder al *geis*³² celta e incluso parece rebasar la propia vida de los protagonistas³³, aparece en todos los textos de la materia, y debe ser parte muy importante en toda interpretación que se pretenda sobre esta historia.

Los filtros suelen ser evocados como una sublimación de los medicamentos que, cumpliendo con sus atribuciones normales, no serían capaces de forzar a la naturaleza o de dotar al receptor de facultades no preexistentes o, lo que es lo mismo, son objetos maravillosos. En la leyenda tristaniana intervienen pociones que van desde los bebedizos medicinales, fabricados "con muchas yerbas" que suelen emplear maestros y médicos y que, en el caso de Tristán, suelen ser ineficaces para sanar sus heridas, hasta ese otro brebaje extraño, traído de Leóns, que es capaz de ennegrecer e inflamar el rostro y deformar los rasgos hasta hacer aparecer a su usuario, Tristán, como un leproso (*T*, vs. 1777 ss, p. 202). Encontramos desde la poción para adormecer que usan Morgana "el hada", la desleal hermana de Arturo, y Grainné, la feérica irlandesa antecesora de Iseo, hasta el filtro del amor. Dejaré de lado las pociones medicinales, fabricadas por médicos para curar heridas y enfermedades comunes y que, por lo mismo, no tienen efecto contra las ponzoñas extrañas, así como el brebaje que da a Tristán la apariencia de un leproso y las pociones del sueño, ya que, como los anteriores, pertenecen a una categoría de bebedizos que, aunque los textos los ubiquen en la delgada frontera entre lo mágico y lo que no lo es, no pertenecen en la leyenda al ámbito de lo sobrenatural.

El concepto del "filtro de amor" pertenece a la magia folclórica universal. Aparece en la literatura antigua, pero es en la de la Edad Media cuando que se convierte en tema de

muchas leyendas. El filtro suele representar el amor fatal que no reconoce más derechos que los propios y aparece como justificación de delitos y crímenes. Es el licor dulce y mortal que va invadiendo a quien lo toma hasta conquistarlo por completo y despojarlo de su voluntad conduciéndolo a la muerte. Filtro por antonomasia, el *loverdrinz*, el *tranc von minnen*, es el brebaje fatal que hunde a quien lo toma en una embriaguez amorosa imposible de disipar.

Vers est: d'itel baivre sui ivre
Dut je ne quid estre delivre

(*Fo*, vs. 459-460, p. 279)

D'un hanap beüstes e j'en bui.
Ivré ai esté tut tens puis
Mais male ivrece mult i frui

(*Fo*, vs. 471 ss, p. 280)

Este *loverdrinz*, que es una creación de la madre de Iseo, la reina de Irlanda: "... La sabia reina Isolda fabricó con gran ingenio la poción amorosa" (*G*, p. 229), es también el símbolo de la fatalidad del amor; conjuga en sí fuerzas espirituales y naturales, posee la fuerza pasional que ciega a los amantes y la fuerza psíquica que los nutre de recursos.

Es *vinz herbé*, vino y yerbas:

Cil boivre fu fait a enors
De plusors herbés mout divers,

(*Fb*, vs. 319-318, p. 257)

pero yerbas recogidas a la hora propicia y mezcladas con el debido arte, "... estaba pensada y escogida con tanta inteligencia" (*G*, p. 229) que en lugar de ser un vino inocuo era capaz de hacer "que cualquiera que la bebiera en unión con otra persona, sintiera lo que sintiera por ésta, la amaría por encima de todas las cosas, sucediéndole a ella lo mismo." (*G*, p. 229)

El brebaje amoroso ha sufrido diversas interpretaciones, algunos autores lo tratan como el verdadero origen de la pasión que une a Tristán e Iseo, otros lo consideran únicamente el detonador de su amor. Ha sido a raíz de esta diferencia de interpretación sobre el poder del filtro que se ha discutido sobre la validez de la calificación de "cortés" para algunos de los textos de la historia y, probablemente, sea el elemento que continúa manteniendo viva la leyenda.

No deja de ser interesante ver que es la reina de Irlanda quien planea y mezcla la poción de amor. Tanto Iseo como su madre se presentan en los múltiples textos de la historia como habilísimas maestras, capaces de sanar cualquier mal. Normalmente sus habilidades parecen quedar en lo meramente médico; sin embargo, algunas veces las figuras de la reina e Iseo presentan atributos que parecen heredados de las clásicas hechiceras Medea o Circe, y como ellas se colocan en ese ambiguo terreno en el que colindan, y a veces cohabitan, lo feérico y lo mágico. Las irlandesas, como Circe, viven en una isla de naturaleza confusa que se pierde entre las brumas de lo mítico y que les presta parte de su misterio. Llegar a ellas no sólo es difícil, sino que plantea veladamente —como en el caso de Tristán partiendo en una nave sin timón ni remos que recuerda las barcas fúnebres de los antepasados vikingos de Iseo— un viaje a un Otro Mundo en el que lo normal y cotidiano es que haya gigantes, dragones y hadas. Iseo podría ser la Medea que ayuda a su Tristán-Jasón a vencer en su prueba, tras la cual es igualmente rechazada por el héroe una vez que la ha ganado.

Los textos de la versión común dan al filtro una duración limitada, en Eilhart son cuatro años, en *B* "troiz anz plainiers sofrirent peine" (*B*, v. 2105, p. 69), los de la versión cortés hacen que su acción no tenga un fin, el bebedizo "les daría a estas dos personas una sola muerte y una sola vida" (*G*, p. 229). La versión caballeresca normalmente no atiende a detallar las capacidades del filtro, ni ha observar si tiene limitaciones o no, pero en *MA* la reina de Irlanda dice estar segura de "que se amarán todos los días de su vida" (*MA*, VIII, 24, p. 47), es decir, tal como en la versión cortés.

El papel del *loverdrinz* en la historia es el de ser a la vez elixir de vida y veneno de olvido, filtro de amor y muerte; beberlo es beber la fuerza suficiente para desear y el olvido necesario para traicionar.

Es este poder del brebaje lo que le da su carácter feérico. Debido a que la magia siempre ha esperado emular los poderes del filtro amoroso, podría pensarse que éste pertenece a los dominios de lo mágico; sin embargo, tras analizar el papel que desempeña en la materia tristaniana, nos encontramos que en el episodio no existe esa verdadera cohabitación de realidad y maravilla que caracteriza a lo mágico. Todo lo referente al filtro se halla aislado de la cotidianidad: se fabrica en una tierra remota y está hecho por un

personaje ambiguo que toca lo feérico y lo mágico a la vez, es bebido en medio del mar y es ofrecido por una doncella en la que algunos han querido ver huellas de una diosa del amor.

Por otra parte, en la historia de Tristán e Iseo, donde es parte medular de la trama, este brebaje amoroso nunca es juzgado como maligno o procedente de algún ser movido por fines maléficos; es aceptado con perfecta naturalidad y cumple a la perfección la función de lo feérico de ser el motor de la acción, tanto si propicia el amor como si sólo lo hace evidente. Clasificarlo dentro de lo mágico equivaldría a pecar de anacronismo e imputarle ideas que sólo cobran validez en contextos posteriores.

d) Otros

El cojín del sueño

De alguna manera emparentado con los filtros para adormecer, y usado también por personajes femeninos, encontramos el cojín que Brangel —o Camille²⁴— usa para sumir en profundo sueño a Kaherdín, el cuñado de Tristán, con el fin de no yacer con él.

Posiblemente el episodio formaba parte de la mayoría de los textos de la tradición poética; desgraciadamente, sea por incompletos o por inconclusos, los *Tristanes* conservados no siempre ayudan, ni *B* ni *G* continúan hasta el punto en el que debía encontrarse el episodio y tanto la *MA* como las *Folies* no hacen ninguna alusión al episodio. En *T* el manuscrito de Strasburg, en el que se conserva esta aventura, presenta una laguna justo entre la descripción del cortejo de la reina Iseo —contemplado tras algunos arbustos por Tristán y Kaherdín— y la cólera de Brangel quien, después de haber aceptado al último como amigo, queda brutalmente desilusionada de él cuando, por un mal entendido, cree que rehuye cobardemente el enfrentarse a Cariados, el felón senescal de Marc. Con el auxilio de la saga noruega, y seguramente también de la obra de Eilhart, Bedier reconstruyó en el poema de Thomas este pasaje.

El episodio del galán de Brangel es importante para nosotros porque en él aparece el cojín que poseía la virtud de hacer dormir inmediatamente a todo aquel que recargaba la cabeza sobre él.

En Eilhart es Iseo quien proporciona a su doncella, que ahí se llama Camille, el almohadón maravilloso que protege su virtud de las intenciones del cuñado de Tristán. Al parecer, en otros textos era la misma doncella, en esos casos Brangel, la poseedora del útil artefacto. La carencia de las fuentes directas no me permite dar una clasificación segura de este objeto, ya que en las reconstrucciones que manejo no aparece el episodio o las calificaciones y adjetivos que en ellas se usan me confunden en cuanto a la categoría de lo maravilloso a la que pertenece:

Brangel era fértil en recursos y artimañas, en Irlanda, se había iniciado en la magia. Poseía un cojín maravilloso que tenía la virtud de dormir en el acto a quien posara su cabeza sobre él, sin despertar hasta que le fuera retirado. (*Tristán e Iseo*, Ylleras, p. 166)

De este pasaje en Eilhart únicamente he tenido acceso a algunos fragmento como el siguiente:

Daz kussen daz was sô getân:
sweme ez underz houbet quam,
der slif nacht unde tag.

(Eilhart, vs. 6757-6759)³⁹

En él sólo se dice que el cojín estaba hecho de tal forma que desprendía unos vapores que sumergían (al que se recostaba en él) en un sueño que duraba de la noche al día. Por una parte se habla de magia, por la otra de maravilla pura; aunque yo tendería a considerarlo dentro de los objetos feéricos, me hacen dudar su origen casi conocido y la posibilidad que se deja entrever de que fuera fabricado por la doncella de Iseo, lo que sería equivalente a: "por artes mágicas" —ya que Brangel era discípula de la "gran maestra", la reina de Irlanda, hechicera tan sabia como para preparar un filtro de amor.

Sus cualidades, según los versos de Eilhart, parecen desprenderse más del artificio que significa el hechizo, la magia (ampliación de unos límites conocidos), que de características inherentes a una naturaleza más allá de la normal; así pues, considero que el

cojín del sueño, aunque de cualquier manera sí proviene de Irlanda, la tierra de la maravilla, es un objeto mágico.

El cascabel de Petit-creiu

En el pasaje de la conquista del perrito feérico Petit-creiu se van hilando las razones corteses y las maravillas una tras otra en una continua dialéctica que aparece como uno de los ejemplos más claros de la forma en que el pasado céltico llegó a interactuar con los nuevos modos de vida que representaba Aquitania y la cortesía.

El episodio es un modelo logradísimo de cómo la maravilla feérica se conjuga con la cortesía, el animalito es un regalo de amor que un hada hace al conde; es decir la maravilla —el hada— y la cortesía —la *druedie*, el presente de amor— forman un único motivo.

En el apartado que he dedicado a los animales maravillosos expliqué el por qué de la calificación de feérico para el pequeño perro, el cascabel comparte esta clasificación.

Del cuello de Petit-creiu:

...pendía una cadenita de oro. A ella estaba sujeta una campana tan deliciosa y clara que, cuando sonó, hizo que el apesadumbrado Tristán ahí sentado dejara de prestar atención a sus pensamientos tristes y preocupados y se olvidara por entero del dolor que le oprimía a causa de Isolda. (*G*, p. 304)

Tristán, al escuchar el sonido del cascabel, no puede sino alegrarse, pero inmediatamente después sus pensamientos vuelan al lado de la reina y las penas que ella comparte con él, así convierte en su único propósito el poder enviar a su amada el perrito y con él el alivio que da el sonido de su campanilla.

Cuando Iseo, poseedora ya de la dicha que proporciona el cascabel, pero igualmente apesadumbrada por la ausencia de Tristán y, segura de que él también sufre por la separación sin tener a su alcance el consuelo de un instrumento de alivio como es ese maravilloso sonido, decide arrancar la campanilla de la cadena, para seguir compartiendo enteras las penas de su amado, porque:

Así perdió la campanilla toda su fuerza y su sentido. Nunca más volvió a sonar con el tono de antaño. Se afirma que nunca volvió a apagar o disipar, por mucho que se la escuchara, ninguna pena de amor. (*G*, p. 304)

Los poderes de la campanilla de Petit-creiu forman parte de la naturaleza misma del objeto y del ser que lo porta, no están en discusión ninguna de sus cualidades, que son aceptadas con la completa naturalidad de su existencia.

Pertenece al folclor celta la creencia en instrumentos u objetos maravillosos que produzcan sonidos capaces de impulsar el sueño, alejar las penas o traer el olvido; la presencia de esta manifestación de lo sobrenatural nunca entorpece el transcurso de la realidad ni plantea valoraciones o sorpresas.

El cascabel posee las cualidades de los instrumentos de las hadas, su música sume en un embeleso tal a quien la escucha, que queda encantado, ajeno a las penas que pudiera tener, fuera de su mundo. Es pues una maravilla feérica.

La ausencia de este objeto en la versión común, así como su desaparición en la versión caballeresca, se deben a que en ninguna de ellas se dio tanto valor a este tipo de episodios como en los textos de la versión cortés. Petit-creiu y su cascabel son un motivo demasiado delicado y artificial como para ser natural en el ambiente menos refinado de los documentos de la versión común e innecesarios en el mundo masculino poco preocupado por la vida interior de los personajes de la versión caballeresca.

El arco que no falla

El pasaje de Tristán e Iseo viviendo en el Morois, alimentándose casi salvajemente de la caza que cobra Tristán, conserva uno de los rasgos que se consideran más antiguos de la historia: la fabricación del "arco que no falla".

La ou il erent en cel gant.
 Trova Tristan l'arc qui ne faut
 En tel manere el bois le fist
 Rien ne trouve qu'il n'oceïst
 Se par le bois vait cers nedains,
 Se il atouché a ces rains
 Ou cil arc est mis et tendoz,
 Se haut hurte, haut est ferouz,
 Et sê il hurte, a l'arc an bas,
 Bas est feroz en es le pas.
 Tristan, par droit et par raison
 Mot a buen nom l'arc qui ne faut.

(B, vs. 1725ss, p. 56)

Algunos críticos piensan que fue en sus orígenes un instrumento maravilloso, pero que este atributo se perdió junto con el carácter primitivo de la leyenda. En **B**, único documento que hace referencia a esta arma, sólo conserva el nombre y sus cualidades son producto de la destreza de Tristán.

Este episodio conserva cierto encanto arcaico que parece anterior a la fusión de la materia con la cortesía; el Tristán arquero que caza para comer se antoja muy céltico y poco caballero francés. No debemos olvidar que la tradición galesa hace de él uno de los tres grandes constructores de la isla de Bretaña. La fabricación del arco es —junto con la edificación de la sala de las imágenes— el único testimonio de que el recuerdo de esta facultad ha pervivido y, aunque sea obvio que el Tristán de Beroul es mucho más humano y caballero que el sobrenatural porquero de las *Triadas*, la fabricación de esta arma infalible parece más propia de un ser maravilloso que de un hombre cualquiera. Sin embargo, a pesar de que es probable que originalmente el arco que Tristán emplea para cazar en el Moroi fuera un instrumento maravilloso, en los escritos no conserva este carácter y **B** lo hace aparecer más como una invención ingeniosa que como un objeto sobrenatural. Rebasa el terreno de lo maravilloso para devenir en un simple artificio que, en el más optimista de los casos, podría ser considerado como prodigioso.

Las figuras de la Sala de las imágenes

Como mencione arriba, en la tradición galesa, Tristán está considerado como uno de los grandes constructores de la isla de Bretaña*. Aunado al testimonio, muy discreto, de la fabricación del arco que no falla, es la edificación y ordenación de la Sala de las imágenes lo que da fe de que Tristán conserva esa característica tan antigua, incluso en los textos franceses y los posteriores.

Lamentablemente la descripción de las figuras de la cámara que Tristán consagra como santuario, en el cual puede recordar con libertad a su amada Iseo, no se conserva entre los fragmentos que sobreviven del texto de Thomas. Bedier reconstruyó este episodio con el auxilio de la saga noruega principalmente y de la misma manera lo han hecho los editores siguientes.

En la segunda cámara de la Sala, Tristán coloca cinco efigies representando a Iseo y Brangel, el enano felón, el fiel perro Husdens y el terrible gigante Moldagog. De las cinco las dos más interesantes son las de la reina y el gigante, ambas parecen poseer cierto movimiento, Moldagog amenaza con su maza: "...una gran imagen que representaba al gigante Moldagog, con su única pierna, blandiendo la maza de hierro como para alejar a los intrusos." (*Tristán e Iseo*, Ylleras, p. 157). La de Iseo simula respirar dejando salir de entre sus labios un fragante aliento que perfuma toda la sala.

...une image d'Iseut la blonde, de grandeur naturelle: les proportions et les couleurs, le visage, le port et la taille étaient rendus avec tant d'art que personne à la voir, n'aurait pu douter que la vie ne fût dans tous ses membres. De ses lèvres, par un mécanisme ingénieux, s'échappait une haleine si douce que son parfum remplissait la salle. (*Tristan et Iseult*, versión de Louis, pp. 232-233)³⁷

Estas figuras, que se suscriben a una larga tradición de autómatas que pueblan los *romans* de la época, son parte de lo sobrenatural en su sentido de artificialidad. Estas figuras cumplen, sobre todo, la función de ornato, de excusa para una descripción rica. El papel que desempeñan aquí las maravillas es más el de dar brillo y esplendor a la trama que el de actuar la acción. Su función es dar realce y las propiedades que explícitamente rebasan las normas de la realidad se deben a un ingenio más allá de lo normal, pero nunca a la acción de unas leyes diferentes.

Las figuras de la Sala de las imágenes son una manifestación de lo prodigioso. Esta peculiaridad de sobrepasar la realidad en sus propios terrenos y el que la maravilla sirva para hacer esta realidad más literaria es lo que caracteriza a esta categoría de lo maravilloso.

3. LOS LUGARES ENCANTADOS

Los lugares maravillosos existen en todas las tradiciones, pueden ubicarse en cualquier sitio, dentro o fuera del mundo real, compartiendo fronteras con el universo cotidiano o alejado de toda comunicación con él; accesibles sólo mediante la superación de peligros inimaginables o con el mero acto de cruzar una corriente de agua o adentrarse en un bosque. Puede tratarse de países más allá del horizonte, al otro lado del mar o bajo él, en el cielo, subterráneos, o en un punto al Este del sol y al Oeste de la luna. También puede

tratarse de pequeñas porciones de terreno, una aislada construcción o de mundos enteros en los que las leyes naturales son distintas a las que conocemos.

Los emplazamientos sobrenaturales son siempre un espacio intermedio entre el orden conocido y el caos; son un punto entre lo que es y lo que puede ser; son el ámbito de todas las posibilidades que, al cristalizarse en los moldes más extraños, crean —en conjunto con el lugar que les dio origen— un complejo símbolo en el que el entorno y la maravilla entornada constituyen un universo redondo, en el cual, parafraseando a Kappler³⁸, el lugar en el que la manifestación maravillosa se encuentra es la primera razón de que sea maravillosa, la maravilla es producida por la tierra en la que se levanta. A su vez, el sitio en el que se localiza es maravilloso por las maravillas que alberga.

Hay espacios, como hay materiales y seres, que están naturalmente predispuestos a lo maravilloso; son lugares en los que lo sobrenatural parece aglomerarse y formar parte inherente de su naturaleza. Los lugares encantados son por excelencia el refugio de la fantasía, las tierras aisladas del tiempo, el espacio y la causalidad reales. Suelen ser refugio de delicias ilimitadas o de peligros infinitos; en ellos pueden ocultarse tanto la más increíble paz como la más terrible angustia.

En la historia de Tristán e Iseo pueden encontrarse varios ejemplos de lugares maravillosos, sean castillos, islas o cámaras. Acordes con su característica de cobijo de la fantasía, estos emplazamientos maravillosos son, con excepción de Tintagel, el abrigo de los amantes, el sitio en el que éstos pueden acogerse sin temor, ya que ahí no obran las mismas leyes que los condenan por adúlteros.

Hay en la leyenda que nos ocupa tres castillos con peculiaridades sobrenaturales: Tintagel "chastel faez", el imaginario castillo de vidrio, y el castillo Ploto. Además de los castillos aparecen otros dos sitios maravillosos: la Sala de las imágenes y la *Minnengrotte*.

Los castillos suelen ser la frontera final entre el universo conocido y el Otro Mundo; pueden tener una naturaleza sombría por esta razón, ya que son la puerta de entrada a ese mundo del que no se puede regresar. Sin embargo, son también símbolo de fortaleza espiritual y de vigilancia incansable.

Su aislamiento y ubicación, normalmente en algún sitio prominente o dominante, le dan su carácter de seguridad y protección; pero, también lo hacen, como sucede con las islas, constituirse en un cosmos cerrado en el que las leyes con las que se rige la normalidad le son propias y exclusivas.

a) El castillo de vidrio

Los castillos son metas en las trayectorias de los héroes, éstos se acercan a ellos, bien para vencer su maleficio o para gozar de sus delicias; pueden ser la morada de grandes peligros o el refugio de hermosas doncellas. Para el caballero, ansioso de hazañas o de reposo, un castillo puede ser la conjugación de sus deseos, sean éstos de aventuras o deleites. El palacio de cristal es por antonomasia el refugio de los sueños, en él se reflejan los deseos del soñador que espera imprimir sus fabtastas en sus luminosas paredes. Es un lugar de poderes misteriosos, ligado a la adivinación y la clarividencia.

El cristal, representación de lo espiritual, "lo que existe pero parece que no lo hiciera"³⁹, es uno de los elementos favoritos en las descripciones del Otro Mundo. Es uno de los materiales tradicionalmente ligados a los mundos fabulosos en los que las delicias y la felicidad aparecen con facilidad.

El vidrio es una de las sustancias clásicas de lo sobrenatural céltico; las hadas navegan sobre barcos de cristal, viven en palacios de vidrio y calzan zapatillas del mismo material. Esta materia hace un buen paragón con la naturaleza ambigua de la *feérie*, ya que se encuentra en la frontera de lo visible y lo invisible; muchas veces representa lo inmaterial, tanto de objeto de cristal como de sus usuarios, a la vez que ejemplifica su dimensión espiritual intermedia.

Dentro de la trama de la historia de Tristán e Iseo existe un pasaje, la visita de Tristán disfrazado de loco a la corte del rey Marc, que dio origen a un poema episódico *Folie Tristan*. En estos poemas breves se desarrolla la entrevista de Tristán, primero con Marc y luego con Iseo. En ellos el héroe, aprovechando su papel de demente, ofrece al rey un intercambio en el que él, a cambio de su hermana, tomaría a Iseo; cuando el rey Marc, en franca burla, pregunta qué haría con la reina si él accediera al intercambio, el loco Tantris da la siguiente respuesta:

"Reis, fet lo fol, la sus en l'air
 Ai une sale u je repair.
 De veire est faite, bele e grant;
 Li soleil vait par mi riant;
 En l'air est e par nuez pent,
 Ne herce, ne crolle pur vent.
 Delez la sale ad une chambre
 Faite de cristal e de lambre.
 Li solail, quant par main levrat
 Lienz mult grant clarté redrat.

(*Fo*, vs. 299ss. p. 274)

En la *Fb*, el loco habla de construir este mismo castillo en el lugar de la eterna primavera.

Entre le nues et lo ciel,
 De flors et de roses, sans giel,
 Iluec ferai une maison
 O moi et li no deduison.

(*Fb*, vs. 166ss. p. 252)

Estos palacios que flotan en los cielos, iluminados siempre por el sol y ubicados en lugares que el invierno y los vientos ásperos no pueden alcanzarlos, son una buena representación del paraíso. El castillo de vidrio es un lugar, como el mismo Tristán señala, para el placer; un lugar en el que la realidad no estorba y es posible vivir sin preocupaciones. Ambos son, desde luego, una manifestación de lo feérico, tal vez el castillo cristalino la *Fo* sea el clásico *chastel* de cuento de hadas, inundado de sol y con paredes ricas y transparentes; sin embargo, la *maison* que flota entre las nubes de la *Fb* es igualmente un lugar feérico. La ausencia de estos palacios encantados, en la versión caballeresca de la historia, responde más a la transformación radical del episodio de la locura de Tristán, que a un cambio de actitud respecto de este motivo en particular.

b) Tintagel

Tintagel aparece en la tradición artúrica en dos contextos totalmente diferentes; la primera vez —cronológicamente, tanto en las historias como por la fecha de composición de las obras en las que aparece—, se trata de la residencia inexpugnable del duque de

Tintagel, esposo de la que será la reina Igera. Es a este castillo al que acude Uter Pendragón, padre de Arturo, con la apariencia del duque, disfraz obra de la magia de Merlín, y, haciéndose pasar por su esposo, engaña a Igera y engendra esa noche al futuro rey Arturo.

Más tarde, Tintagel se convierte en la morada del rey Marc de Cornwall, una construcción al lado del mar, frontera entre lo conocido y lo desconocido.

Tintagel ha sido identificado por Raleigh Radford con las ruinas situadas sobre un promontorio rocoso de la costa cónica⁹⁰. Debió ser una fortaleza inexpugnable, su posición, al borde de un precipicio y unido al resto de la isla británica únicamente por una cordillera, seguramente constituyó en la Edad Media una defensa eficaz contra cualquier ataque.

A decir de Radford, el castillo conocido por los escritores de los siglos XII y XIII fue el mismo que construyera el conde Reginal de Cornwall, hijo ilegítimo de Enrique I, en 1141. Sin embargo, éste se edificó sobre un monasterio cuya existencia se encuentra documentada hacia 1086.

Aunque en la materia tristaniana Tintagel es comúnmente mencionado como la residencia de Marc, no sucede lo mismo con sus características sobrenaturales, sólo la *Fo* nos enteramos de que se trata de una construcción maravillosa:

Sur la mer sist en Cornoaille
La tur ki ert e fort e grant;
Jadis la fermerent jeant.

(*Fo*, vs. 101ss, p. 268)

E si fu jadis apelez
Tintagel li chastel faez.

(*Fo*, vs. 129-130, p. 269)

Construido por los gigantes que dominaron Albion antes de la llegada de Bruto, es una mezcla de cualidades feéricas y materiales suntuosos:

De marbre sunt tut li quarel
Asis e sunt mult ben e bel.
Eschekerez asteit le mur
Si cum le sinopre e d'azur
Al chastel esteit une porte,
Ele esteit bele e grant e forte

(*Fo*, vs. 104ss, p. 268)

y

Chastel faé fu dit a dreit.
 Kar douz faiz lè an se perdeit
 Li païsant dient pur veir
 Ke douz faiz l'an nel pot l'en veir,
 Hume del païs ne nul homi,
 Sa grant garde ne pregne l'om:
 Une en ibern, autre en esté.

(*Fo*, vs. 131ss, p. 269)

Con su origen prodigioso y su capacidad de desaparecer Tintagel es una de esas construcciones increíbles que pueblan las más diversas tradiciones y que constituyen la morada de seres sobrenaturales y la frontera entre la maravilla y la realidad; es, a la vez el lugar de la corte y un espacio vacío en el que todo es posible.

Aunque, como en el caso del castillo de vidrio, la modificación radical del episodio de la locura de Tristán puede ser la causa de la desaparición de sus características maravillosas ésta podría también deberse a una nueva actitud de los autores o al posible desinterés de su público por este detalle poético y antiguo del castillo encantado en el que la vida transcurre normalmente pero que, llegada la hora, se desvanece quedando fuera del alcance de cualquier ser humano.

Tal vez el remoto pasado mítico de Marc y las pervivencias hádicas de Iseo así como las huellas de un antiguo estado de la leyenda, en el que se encontraba todavía inmersa en la atmósfera evanescente de los mitos celtas, sean la explicación de por qué el anónimo autor de la *Fo* llama a Tintagel "chastel faez" y ofrezca la relación de sus peculiaridades maravillosas. Para Jean Markale, las *Folie* conservan este tipo de elementos celtas arcaicos⁴¹; sería atrevido sugerir que, ya que el castillo sólo aparece con estas características en un texto de la versión cortés, fuera ésta la que conserva más atentamente el recuerdo de las maravillas míticas. De hecho Bedier piensa que este rasgo sobrenatural de Tintagel formaba parte de *T*, y cree que Thomas pudo tomarlo de Wace, donde aparece⁴².

c) La Sala de las imágenes

El episodio de la lucha de Tristán contra el gigante Mordagoy y la construcción de la exquisita sala donde Tristán erige un santuario de homenaje a Iseo desgraciadamente no se conserva en las versiones de Thomas o de Gotffried; ha tenido que ser con auxilio de los otros textos de la versión cortés de la historia, principalmente de la saga noruega, que se ha llevado a cabo su reconstrucción.

El fragmento de *T* que se conserva en el manuscrito de Turfn inicia justamente en medio de la adoración que Tristán rinde a la efigie de su amada:

...E les deliz des granz amois
 E lor travaus e lor dolurs
 E lor paignes e lor ahans
 Recorde a l'himage Tristrans.
 Molt la baisse quant est haitiez,
 Corrusce soi, quan est irez.

(*T*, vs. 941ss. p. 175)

Sabemos, por las reconstrucciones, que la cámara constaba de dos grandes salas abovedadas que Tristán hizo cerrar con grandes puertas de ricas maderas y cerradura de oro. Se adornaron las paredes con tallados, pinturas y mosaicos representando todo tipo de creaturas peligrosas. En la primera cámara, Tristán colocó una especie de órgano que empezaba a sonar cuando la puerta de la gruta se cerraba, a la vez figuras talladas en sándalo y márfil, vestidas de las más ricas telas, iniciaban una danza. En la segunda sala, la más profunda, iluminada por un hermoso vitral que inundaba de reflejos de colores el lugar, el héroe mandó colocar dos estatuas de tamaño natural que representaban a Iseo y a Brangel. Ambas figuras, ricamente vestidas, se encontraban en poses clásicas de la leyenda: la doncella ofrecía el filtro a Iseo y a su vez ésta daba un anillo a Tristán y pisaba al enano felón⁴⁵.

La relación de las maravillas que pueblan estas cámaras se alarga con facilidad, el recuento de elementos encantadores y singulares contribuye a colorear el episodio; en la descripción de la Sala de las imágenes es donde se ve con mayor claridad la función ornamental de lo prodigioso y lo exótico.

Estas cámaras de delicias son comunes en los *romans* de la época y comparten sus características con la sala construida por Tristán: abundancia de materiales preciosos, luminosidad, música y artilugios más o menos sobrenaturales; además de ser, con frecuencia, la fabricación de algún mago o ser maravilloso. Joyas, luz y música son comunes a cualquier Otro Mundo, sin embargo, por alguna razón extraña, este tipo de lugares, repletos de maravillas y goces, traen consigo imágenes de un bazar oriental, de un gigantesco aparador de artefactos comprados en Bizancio o Bagdad, tierras de lo exótico.

Tal vez sean la imagen de sofisticado artificio —comúnmente relacionada con lo exótico— y el mero hecho de que la descripción se regodee en los elementos suntuosos y en los placeres —también rasgo característico de esa categoría de lo maravilloso— lo que me obligue a considerar este lugar no sólo como prodigioso, sino también como exótico; aun cuando falte el elemento principal de este tipo de maravilloso que es la referencia a una lejanía geográfica.

Es lógico que la Sala de las imágenes aparezca en los textos de la versión cortés, ya que parece responder a las preferencias de su público ideal, el cortesano. En el mundo cotidiano de habitaciones con suelos de *terre batue* de la versión común desentonaría, y la desaparición del episodio en la versión caballeresca puede deberse al tantas veces mencionado cambio de sentido no sólo del héroe sino de toda la historia. El Tristán caballero, que lucha gallardamente por aumentar su fama, paradójicamente olvida su papel de amante, siempre nostálgico de su amada ausente, y así deja de haber lugar para episodios tales como el de la Sala de las imágenes, que es un pasaje lleno de lirismo.

d) La *Minnengrotte*

Tras vicisitudes diversas, según los diferentes textos, los amantes Tristán e Iseo deben abandonar la corte del rey Marc y refugiarse en el bosque cercano en el que suelen llevar una vida difícil y agreste. Este pasaje, que ha servido para encontrar en los documentos de la versión común huellas de un pasado celta que perdura bajo la capa de cortesía, en *G*, por el contrario, aparece modificado de manera radical con la inclusión que Gotfried hace de la *Minnengrotte*, la sin igual gruta del amor.

Este refugio sobrenatural es un símbolo de complejidad poco común; pero resulta sencillo catalogarlo dentro de los lugares feéricos, ya que en él rigen leyes propias que efectivamente sólo son válidas para su realidad.

Estando en su interior, los ocupantes no necesitan alimento:

...Muchos se han quedado sorprendidos ante esto y sienten curiosidad y ganas de saber como se alimentaban Tristán e Isolda, los dos amantes, en este yermo solitario. Se los voy decir y a satisfacer su curiosidad. Se miraban el uno al otro, y de esto vivían. La cosecha de sus ojos era el alimento de los dos. No comían otra cosa más que amor y deseo. (G, p. 319)

Es un paraíso subterráneo, a salvo de las intromisiones de la realidad exterior, en él actúan su propia realidad y con ella sus leyes:

Formaban un número par: solamente uno y uno. Si además de ellos se hubiera sumado otra persona a la pareja, entonces su número se habría vuelto impar y ellos se habrían visto muy inquietos y entristecidos por el que sobraba. El grupo que formaban les parecía a los dos tan numeroso, que el portentoso rey Arturo nunca llegó a celebrar en cualquiera de sus castillos un festejo que les hubiera producido mayor diversión y alegría. (G, p. 320)

Dentro del contexto de G resulta tan natural su presencia que nunca aparece una explicación para su existencia. Es *la fossiure a la gent amant*, el natural refugio para los amantes, con todas las características de un edificio completamente maravilloso:

...redonda, amplia, de paredes altas y verticales, blanca como la nieve, uniforme y lisa por todas partes. [...] adornada de piedras preciosas y tan engalanada con elogios. [...] El suelo de mármol [...] En el centro, la cama del amor cristalino portaba tal nombre con pleno derecho. Aquel que talló el cristal del modo correcto para cuidar de ella y prestarles comodidad, conocía muy bien su forma de ser. (G, p. 321)

Las delicias y perfecciones de este refugio bien pueden ser vistas en su sentido literal y así considerarse a la Gruta del amor como un lugar feérico, relacionado con el también hádico castillo de vidrio de la *Folie*, y sería válido clasificarla con los mismos argumentos que a aquél.

Sin embargo, aparte de esta interpretación inmediata, que nos sitúa indiscutiblemente en el terreno de lo feérico, la *Minnengrotte* plantea otros problemas: es un edificio espiritual

que tiene como función ser una alegoría y no el presentarse como un lugar de maravillas, creado para el mero deleite de la descripción:

La redondez interior significa la sencillez del amor [...] La amplitud significa la fuerza del amor [...] La pared era blanca, lisa y uniforme. Esta es la esencia de la honestidad. [...] El suelo de mármol se identifica con la constancia en su firmeza eternamente verde. (*G*, p. 321)

Así pues, para analizar este cobijo del amor es necesario estar conscientes de que Gotfried maneja esta caverna como una alegoría del amor y las implicaciones que que esto plantea no competen a el terreno de lo maravilloso.

No es posible saber si la *Minnengrotte*, con sus características de edificio alegórico, era o no un motivo común en la leyenda. Los textos de la versión común sólo hablan de una vida nómada en el bosque, de un refugio agreste que en nada recuerda a la gruta del amor. Pero la *Fo* menciona que:

A la forest puis en alames
E un mult bel lui i truvames.
En une roche fu cavee;
Devant ert estraite l'entree;
Dedenz fu voltisse e ben faite,
Tant bele cum se fust putraite;
L'entailleüre de la pere
Esteit bele de grant manere:
En cele volte cunversames,
Tant cum en bois nus surjurnames.

(*Fo*, vs. 861ss, p.293)

Desgraciadamente el modelo de Gotfried, la obra de Thomas, no conserva este pasaje; sin embargo, a pesar del testimonio de *Fo* sobre una caverna "bele de grant manere", es muy probable que la idea de reelaborar este asilo hasta convertirlo en la *Minnengrotte* sea original de *G*.

En los documentos de la versión caballeresca, las funciones de esta *maison d'amour* las cumple la casa de la Sabia doncella e incluso la artúrica Joyosa Guarda, que no conservan carácter maravilloso alguno.

La alegoría del edificio espiritual, y el utilizar un lugar como personalización del alma o de una emoción, vienen de una larga tradición cristiana. Gotfried consigue con su

gruta del amor convertir un episodio muy antiguo en un elaborado símbolo que contiene prácticamente todos los elementos necesarios para comprender el planteamiento total de su *Tristán*: la religión del amor en su expresión total.

4. LOS SUCESOS MARAVILLOSOS

a) El cabello dorado

Los textos de la versión común de la historia incluyen, entre el primero y el segundo viaje de Tristán a Irlanda, un bello episodio maravilloso: una golondrina, que transporta en su pico un rubio cabello de Iseo, vuela desde Irlanda hasta Cornualles para despositarlo en la mano del rey Marc.

Marc, que en esos momentos estaba siendo presionado por sus cortesanos para que tomara esposa, halla en el cabello dorado un buen pretexto para eludir ese compromiso: declara que el hecho es un presagio y que sólo se casará con la dueña del brillante cabello que el pájaro ha dejado en su mano.

El episodio seguramente formaba parte de *B*, como lo es del *Tristrant* de Eilhart y del *Roman de l'Escoufle*; en la *Fb* Tristán, en su papel de loco, alude a él:

Veniste ver moi tot irree,
En poi d'ore vos ai paree
O la parole do cheval
Don j'é ai pous aü grant dol.

(*Fb*, vs. 420, p. 260)

Sin embargo en la versión cortés de la leyenda este pasaje está desacreditado, *G* abiertamente lo ridiculiza:

Leemos acerca de Tristán que llegó a Irlanda una golondrina procedente de Cornualles, y que cogió allí un cabello de mujer para la construcción de un nido, llevándosele otra vez a través del mar. (*G*, p. 183)

En la *Historie bretone* es Iseo misma que, poseedora de poderes sobrenaturales, convertida en pájaro viaja a Cornualles buscando atraer de nuevo a Tristán a su tierra, ya que se había prendado de él desde su primera estancia en Irlanda⁴⁴.

Resulta curioso notar que son los autores de la versión cortés de la materia los que menosprecian este motivo, pues son, a la vez, los que propugnan por un amor entre los

protagonistas lo más independiente posible de la acción del filtro, y como bien señala Jean Markale⁶⁵, el hecho mismo de que Tristán relacione ese cabello con la princesa que conociera en Irlanda es ya una muestra de su interés latente por ella. Por otro lado, la posibilidad de que en algún texto celta fuera la propia Iseo quien —transformada en golondrina gracias a su naturaleza semi-hádica— llevara ese cabello a Cornualles, con el propósito de recordarle su existencia al héroe que la había abandonado una primera vez, también sería muestra del afán de la joven por estar presente en la mente de Tristán. No obstante, es comprensible la actitud de los poetas de la versión cortés si pensamos que se hallaban persuadidos de su papel de transmisores de la verdadera historia, y es muy posible que encontraran el episodio demasiado inverosímil o vulgar. El ave como mensajero del amor —aun indirectamente como en este caso— es un motivo folclórico, tal vez a los cultos autores cortesanos les pareció demasiado conocido o manejado para emplearlo.

Este episodio prodigioso tampoco aparece en la versión caballeresca, pero por razones diferentes. En los textos de esta versión, el rey Marc ya no es el bondadoso soberano que ansia dejar su reino en manos de un sobrino amado, es un rival celoso que pretende desambarazarse de Tristán enviándolo tras una empresa que el cree imposible. Ni Tristán ni Marc sienten amor por la princesa irlandesa, un pasaje como el de la golondrina mensajera del amor resulta innecesario en un texto en el cual la búsqueda de Iseo se emprende por el propósito de Marc de matar a Tristán, en tanto que este último únicamente desea contentar al rey, al que ya ha humillado anteriormente, cumpliendo una empresa que sabe es peligrosa y que reconoce como una estrategia de su tío para alejarlo.

b) La ordalía

Las ordalías o juicios de Dios eran procedimientos con validez no sólo ante la iglesia sino judicialmente, podían adoptar diferentes formas, de las cuales las más usuales eran el duelo entre dos caballeros, la inmersión en agua y diversas pruebas con fuego.

Este tipo de juicios es muy antiguo, se basaba en la convicción de que Dios no podía otorgar el triunfo a un falsario, ni permitir el perdón público de un perjurador. A pesar de que a finales del siglo doce estaban cayendo en desuso: "in the fictional world of medieval

romance, and to a certain degree in thirteenth century England and France, medieval man believed in immanent justice"⁴⁶.

Los amores culpables de Tristán e Iseo los enfrentaron a numerosas pruebas de las que la pareja salía más o menos bien librada —la conversación bajo el pino, la flor de harina, el cuerno de Morgana, etc.—; pero, hay en la leyenda un episodio maravilloso que contiene la que quizá sea la importante de estas pruebas: el juicio de Dios al que Iseo debe hacer frente en el Vado Aventuroso.

No es este el único ejemplo de este tipo de procedimiento legal en la historia, Tristán —a igual que Lanzarote— se ofrece repetidamente como campeón de la reina para probar en el terreno de las armas la inocencia de Iseo ante cualquier acusación. Evidentemente, igual que como sucedía con Ginebra y Lanzarote, la fuerza y la fama del caballero generalmente bastaban para frenar a los detractores; sin embargo, en el caso de los amantes de Cornualles, no fue posible acallarlos del todo y, enfrentada a una situación prácticamente insostenible, Iseo se ve forzada a actuar más directamente: la reina ofrece que, de tener la garantía de Arturo y su mesnada, ella se justificará públicamente para dar así testimonio de su inocencia.

Una vez cumplidos los preparativos del juicio Iseo hace sus propios preparativos, instruye a Tristán para que aguarde disfrazado a la orilla del río y la ayude a cruzar el vado. Todo se desarrolla conforme a los planes de la reina. Tristán a veces leproso, otras simple peregrino, cruza a Iseo sobre sus hombros y se deja caer para quedar sobre ella; esta pequeña acción presta la evidencia necesaria para que en el momento del juramento ella pueda afirmar:

Qu'entre mes ciuses n'entra home
Fors le landre que fist soi some,
Qui me porta outre les guez,
Et li rois Marc mes espousez.
Ces deus ost de mon soirement

(B, vs. 4174ss. p. 133)

o

...que no hubo jamás hombre que conociera mi cuerpo, y que jamás ha habido hombre vivo que haya estado en mis brazos o yacido junto a mí, a

excepción de aquel a quien no puedo incluir ni negar, el mismo a quien visteis en mis brazos, ese pobre peregrino. (*G*, p. 301)

La que se considera así una fiera protesta de inocencia es, en realidad, una astuta verdad que se plantea sobre dos sentidos diferentes. Para los que la oyen declarar que no ha tenido entre los muslos a ningún otro hombre que a Marc y al casual peregrino que poco antes la cruzara, no puede haber en la inclusión en el juramento del incidental hombre que acababa de caer sobre ella sino un deseo de apegarse lo más posible a la verdad; pero, para Tristán e Iseo esa declaración conlleva la declaración de su relación, que resulta imposible de excluir en el testimonio sin faltar a la verdad; que no se mencione el nombre del héroe ni se diga que es el mismo hombre que cruzó a la reina el rfo no afecta la retórica literal del juramento.

El de Iseo no es el único juicio de Dios que aparece en la leyenda, en *RT* una de las antepasadas de Tristán, la virtuosa Glorianda, también irlandesa, debe presentar una justificación similar a la de la rubia Iseo. Glorianda, inocente, no necesita subterfugio alguno para salir triunfante de su prueba.

Por otra parte, en el mismo *RT*, puede considerarse una ordalía el intento de Chelinde —otra antecesora de Tristán— de hacer quemar al profeta Augustins. Chelinde, que en su azarosa vida se ha visto pasar de esposo en esposo, por fin termina por casarse, sin saberlo, con su propio hijo Apolo; este edípico pasaje culmina con la revelación que Augustins hace de la verdadera naturaleza de la relación de Chelinde y Apolo. La reina Chelinde, enfurecida ante lo que ella considera una malévola falsedad, ordena quemar al profeta, pero esto resulta imposible, cada vez que se quiere prender fuego a la hoguera del santo las llamas se apagan dando fe de la inocencia de Augustins y de la verdad de sus palabras.

Las ordalías están inmersas en la conciencia de la existencia de un ser superior con capacidad de decisión sobre el resultado del juicio, Iseo planea su justificación: "confiando en la mentalidad cortesana de Dios". (*G*, p. 298)

El hierro fue puesto al fuego.[...] Entretanto fue traída la reliquia sobre la que debía jurar. Este era el modo en el que Isolda debía revelar a Dios y al mundo el grado de su culpa y sus pecados. Isolda había confiado su honor y su vida por entero a la misericordia de Dios.[...] En el nombre de Dios lo agarró y lo sostuvo sin quemarse. Entonces fue patente y quedó demostrado

ante el mundo que Jesucristo todopoderoso es flexible como una capa expuesta al viento. (G. ps. 300-301)

Siendo Dios mismo el testigo de la reina no queda sino pensar que aquí el acto maravilloso es un milagro, pues depende de la voluntad de una entidad ajena y está condicionado por ella.

Este pasaje ha despertado las más acaloradas disputas, pero, para nuestro análisis no es importante el conflicto que plantea el que este juramento sea válido o no, y que lo sea para una entidad omnisciente como es Dios. Como manifestación de lo maravilloso que lo es, pertenece al ámbito de lo milagroso, ya que la maravilla está explicada, la voluntad divina es su causa: "en el nombre de Dios lo agarró y lo sostuvo sin quemarse".

El carácter mismo de las ordaldas da la categoría de lo maravilloso a la que pertenecen. Los juicios de Dios no sólo apelan a la immanencia de la justicia, se fundamentan en la participación directa de Dios. El hecho de que Dios sepa, en el caso de Iseo, que ella es culpable de adulterio, por más que su juramento sea en estricto sentido retórico verdad, levanta por sobre la immanencia de la justicia a la voluntad divina, capaz de variar la causalidad y violar leyes al parecer fijas.

La conciencia de una valoración moral —Iseo comete un pecado que sólo Dios puede perdonar— y la total aceptación de una voluntad externa y ubicable que es responsable de que la maravilla se realice son lo que dan al juramento de Iseo su carácter de milagroso.

NOTAS

III. LO MARAVILLOSO EN LA LEYENDA DE TRISTÁN E ISEO

1. BÉRUOL. *Tristan*, PAYEN, pp. 1-141.
2. THOMAS. *Tristan*, PAYEN, pp. 143-244.
3. *Folie Tristan de Berna*, PAYEN, pp. 247-264.
4. *Folie Tristan de Oxford*, PAYEN, pp. 265-297.
5. GOTTFRIED VON STRASSBURG. *Tristán e Isolda*, ed. Bernd Dietz, Editora Nacional, Madrid, 1987.
6. "*Tristan Menestrel: Extrait de la Continuation de Perceval par Gerbert*", ed. Joseph Bédier, *Rom.* XXXV (1906), pp. 497-530.
7. *Roman de Tristan o Prosa Tristan*. Estoy usando el resumen y el análisis que ofrece Emmanuëlle Baumgartner en su libro: *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Librairie Droz, Genève, 1975.
8. MALORY, Sir Thomas, *La muerte de Arturo*, Siruela, Madrid, 1982.
9. *Libro del esforzado cavallero Don Tristán de Leonis y sus grandes fechos en armas*. ed. Bonilla y San Martín. *Libros de Caballertas*. Bally y Balliere, Madrid, 1906.

I. LOS SERES FABULOSOS

a) Los animales

El dragón de Irlanda

10. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1981, p. 177.
11. Cf. Jean Markale, *L'Épopée Celtique en Bretagne*, Payot, Paris, 1971, p. 217.
12. El manuscrito 103 de la Bibliothèque National de París incluye entre el primer duelo de Palomades y Tristán y la escena del reconocimiento en el baño, una mención que hace referencia al episodio del dragón. Este manuscrito se caracteriza por preservar dentro de su versión caballeresca de la historia algunos de los rasgos y sentidos de la tradición más antigua, comunmente sólo conservados en los textos poéticos de la historia. Es, junto con el *Tm*, hasta donde sé, el único documento de la versión caballeresca que conservan este motivo.
13. Tal víctima es, en este caso, Iseo que aunque no sea ofrecida directamente al monstruo de alguna manera es sacrificada en aras de él, al ser la recompensa que se otorga al

vencedor del dragón.

La bestia aulladora

14. Cf. Claude Kappler, *Monstres, Démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Payot, París, 1980, p. 147.

Petit-creiu

15. Luis Alberto de Cuenca, "Introducción" a: Marfa de Francia, *Lais*, Editora Nacional, Madrid, 1975, p. 19.

b) Los gigantes

16. Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 217.
17. La historia bretona de Tristán, de la que desgraciadamente no conservamos ninguna versión verdaderamente antigua, atestigua que el tío de Iseo era un gigante, con todas las características que comúnmente se les atribuyen, fiereza desmedida, salvajismo, talla anormalmente grande, etc. Cf. Jean Markale, *op. cit.*, p. 216.
18. Desgraciadamente no he tenido acceso al texto de Eilhart, el otro representante de la versión común, y no me atrevo a hacer ningún juicio sobre la presencia o ausencia de estos personajes en él.
19. *G*, p. 317.
20. El Gran Orgullosos es el Ritón de la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth, aquel gigante que pretendía tomar la barba de Arturo para su pelliza.
21. *Tristán e Iseo*. Versión de Alicia Ylleras, Alianza, Madrid, 1983.

Las encantadoras

22. Son comunes en los diferentes textos de la leyenda las menciones que avalan la creencia en existencia de hechiceros y sus poderes: en *S*, los cortesanos de Marc, celosos por la preferencia que el rey muestra por Tristán, "Empezaron a calumniarle maliciosamente, haciendo circular la especie de que era un hechicero" (p. 179); la reina Ginebra de la *MA* responde a las quejas que Iseo le formula por el matrimonio de Tristán "pidiéndole que fuera de buen ánimo, pues después de la aflicción vendría alegría, pues sir Tristán era llamado tan noble caballero, que por artes de hechicería hacen las damas que tales hombres se casasen con ellas" (libro VIII, cap. 37, p. 72). En la *Fb*, a Iseo le parece más creíble el que el repugnante loco que tanto sabe de su vida sea un "enchantateor/ O aucun boen batetoer" (vv. 519-520, p. 263) que su amante.

Adivinos y profecías

23. No me refiero aquí a los llamados "pequeños caballeros", hombres diminutos nada deformes, como Tristán "el enano" que aparece en *T.* que proceden de un pueblo aparte y no comparten este carácter de malevolencia.
24. Cf. M. Delbouille, "Le nom du nain Frocin", *Melanges Istvan Frank*, p. 191. *Apud* Payen, nota 13. p. 328.
25. Cf. Edmond Faral, "Les merveilles et ses sources dans les description des romans français du XIIe siècle", *Recherches sur les Sources Latines des Contes et Romans Courtois du Moyen Age*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1913, p. 314.
26. Bédier no está de acuerdo con esto, considera que las dotes mágicas de Frocin son un rasgo arcaico que Thomas no utilizó, aún cuando debe haber formado parte de la versión primitiva de la leyenda. Joseph Bédier, *Tristan e Iseut*, t. I, p. 192 y 196. *Apud* Faral, *op. cit.*, p. 314.

d) Marc orejas de caballo

27. *Supra* cap. I, a) y nota 6.
28. *Supra* cap. I, a) y nota 14.
29. Cf. Ferdinand Lot, "Etudes sur la provenance du cycle arthurien. III", *Rom.* XXV (1896), pp. 19-21 y Helaine Newstead, "King Mark of Cornwall", *RPh.*, XI (1957-1958), pp. 240-253.

2. Los objetos

30. Tzvetzan Todorov, *op. cit.*, p. 47.

b) El Cuerno de Morgana

31. Recuérdese también el *Lai du Cor*, en el que todas las damas de la corte deben someterse a esa prueba.

c) Los filtros

32. Los *geisa*, que mal se pueden traducir al español empleando la palabra tabú, eran encantamientos que obligaban al que los recibía a cumplir con la orden que conllevaban. En la leyenda el carácter fatal del amor, que identificaba al *geis*, lo asimila con el filtro.
33. En el texto de Eilhart, el motivo folclórico de las plantas que crecen sobre las tumbas de los amantes y entrelazan sus ramas se encuentra ligado al poder del filtro amoroso, se dice que su aparición y vigor son efectos de él. Este motivo también aparece, aunque desligado del poder del brebaje de amor, en Thomas y es rescatado en el

romance español *Herido está don Tristán*.

d) Otros

El cojín del sueño

34. En Eilhart, que es el documento en el que aparece este objeto, la doncella de Iseo que protagoniza este episodio se llama Camille; sin embargo, en el de Thomas y los textos que lo siguen es Brangel quien sostiene un romance con Kaherdín.
35. vs. 6757-6759. Citados por Helaine Newstead, "Kaherdín and the Enchanted Pillow: An Episode in the Tristan Legend", *PMLA*, 50 (1955), p. 291.

Las figuras de la Sala de las imágenes

36. *Supra* cap. I, nota 15.
37. *Tristan et Iseult*, reconstrucción de René Louis, Livre de Poche, Paris, 1972.

3. Lugares encantados

38. Kappler, *op. cit.*, p. 32.

a) El Castillo de vidrio

39. Cirlot, *op. cit.*, p. 152.

b) Tintagel

40. Raleigh Radford, "Roman and Reality in Cornwall", *The Quest for Arthur's Britain*, ed. Geoffrey Ashe, Academy Chicago Publisher, Chicago, 1987, pp. 59-77.
41. Jean Markale, *op. cit.*, p. 219.
42. Bédier, *op. cit.*, t. I, p. 7. *Apud* Faral, *op. cit.*, p. 322.

c) La Sala de las imágenes

43. Como no tengo acceso directo a la saga noruega uso indistintamente dos reconstrucciones, la de Alicia Yllera y la de Paul Mary, basadas ambas en el texto noruego, para hacer mi propia versión de la sala.

4. Los sucesos maravillosos

a) El cabello dorado

44. Jean Markale, *op. cit.*, p. 217.
45. *Ibidem*.

b) La ordalía

46. Mickel, Emanuel J. Jr., "The Ordeal of Chelynde in the *Tristan en Prose*", *Zeitschrift für Romanische Philologie* (Tübingen), 105 (1989), p. 53.

IV. LO MARAVILLOSO EN EL *TRISTAN DE LEONIS*

Una vez completa la enumeración de los elementos de lo maravilloso que aparecen en algunos modelos que ilustran los distintos estadios de la leyenda de Tristán e Iseo, y totalizado el corpus de los ejemplos con los que se compararán los casos propios del texto español, he dividido este análisis en tres apartados: lo maravilloso que desaparece, lo maravilloso que permanece y lo maravilloso nuevo. En cada uno de ellos he procurado empezar por ver primero los motivos de la tradición poética y explicar el por qué de su permanencia o desaparición; inmediatamente después los de la tradición en prosa, a la que pertenece el *Tristán de Leons*, analizando las modificaciones y continuidades que sufren las manifestaciones de lo sobrenatural y las razones que pudieron influir para el desarrollo particular de cada una de ellas.

1. LO MARAVILLOSO QUE DESAPARECE

Al pertenecer el texto español a la tradición en prosa de la historia de Tristán e Iseo es natural que sean los episodios y personajes maravillosos propios de la tradición poética de la leyenda los que en mayor grado se pierdan completamente. A su vez, son las maravillas de la versión cortés las que se desvanecen casi por completo, perdiéndose algunas veces incluso el episodio.

a) De la versión común

Uno de los argumentos que podrían apuntarse a favor de la inclusión de la prosa dentro de los textos de la versión común es la de pocas de sus maravillas desaparecen, incluso es un texto tan tardío como el español. Efectivamente, de lo maravilloso exclusivo de los textos de la versión común de la historia únicamente hay dos maravillas perdidas en el *TL*, la primera es una característica sobrenatural y la segunda un episodio.

Las orejas de caballo del rey Marc

Como apunté arriba, esta deformidad de Marc sólo está testimoniada por el texto *B*, del que se ha dicho que es el más fielmente conserva costumbres y rasgos arcaicos y míticos y de pervivencias celtas.

Estas orejas de caballo que hacen de Marc un ser feérico, emparentado con lo mítico, exponente de un pasado totémico, posiblemente fueron dejadas de lado por los demás autores de la historia por parecerles un rasgo vulgar o incomprensible. En el estado en que se encuentra la trama de la leyenda, tal cual la conocemos, de Marc sólo se esperaría que se comportara como un buen rey, no que tuviera poderes o atributos maravillosos. Por otra parte, el elemento burlesco que pueden aportar las orejas equinas no está explotado en el texto de Beroul, por lo que resulta difícil pensar que ése haya sido el motivo de su inclusión. Pienso, pues, que se trata de una característica muy antigua —propiedad del semimítico March ab Merchion (caballo, hijo de caballos), dueño de un castillo evanescente junto al mar, que fue construido por los gigantes que poblaban Albión antes de la llegada de Bruto— la cual sobrevivió en una tradición todavía vigente durante el periodo en el que se escribieron los primeros textos. Sin embargo, parece que este rasgo no impresionó demasiado a los autores franceses y fue dejado fuera por no corresponder con la imagen que deseaban aportar del rey Marc.

El cabello dorado

Es posible que la exclusión del episodio de la golondrina —llevando hasta Cornualles en su pico un cabello dorado, perteneciente a la cabellera de la princesa irlandesa Iseo— se debiera a que el pasaje se encontraba ya desprestigiado desde el momento en que convivían los primeros textos de la versión común y la cortés. En el apartado dedicado a este motivo he explicado las probables causas de este menosprecio por parte de los autores cortesés.

Por su parte, el *TL* se halla muy lejano ya de ese lenguaje de correspondencias míticas que subsistía en los documentos más antiguos, los motivos que el Tristán español tiene para regresar a Irlanda por la rubia princesa que lo curó son verdaderamente opuestos a los que pudieron impulsar al héroe en textos anteriores: en el *TL* el rey Marc, celoso de

su sobrino y consciente de los peligros que para él entraña la lejana patria de Iseo, ordena a Tristán dirigirse a Irlanda y concertar su matrimonio con ella.

Estamos bastante lejos de la discusión sobre si el pájaro era la princesa misma que deseaba hacerse presente al héroe al que ya inconscientemente amaba y más aún del episodio de amor filial en el que Marc, para evitar envidias de sus cortesanos hacia su sobrino, decide casarse, pero impone una condición que le parece insalvable: la única mujer que tomará por esposa será la dueña de ese cabello de oro. Claro que Marc no contaba con el tan discutido deslumbramiento del héroe, que de inmediato ve una imagen de Iseo en el brillante cabello.

Como antes en el *RT* o en *MA*, en el texto español el episodio es totalmente innecesario; a las razones expuestas para su desaparición en la versión caballeresca, y que son válidas en este caso, debe sumarse que la rivalidad entre Marc y Tristán se agudiza en el *TL*. En este libro Marc aparece como un ser mezquino y falaz que no se interesa por Iseo sino es para poder usarla como instrumento y así acabar con el tan odiado sobrino; la primera vez que Marc siente alguna inclinación hacia la rubia Iseo es cuando ve su belleza; es en ese momento que en realidad piensa en su matrimonio y apresura los preparativos para la boda.

El cojín del sueño

Para explicar la desaparición de este objeto mágico no es necesario recurrir a razones que involucren a lo maravilloso: su ausencia en el *TL*, al igual que en los demás documentos representativos de la versión caballeresca de la historia, se debe a un motivo sencillo: el importante cambio que se da en la actitud de Kaherdín, el cuñado de Tristán, quien deja de ser el amigo de la doncella de Iseo.

Evidentemente, la necesidad que hizo aparecer el cojín ya no se plantea en los textos de la prosa, donde Kaherdín llega a convertirse en enamorado de la reina. Por una parte, siendo el cuñado de Tristán un fervoroso admirador de Iseo, pero no contando con el beneplácito de ésta no puede llegar a establecerse una situación propicia para que la reina sienta necesidad de resguardarse de la pasión amorosa mediante un artilugio mágico que ponga a dormir a un amante no deseado. Por la otra, en el *TL* el papel de Kaherdín se ha desdibujado y su participación es completamente incidental. Así pues, eliminado no sólo el

episodio en el cual era necesario el cojín, sino el motivo que propició su aparición, es fácil suponer que el objeto dejó de tener interés para los autores, quienes no encontraron justificación alguna para incluirlo en la trama de la historia.

b) De la versión cortés

De los argumentos expuestos para comprender al *roman* de Tristán en prosa entre los escritos de la versión común de la historia, uno importante era la ausencia de los distintos episodios maravillosos que caracterizan los documentos de la versión cortés. Las razones que tengo para considerar al *RT* y sus descendientes como pertenecientes a un tipo diferente de versión, la caballeresca, han sido ya explicadas en el primer capítulo de este trabajo. Ahora sólo queda subrayar la gran cantidad de maravillas que siendo parte de la leyenda en los textos cortesese se pierden en los caballerescos, en el *TL* ya no aparece uno de los más bellos episodios maravillosos y tres edificios han perdido sus cualidades sobrenaturales o desaparecido por completo.

La conquista de Petit-creiu y Urgano "el velludo"

Con la desaparición del episodio de la conquista del perrito maravilloso Petit-creiu dos personajes abandonan la leyenda, el propio animalito féérico y el gigante Urgano "el velludo". La ausencia de Urgano es menos notable ya que en el *Tristán de Leonts* los gigantes siguen presentes y continúan desempeñando el mismo papel prodigioso que en los textos anteriores, el caso de Petit-creiu es diferente.

Perteneciente al mundo féérico, Petit-creiu es un representante perfecto del tipo de sobrenatural que abunda en el *lay* y en el *roman courtois*, la maravilla pura que se inserta en un ámbito cortés y se integra a éste con gran naturalidad. La presencia de este animalito y su cascabel maravilloso, capaz de alejar las penas de amor, son un ejemplo de la importancia que tenía este sentimiento dentro de la trama de las historias. Como apunté arriba, el perrito Petit-creiu y su cascabel sólo se justifican en un texto en el que la vida interior de los personajes haga necesaria su presencia; el *TL* no es ese tipo de texto, no son comunes las escenas de Iseo haciendo duelo por la ausencia de su amado, ni las penas de

amor de Tristán por dejar a su reina. Ni Petit-creiu ni su cascabel, ambos concebidos para dar alivio al mal de amores, son necesarios dentro de la trama de la leyenda en el *TL* y por ello desaparecen de la historia.

Finalmente, en la prosa aparecía, aunque como un pálido recuerdo de Petit-creiu, otra perrita entregada como *druerie*, la que la hija del rey de Gaula manda a Tristán; en el *TL* incluso ésa ha desaparecido, Belisenda, la princesa de Gaula, no concibe un amor de oídas por un caballero susceptible de ser cortejado mediante un regalo de cortesía, sino que intenta conseguir la atención del héroe, aún doncel, acorralándolo por los pasillos de castillo de su padre y acusándolo, tras fracasar, de intento de seducción; cuando la desventurada princesa comprende que Tristán jamás la amará, no encuentra otro recurso que el suicidio.

La *Minnengrotte*

La impresionante creación de Gotfried de Strasburg, que constituye una de las más bellas alegorías del amor, tampoco encuentra cabida en el texto español. Se podría alegar que habría sido difícil que lo hubiera hecho, ya que se trata de un edificio moral de una complejidad sorprendente, tal vez demasiado complicado para las intenciones del *TL*. Su aparición en la leyenda fue, sobre todo, producto del autor alemán y no tuvo una larga descendencia.

Como en el caso de Petit-creiu, es posible que el papel predominante que desempeñaba el amor en los textos de la versión cortés fuera el sostén que autorizaba a un edificio como la *Minnengrotte* para aparecer en la historia, desplazando al viejo bosque de Morois. Empero, aunque no se conservó la gruta del amor sino en los textos que siguieron fielmente a Gottfried de Strasburg, sí influyó su creación en la desaparición del bosque como el lugar de exilio para los amantes. Después de *G*, en los documentos de la tradición en prosa, Tristán e Iseo, al ser descubierto su pecado, siguen huyendo de Marc, pero se refugian en la casa de la Sabia Doncella, en la artúrica Joyosa Guarda o se encaminan hacia alguna corte.

En el *TL* resultaría imposible pretender tanto que se dirigieran a un lugar inhóspito —en el que las penalidades hicieran a Tristán desear que su amiga disfrutara de su vida

pasada—, como el guarecerse en una gruta del amor en la que con su sola presencia estuviesen ampliamente saciados. En el texto hispánico, por el contrario, los amantes se dirigen al Vergel de la Sabia Donzella, donde, en contraste evidente con la actitud y propósitos que muestran en *G*, lo primero que hace Tristán es enviar a su escudero por "ropa en que duerma, e vianda para comer" (*TL*, XXXVI, pp. 387-388) y no muestran desagrado alguno por compartir su morada idílica con criados, doncellas y amigos.

Aunque la casa de la Sabia Donzella tenga elementos del *locus amenus*, como pueden ser el hecho de que sea, un vergel en medio del desierto, la abundancia de pájaros, que con su canto proporcionan placer a los amantes, dista mucho de ser la *Minnengrotte* en la que los amantes "se miraban el uno al otro, y de esto vivían. La cosecha de sus ojos era el alimento de los dos. No comían otra cosa más que amor y deseo" (*G*, p. 319).

La Sala de las Imágenes

En el *TL* también ha desaparecido por completo el episodio de la Sala de las Imágenes, y con ella el gigante Moldagog. Con riesgo de seguir siendo repetitiva, me parece que el pasaje en el que Tristán, tras vencer al gigante Moldagog, hace construir unas lujosas cámaras en las que erige un santuario a Iseo es una creación que sólo se justifica cuando el papel principal del héroe de la leyenda es el de amador. El Tristán caballero de la prosa no demuestra su amor suspirando ante la imagen de su amada y besando los labios de una efigie, lo hace sosteniendo duelos en cada camino por el que le surge al paso otro caballero errante que no admite la superioridad de la belleza de la reina de Cornualles sobre la de la propia dama.

Los textos de la versión cortés se distinguen por la atención en narrar la vida emotiva de sus personajes, por la complejidad del mundo interior de éstos y por la forma en la que conciben a la dama —tomada del amor cortés— como una diosa a la que se debe venerar. El *Tristán* de Thomas es una maravillosa prueba de estas características; en el episodio de la Sala de las Imágenes, Tristán ejecuta los más caros deberes de un amante cortés, la sumisión perfecta a su dama, la contemplación, la veneración, es aquejado por el mal de amores cuando sufre por su ausencia, etcétera. El *Roman de Tristan* apenas si recuerda esos

preceptos que ya no tienen la misma actualidad que gozaran cuando se escribieron *T o G*; el mundo se transforma y la literatura también, ni en el *RT* ni en la *MA*, representantes de la prosa tristaniana, se nota la verdadera actitud del amante cortés; sí se siguen sus modelos más evidentes y se continúa con la sublimación de la figura de la dama, pero el caballero-amante es ante todo caballero, y por ello necesita a una dama, y cumple con sus deberes de amante evocándola y luchando por su amor y prestigio, pero no conserva esa preocupación única y primera por su amada que regía todos los pensamientos del héroe de los textos en verso.

En el *TL*, el amor que Tristán le profesa a Iseo es ante todo sexual, la obra misma menciona que tras tomar el filtro

subieronse arriva en vna cama, e començaron de hazer vna tal obra, que despues en su vida no se les oluido, ni les salio del corason por miedo de la muerte, ni de otro peligro que les acaescer pudiesse. (*TL*, cap. XXI, p. 366)

Sin pretender que el texto español sea un muestrario de goces groseros, como lo calificó María Rosa Lida de Malkiel¹, sí reconozco que el amor que aparece en el *TL* es diferente al que se profesaban los protagonistas en *T o G*. La necesidad que Tristán tiene de Iseo no puede saciarse con la veneración de una efigie; esa actitud constituye un refinamiento a la vez insuficiente y artificioso para un amor tan urgente y vital como el que aparece en este otro escrito.

Tintagel

El castillo edificado en la costa de Cornualles, muy cerca de acantilados que se abren al mar, continúa apareciendo en la historia como la residencia de Marc y su corte, sin embargo, ya no aparece ese rasgo que lo hace maravilloso: el poder de desvanecerse y permanecer invisible a los ojos de cualquier mortal, característica que tal vez le legaron sus prodigiosos constructores, los gigantes que vivían en esas costas desde tiempos inmemoriales y que fueron exterminados por los romanos cuando Bruto llegó para conquistar Britania.

Esta peculiaridad que hace de Tintagel un "chastel faez" un lugar encantado, únicamente aparece en la *Fo*, su ausencia en el *TL* puede deberse a dos causas. La primera tal vez sea que el episodio en el que aparece la mención es totalmente cortesano y está

inmerso en el sobrenatural refinado que le es propio a la versión cortés. La *Fo* es un texto especialmente completo en cuanto a manifestaciones feéricas y pertenece a un periodo muy específico en el desarrollo de la leyenda. Su autor debe haber pertenecido a las mismas cortes en las que se escribían los lais y conocía el efecto que lo feérico puede producir cuando se ubica en el ambiente cortesano en el que hace vivir a sus personajes. Pero, como señalé en una ocasión anterior, lo feérico fue un placer que conoció auge y decadencia en la leyenda, y el público que la oía o la leía dejó de ser exclusivo de las cortes². Con la salida de esa atmósfera cortesana también disminuyó radicalmente lo feérico, tal vez fue el nuevo auditorio o la historia misma en su evolución. Cualquiera que sea la causa, casi todas las maravillas feéricas abandonaron la historia y el castillo encantado, que dos veces por año desaparecía de la vista de los habitantes de este mundo para permanecer en un otro diferente, fuera del tiempo, se desvaneció para siempre de la historia de Tristán e Iseo.

La segunda razón para la desaparición de Tintagel puede ser la modificación total que sufre la locura de Tristán en los escritos de la versión caballeresca. Es también muy importante, pero igualmente válida, casi punto por punto, para el otro castillo maravilloso que aparece en las *Folies* —de hecho, la capacidad de desaparecer de Tintagel es un desdoblamiento de la calidad de transparencia de ese otro edificio—, por lo que será en el apartado destinado al castillo de vidrio donde expondré los motivos de su pérdida basándome en esta segunda causa.

c) De ambas versiones de la tradición poética

El castillo de vidrio

Igual que Tintagel, el castillo de vidrio, que flota entre las nubes y que está en un lugar en el que siempre brilla el sol, desaparece por completo de la historia. De la misma manera que el anterior castillo, encuentro para esta ausencia dos posibles razones: la primera ya enunciada en el apartado destinado a Tintagel: lo cortesano del episodio de las *Folies*, pero con peculiaridades especiales —en el caso del castillo de vidrio— y la transformación radical de la locura de Tristán.

La casa de cristal es un elemento folclórico muy difundido en los cuentos de hadas; de hecho, por definición, el vidrio es un material relacionado con la *féerie*. La escasez de este material durante la Edad Media lo hacía muy codiciado y era reservado para usos suntuarios; su relación con el Otro Mundo y lo sobrenatural era sobreentendida por las características específicas del elemento³.

Por otra parte, en la versión caballerescas la locura que Tristán sufre ya no es un artificio mediante el cual el héroe vence los obstáculos para acercarse a su amada; es un delirio real que hunde a Tristán en el salvajismo —mismo que hace presa también de otros enamorados famosos, como Yvain y Lanzarote. Es lógico pensar que en un episodio de esta naturaleza —alejado por completo del ambiente de las cortes— el lujo de las cámaras del castillo flotante, el mismo castillo de cristal y el país maravilloso en el que se ubica no encuentren cabida. Creaciones de una mente empeñada en idear comodidades extremas estarían fuera de lugar en esa otra locura que nada tiene que ver con lo sobrenatural, a no ser que el mero hecho de enloquecer por amor fuese visto como una maravilla. A esto habría que sumar que en el *TL* Tristán ya no aparece como loco, ni real, ni fingido.

La ordalía

Posiblemente, la razón principal para que desaparezca de la trama de la leyenda de Tristán e Iseo el juramento ambiguo —que ella debe hacer en el Vado Aventuroso— sea el enfoque diferente con el que son considerados sus amores culpables en los documentos de la versión caballerescas.

En la prosa, el conflicto de amor y honor —que sostienen Tristán e Iseo en los textos de la tradición poética— se ha visto disminuido por la legitimización de las relaciones de los amantes dentro de las normas del amor cortés, amén de que ya no se trata del eros desesperado que rebasa cualquier intento de clasificación o disimulo⁴. Por otra parte, al perder la fuerza la figura del rey Marc, deja de ser necesaria la intervención directa de la divinidad para poder exonerar a Iseo de sus culpas. En el *TL* basta la participación directa del caballero Tristán para lavar el honor de la reina.

El dragón de Irlanda

La desaparición de un pasaje significativo y determinante de la leyenda es mucho más grave que la pérdida de un personaje o episodio aislado. Un elemento que se pierde tras haber aparecido en todos los textos de la tradición poética de la historia y que al llegar a la prosa desaparece indica un cambio en la concepción de creadores y oyentes de ésta; tal es el caso de la pérdida del dragón de Irlanda, y con él la transformación de todo el episodio de la conquista de Iseo. Esta ausencia, cuya falta es el argumento más fuerte que puede mantenerse para separar la versión caballerescas de las poéticas, es notablemente más importante que la omisión del castillo de vidrio que flota en el aire o la desaparición de un gigante en particular.

En una primera etapa de la leyenda, la conquista de Iseo se realizaba en un combate emprendido por el héroe Tristán contra el monstruo tradicional de los cuentos de hadas: un dragón. El episodio tenía todas las características de lo feérico y las motivaciones y motivos del cuento tradicional. Al parecer, la historia conservó en su fase escrita durante algún tiempo recuerdos de una etapa anterior en la que se encontraba inmersa en ese mundo de lo maravilloso feérico.

Mucho de ese primer maravilloso pierde funciones y desaparece cuando cambia y se transforma de historia de amor en una de aventuras caballerescas. El dragón es, como antes he repetido, el antagonista clásico de los héroes, pero no el de los caballeros. El Tristán que salva a Irlanda de la furia del monstruo que escupe fuego, no tendría que ser caballero por necesidad, le hubiera bastado con ser un héroe. Sin embargo, era indispensable haber sido armado caballero para poder obtener novia justando en un torreo, en el que se decidiera el buen nombre y el honor de un rey.

En realidad, no creo que la identificación de Tristán con un perfecto caballero sea razón suficiente para la desaparición de la lucha contra el dragón, pero sí me parece posible que justifique el que la conquista de Iseo se haga mediante un torneo. De hecho, existe un documento perteneciente a la tradición caballerescas que se resiste a dejar ir el episodio e incluye el combate contra el dragón, pero quitándole la importancia que tiene como prueba para conquistar la mano de la princesa³.

En el mundo del *TL* estamos ya lejos de esos textos primitivos que conservaban personajes y rasgos tan antiguos y tan feéricos como las orejas de caballo de Marc, el castillo que desaparece o un dragón. Del Tristán caballero se pueden esperar aventuras en las que mate a un dragón casi sin darse cuenta, como lo hace con los gigantes, pero se espera que luche por Iseo de la misma manera en que lo hacen los caballeros. El Tristán español ya no es un héroe folclórico capaz de cazar con flechas su comida en el bosque, es el caballero artúrico que sale al encuentro de la aventura y que sostiene galanteos con doncellas y amoríos con dueñas. Iseo ya no es la princesa de cuento que es ofrecida como recompensa al matador del monstruo: es el premio del triunfo en un juicio legal, similar a todos los que posteriormente Tristán —de la típica manera del también adúltero Lanzarote— encarará para probar ante la corte su fidelidad.

d) De la tradición en prosa

A pesar de que el libro español pertenece a la tradición en prosa y comparte con ella rasgos numerosos sí existen manifestaciones y motivos sobrenaturales que no rescata. Lo maravilloso de los textos de esta tradición de la historia de Tristán e Iseo que desaparece en el *TL* es básicamente lo que pertenece a la saga de los antepasados de Tristán y elementos que forman parte del bagaje artúrico y que no se incorporaron a la historia con la suficiente rapidez o coherencia como para permanecer en ella.

Los antepasados de Tristán

El *TL* es parte de los textos que narran la vida de su personaje y, desde luego, ofrece una breve introducción con los hechos de sus padres. Sin embargo, dista mucho de ser una de las gigantescas *summae* que pretendían englobar todo la información de la materia. Aunque las felonías de Marc y las aventuras de Meliadux sean de gran importancia para la comprensión de la obra en su conjunto, y el *TL* lo entiende y las conserva, la vida de antepasados distantes, las sagas de tatarabuelos y otros parientes lejanos no lo son, y por ello se evita toda mención de ellos.

Los gigantes que persiguen a los amantes Chelinde y Sador, las hechiceras que intervienen en la historia para seducir a los protagonistas o protegerlos, los profetas Augustins o Teriados, la ordalía de Glorianda, etc. desaparecen todos, sin importar la categoría, la función o la importancia que hayan tenido en el *RT*, pues no hay diferencia de una a otra; desaparece en conjunto todo elemento de lo maravilloso anterior a la generación de Marc y Meliadux porque en el texto castellano no aparece mención alguna de tales episodios⁶.

De la tradición artúrica

De los personajes y sucesos maravillosos que aparecen en el *RT* y otros textos que le siguen —como la *MA*—, desaparecen en el *TL* aquéllos que pertenecen por completo a la tradición artúrica y que no se incorporaron a la leyenda en el momento necesario para ser absorbidos y considerados como propios.

Así, notamos la ausencia de la Dama del Lago, pero no la echamos en falta; la de la reina de Northgales, pero tampoco resulta importante, como tampoco lo es la transformación de algún caballero en gigante o viceversa (sir Bravor se convierte en Brauor "el gigante", y sir Nabor, fiero y poderoso gigante deviene en un caballero normal).

De igual manera, en relación con los acontecimientos, no puede considerarse importante la desaparición de las profecías sobre Perceval, ya que el *TL* pertenece a la tradición que ha dejado fuera al primer héroe del Grial para centrar toda su atención en el puro Galaaz.

Efectivamente, de la tradición artúrica son varias las figuras y los sucesos que se habrían sumado a la leyenda que ya no forman parte del libro español; pero, en conjunto, su deserción no afectó la acción del relato y se manifestó poco relevante.

2. LO MARAVILLOSO QUE PERMANECE

En este apartado he incluido aquellas manifestaciones de lo maravilloso que siguen teniendo carácter sobrenatural en *TL*. Algunas manifestaciones que ya existían en textos anteriores continúan siendo maravillosas, pero en el texto español pertenecen a una categoría

diferente de aquella de la que formaban parte en textos anteriores: otras, por el contrario, permanecen intocables a través de los escritos y llegan al *TL* con la misma categoría con que hicieron su aparición en la leyenda.

Por ser el *Tristán de Leonís* una obra derivada —en el grado que sea— del *Roman de Tristan*, el tratamiento de lo maravilloso siguió un camino muy similar al que ya había recorrido en los demás textos de la tradición en prosa. Es así que lo sobrenatural de esta versión de la historia es lo que con mayor fidelidad se conserva.

a) Los seres

La Bestia Gaturas

El extrañísimo animal que constituye la demanda de Palomades el pagano es en el *TL* una abigarrada mezcla de partes de distintos seres. No es un simple ser mixto —válgaseme la contradicción—, sino una verdadera amalgama de características de la más diversa procedencia:

... vna bestia que ha nonbre Gaturas, y es la mas diuersa cosa de ver que ninguna otra bestia[...] Es fecha en el cuerpo como sierpe, e ha la cabeça como buey, e la cara e los cauellos como muger, e anda con treynta y dos pies, y ella es tan grande en luengo como treynta pies, e los pies son hechos como de buey... (*TL*, cap. XLII, p. 399)

y, como si tal dotación de bizarría no fuera suficiente, del vientre de la creatura salían estremecedores gruñidos, un "gran ruydo [...] que parecía que el cielo se quería caer abaxo" (*TL*, cap. XLII, p. 399).

Pero, aun así y dentro de su rareza, la Bestia Gaturas es un monstruo convencional; y conserva una marcada similitud con la Bestia Aulladora de la *MA* y la de la Prosa.

Este tipo de bestias quiméricas arquetípicas fue popular en España, existen varios romances de ciego y pliegos de cordel en los que se menciona a la "Fiera corruptia", a la "Fiera malvada", siempre dotada de gran poder, fuerza y malignidad. Normalmente, el curioso animal es un ser humano transformado en bestia y debe su apariencia a un castigo divino por algún pecado cometido. En el *TL* no se hace ninguna alusión a este fenómeno, pero en el resto de libros de caballería de tema bretón (*La demanda del Santo Grial* y *El*

baladro del sabio Merlin) sí aparece esta explicación sobre su origen. Tal hecho hace de la bestia Gaturas —en los otros libros españoles de caballerías— un ser que deja atrás su categoría feérica y la cambia por una milagrosa. Sin embargo, aunque en el *TL* —sin la narración de este origen milagroso— la bestia sigue conservando el carácter de feérica. Hay que señalar que este singular animal causa en el libro castellano una reacción inusitada y desconocida en los textos anteriores: "Tristan, quando la vio, ouo gran miedo" (*TL*, XLII, p. 399), actitud que generalmente acompaña a las manifestaciones de lo mágico.

Enanos adivinos

Como señalé más arriba, el enano adivino es un personaje que se mantiene a lo largo de todos los textos, cambia su nombre, pero no así sus características:

En aquella sazón el rey Mares tenía en su corte vn enano que se pagaua de adeuinar, y este enano era hijo de vn rey, y era de tan mala figura y tan nescio, que lo ouieron de echar fuera de la corte de su padre, y vn día dixo aquel enano al rey Mares: «Señor, sabed que oy entrará en vuestra corte el mas noble cauallero de mundo». Y el rey dixo: «¿Será cauallero que me fara honrra?» Y él dixo: «Sí, quanto a la corona, mas en otras çosas os fara desonrra y verguença». «Pues a la corona me ha de hazer honrra, no me do nada, él sea bien venido». (*TL*, cap. VI, p. 348)

Sin embargo, el papel que desempeña en la historia sí ha sufrido una modificación muy grande, paso de ser el antagonista de los amantes a convertirse en un personaje totalmente secundario cuya función es más la de presentar al héroe en las cortes a las que se presenta que la de impedir los encuentros de los amantes.

En el *TL* son dos los enanos adivinos en los que el antiguo Frocín se ha desdoblado. Por una parte está el enano de Feremondo, rey de Gaula, a quien acude Tristán cuando debe huir para no ser asesinado por su madrastra. Sirviendo Tristán como paje en esta corte llega a Gaula Morlot de Irlanda, ocurre que:

... el rey e Morlot estaua a la tabla, y seruielos Tristan, y Morlot paro mientes a Tristan, e dixo al rey: «Este es el mas fermoso donzel y el mas enseñado que nunca vi» [...]. Y vn enano que entonces era ay, dixo a Morlot: «La su apostura avn te costara caro»; (*TL*, cap. IV, p. 345)

Morlot queda sorprendido, pero intenta olvidar el incidente; sin embargo, Feremondo lo insta a no hacerlo y le relata que el enano tiene fama de adivino:

... el otro día lleo aquí vn cauallero, y comiendo a la tabla, dio vna pierna de capon a este enano, e dixo: «Por esto como yo esta pierna de capon, porque nunca otra daras a otro»; e a la mañana, quando el cauallero fue leuantado, estandose lauando las manos, vino a el vna donzella e dixole: «Cauallero, dadme un don»; y el le dixo: «Demandad lo que vos quereys»; e la doncellas le dixo: «Dadme vuestra espada»; y el cauallero se la dio, e la donzella tomo la espada e corto la cabeça al cauallero. (*TL*, cap. IV, p. 345)

El otro, que podría haber sido el taimado Frocín que aparece desde los primeros textos de la leyenda, está desdibujado y su papel es muy modesto, aunque sigue conservando sus capacidades mágicas "se pagaua de adeuinar" y su imagen odiosa "...era de tan mala figura y tan necio, que lo ouieron de echar fuera de la corte de su padre" (*TL*, VI, p. 348). Sin embargo, su actuación es mínima. De hecho, después de hacer una advertencia a Marc sobre Tristán: "sabed que òy entrara en vuestra corte el mas noble cauallero del mundo [...] y os fara desonrra y verguença" (*TL*, VI, p. 348), desaparece de la acción y sólo vuelve a tener una dudosa aparición para informar a Iseo del matrimonio de Tristán con Iseo de las Blancas Manos⁷.

Por su parte, la categoría de lo maravilloso a la que pertenecen estos seres continúa siendo la de lo mágico que ya poseían en textos anteriores. De la misma forma en que Frocín o Melot de Aquitania son vistos con desconfianza y cierto temor, también lo son estos dos enanos del libro de caballerías ibérico. Sin embargo, de estos últimos no conservamos ya sus nombres, evidencia de que su desempeño se había visto reducido hasta el extremo de que su identificación resulta prescindible.

Merlín y Morgana

Estos dos personajes que pertenecen de se hacen presentes en la tristaniana cuando se incorpora a Tristán, en el *RT*, al mundo y la corte del rey Arturo.

Merlín llegó a ser el símbolo del adivino y el profeta, sus poderes y sabiduría pasaron a ser del dominio público y numerosos héroes fueron proclamados como tales por el profeta

de la corte de Arturo. Tristán no fue la excepción: "Y sabed que el infante es biuo. sera muy buen cauallero y muy venturoso" (*TL*, cap. II, p. 341). Del mismo modo, más tarde, hace la profecía de que los tres más grandes caballeros serán Tristán, Lanzarote y Galaaz.

Merlín cumple con su papel de sabio a quien nada se le puede ocultar y que adivina cualquier cosa, por ajena o lejana que pueda parecer: "Pues aqui en estas letras dize que aqui mato el rey Mares a Pernan su hermano" (*TL*, cap. III, p. 342); "sabed que es biuo, mas esta en la torre peligrosa" (*TL*, cap. II, p. 341); "Cosa perdida no se puede jamas hallar, y el rey Meliadux no es perdido, mas vos nunca lo vereys" (*TL*, cap. II, p. 341); pero, tal como ya se había podido constatar en la *MA*, su papel dentro de la leyenda fue modesto.

Como siempre, Merlín está a caballo entre lo feérico y lo mágico pero, dentro de la materia tristaniana no hay ningún cambio visible en el tratamiento que se le da a este personaje; su rápida constitución en un estereotipo y su función secundaria en el *TL* impidió que sufriera modificación y, tal como en la *MA*, sus características corresponden más a lo mágico que a lo feérico.

Por su parte, Morgana corre una suerte muy similar a la de Merlín, pues como aquel, proviene del fondo de la materia artúrica, y es en los relatos arturianos en los que toma todas sus características. Llega no sólo al *TL*, sino incluso al *RT* como un personaje ya hecho. Es la hermana malvada del rey Arturo, enemiga apasionada de la reina Ginebra y Lanzarote —en el *TL*, como en el *RT*, comparten ese odio la otra pareja de amantes, Tristán e Iseo—. Hechicera y adivina, es capaz de maravillar a Tristán cuando adivina su identidad y de provocar el odio y temor de los demás cuando se ponen de manifiesto sus poderes y maldades, tal como sucede cuando manda a la corte el cuerno encantado. Sin embargo, igual que Merlín, en la historia de los amantes de Cornualles, la figura de Morgana sirve, sobre todo, para ubicar la materia tristaniana en el mundo artúrico; su función es casi circunstancial y en este texto no varía su pertenencia a la categoría de lo mágico. La importancia de Morgana en el *TL* es que su presencia es necesaria para construir el ambiente típico de las aventuras del universo arturiano.

Las encantadoras

Las doncellas encantadoras fueron caras al *roman* en prosa, lo cual, aunado a la una especial predilección por parte del nuevo público de la novela, hizo de ellas figuras muy populares. Estos personajes, a pesar de que se encarnan en diferentes personajes a lo largo de los textos, aparecieron en la leyenda a partir de su inclusión en el mundo de las aventuras caballerescas a lo artúrico.

El texto español tiene una marcada predilección por los seres mágicos. Al menor gesto anormal por parte de algún personaje —o incluso con la aparición de fenómenos que pueden tener relación con ellos— la actitud normal por parte de quien lo presencia es la de considerar que esa persona posee poderes sobrenaturales. Por ejemplo, tras dejar a Brangel en un monasterio, Palomades se encuentra en medio del bosque a punto de que se desate una tormenta; el viento y la tempestad, en verdad prodigiosos, le lanzan al suelo con todo y caballo:

Entonce dezia el cauallero: «No puede ser que aquella donzella que desate de la gran espesura del bosque fuesse donzella, sino alguna diabolica o muger encantadora, pues que tal pago me da agora por la honrra que le hize». (*TL*, XXVIII, p. 374)

Sin embargo, a pesar de que Palomedes se equivoca en el pasaje anterior al considerar a Brangel como una "muger encantadora", en el *TL* aparecen dos doncellas "del arte" que conservan todas sus propiedades de seres mágicos y forman parte ya de la historia desde el *RT*.

Ambas carecen de nombre, pero son perfectamente identificables por los episodios en los que intervienen. La primera, en orden de aparición, es la donzella enamorada del padre de Tristán. Esta encantadora realiza, casi punto por punto, la misma acción que su predecesora de la *MA*:

...e fueron [Meliadux y sus hombres] a çaça a la floresta peligrosa, e vna donzella encantadora lo espero en el camino, e dixole «Señor si soys buen cauallero seguime, y lleuaro he a la mejor auentura e mas fermosa que jamas vistes, ni ningun cauallero vio». Y el rey dixo: «Señora, ruegos por cortesia que me lleueys alla donde es essa auentura que dezis», e la donzella dixo: «Bien me plaze». E caualgo y fuesse quanto pudo contra donde la donzella lo lleuo, y lleuolo a la torre peligrosa, e tanto que entró dentro, luego lo ouo

encantado. Así que el rey no se le vino mientes de la reina, ni reyno, ni del mundo, sino tan solamente de la donzella que lo auia encantado allí. Y estuuo así encantado en la torre siete meses. (*TL*, cap. II p. 340)

La otra "donzella del arte" realiza una maniobra similar con el rey Arturo como víctima, y ambas tienen un fin semejante:

El rey tomo vna espada de los que eran muertos y cortole la cabeça, e los diablos la lleuaron delante de todos. Luego se encendio el castillo y quemose el y las gentes que eran en el. (*TL*, cap. XLX, p. 403)

Ambas hechiceras son catalogadas desde un principio como "peligrosas", "encantadoras" y "diablos"; su convivencia con las artes mágicas es clara y su clasificación dentro de lo mágico, fácil.

Los gigantes

Estos seres descomunales son un *leitmotiv* en la historia. Están presentes desde los textos de la versión cortés, en los que tienen un lugar muy importante. En los escritos de la versión caballeresca se multiplican, aunque no así sus funciones, y aparecen salpicados en uno u otro texto para proporcionar el mayor lustre a las aventuras del héroe. Sin embargo, en el *TL* los gigantes se encuentran reducidos a dos y están confinados a una isla: "la isla del gigante".

La aventura es bastante convencional: Tristán e Iseo arriban a una isla en la que el señor es un gigante, se practica la bárbara costumbre de retar a las visitantes a someterse a un concurso de belleza entre la señora de la isla y la recién llegada, la perdedora deberá perder la cabeza; el papel del gigante es hacer que sea respetada la costumbre. Desde luego que en el *TL* la triunfadora es Iseo, y Tristán debe combatir contra el gigante Bravor y, tras darle muerte, debe también cortar la cabeza de su esposa.

La aventura sirve principalmente para mencionar por primera vez la materia del Santo Grial y poner a Tristán en relación con héroes del universo artúrico. La isla del gigante es importante para la historia del Grial ya que es la misma en la que Joseph de Arimatea fuera muerto y enterrado por otro gigante, don Eddón; por su parte, Bravor y su mujer son los padres de Galeote (Galaor). Tras quedar como señores de la isla, los amantes reciben la

visita de Gafote que busca vengar a sus padres, obviamente el hijo del gigante es vencido y ofrece su amistad a Tristán y lo pone en contacto con la corte de Arturo al enviar por su conducto saludos a Lanzarote. Así, la aventura de la isla es el primer lazo importante que se extiende en el texto para proporcionar legitimidad a Tristán cuando éste decida integrarse a el mundo artúrico y participar en la gran empresa colectiva que es la búsqueda del Grial.

Por lo que toca a los gigantes, el libro español es parco en sus descripciones y no proporciona mayores datos que su calificativo alusivo al tamaño: "don Edon, y era gigante" (*TL*, cap. XXI, p. 366) o bien "Bravor el gigante" (*TL*, cap. XXII, p. 367). Es importante señalar que, aunque los gigantes siguen siendo una parte de lo prodigioso, están ahora, —como algunos de la *MA*— tan integrados al universo caballeresco; que reciben el tratamiento de "dón" y combaten como si fueran caballeros, Bravor reta a su oponente y lo ataca con armas de caballero. Aun así, quedan algunos de los rasgos que caracterizan a uno de estos seres descomunales: fiereza y crueldad, las cuales se hacen patentes con la historia de don Edón, que furioso contra el culpable de la conversión de sus hijos al cristianismo: "hizole cortar [don Edón] la cabeça a el [a Joseph] e a onze de sus fijos que eran conuertidos a la fe de Christo" (*TL*, cap. XXI, p. 366).

Los gigantes del *TL* siguen conservando su carácter prodigioso, pero, en esta ocasión se hallan relacionados con personajes pertenecientes al bagaje del cristianismo. Este rasgo, pone en evidencia la nueva actitud de lo maravilloso en el libro español: la maravilla aparece, pero ligada a la fe triunfante.

b) Los objetos

La Tabla Redonda

En pocos objetos se ve mejor ilustrado el cambio que se da en el *TL* con respecto del enfoque de un rasgo de lo maravilloso. Mientras que en *MA* el hecho de las sillas de la Mesa Redonda anuncien su cambio de propietario —con letreros que aparecen y desaparecen de los respaldos— es aceptado con toda la naturalidad posible y esta peculiaridad se recibe sin aportar ningún intento de explicación. En el *TL*, aunque el hecho continúa siendo el mismo, hay una diferencia importante:

... era costumbre de la Tabla Redonda, que quando algun cauallero era llamado a aquella honrra, por la voluntad de Dios venia alli vn angel y escreuia el nombre del cauallero, e quando los de la corte lo auian allí traydo la silla que para el estaua aparejada, si ellos no hallauan su nombre escrito por derecha auentura, el era rehusado. (*TL*, cap. LXX, p. 431)

Nos encontramos ante un viraje claro hacia lo milagroso, una manifestación feérica en los textos anteriores se transforma en milagrosa merced a una explicación aparentemente "lógica" de un suceso que podía perturbar por no tener causa conocida. La aparición de un literal mensajero del señor, un ángel, que escribe, por orden expresa de Dios, los nombres de los propietarios de las sillas es una muestra clara de cómo se integraba el milagro a la maravilla bretona. Así, lo feérico, sin explicación y sin necesidad de ella, pierde su carácter natural e imprevisible justificándose por la voluntad de Dios y transformándose en milagroso.

El cuerno de Morgana

El cuerno de Morgana es, tal vez, el motivo maravilloso que se conserva inalterable. La descripción que el *TL* da de este objeto tiene muy pocas diferencias con el que aparece en la *MA*:

vn cuerno de marfil, muy bien guarnido de oro e plata, con vn cordon de seda [...]. Este cuerno, si alguno ha duda que su muger le haga maldad, hinchalo de vino e hagale beuer con él; y si esta beuierecon el, es casta e buena, e si ha fecho algun mal, el vino se le derramara por los pechos que no podra beuer con el. (*TL*, cap. XXIII, p. 382)

Rebasados algunos detalles insignificantes de la conformación del cuerno, no hay diferencia alguna con su antecesor de prosa francesa; continúa siendo un objeto mágico, obra de la hechicería y la malevolencia, capaz de provocar cierto temor entre quienes presencian los efectos que puede provocar: "... hizo quebrar el cuerno delante de todos. Assi que del cuerno salio vn fumo que subio al rezio ayre, de la qual cosa fueron todos espantados" (*TL*, cap. XXIII, p. 383). Además, por ser un elemento famoso dentro de la tradición artúrica y tener una importante cantidad de textos que testimonian sus virtudes y peligros, era difícil que el autor del *TL* eligiera innovar justo en este motivo en particular.

El filtro

Elemento central en la historia de Tristán e Iseo, el filtro no varía de categoría ni de características. No se hace explícito que fuera la madre de Iseo quien fabricara el brebaje, pero continúa siendo ella quien lo proporciona a la doncella de Iseo: "E dio la reyna a Brangel vn breuaje amoroso" (*TL*, cap. XX, p. 365), y con las mismas intenciones: "«Amiga Brangel, aqueste breuaje dareys vos a mi hija y el rey Mares la primera noche que en vno durmieren..." (*TL*, cap. XX, p. 366).

El *TL* no proporciona más datos sobre las propiedades del bebedizo que la de "breuaje amoroso" (*TL*, cap. XX, p. 365), sus efectos están explicados brevemente: "E luego que Tristan e Yseo ouieron beuido el breuaje, fueron assi enamorados el uno del otro, que mas no podia ser" (*TL*, cap. XXI, p. 366).

No se explica su composición ni se le marca un término o caducidad; pero esto puede deberse más a que disminuye su importancia dentro de todo el texto que a un interés por liberar al amor de sus efectos, ya que —como en los textos de la versión cortés— su duración no tiene límites y se declara explícitamente dentro de la obra que es —actitud propia del *TL*— el acto amoroso lo que en realidad los liga de por vida: "vna tal obra, que despues en su vida no se les oluido" (*TL*, cap. XXI, p. 366).

3. LO MARAVILLOSO NUEVO

Es muy posible que el texto español intente seguir lo más fielmente que puede a su modelo, sea el que sea, y no muestra grandes deseos de innovar. En el terreno de lo maravilloso nos encontramos casi en un campo completamente conocido y desgraciadamente

las sorpresas que nos depara el *TL* son escasas. Sin embargo sí existen las novedades y, aunque en su mayoría sean elementos de la materia artúrica que no llegaron a ser perfectamente asimilados a la trama de la leyenda de Tristán e Iseo, existen otros que son innovaciones. Estos últimos son muestras elocuentes del carácter del nuevo público de la historia y del gusto que peculiariza a los españoles en cuanto a lo sobrenatural.

a) Los ángeles

Los únicos seres sobrenaturales que el *TL* incorpora a la leyenda son los cristianismos ángeles. Existen en el libro español dos ocasiones en la que se hacen presentes; la primera es cuando con su presencia se justifica la aparición de los nombres de los caballeros elegidos para formar parte de la Mesa Redonda: "por la voluntad de Dios venia allí un angel y escrevia el nombre del cauallero" (*TL*, cap. LXX, p. 431). La segunda vez que intervienen en la historia es en relación directa con el Santo Grial y su héroe, Galaaz:

...por amonestamiento de la boz del angel, e por mandato de Dios, el donzel e cauallero nouel fue a la corte del rey Artur armado y aparejado de todas sus armas, y se cumplió la aventura de la silla peligrosa y el marmol donde estaua el espada" (*TL*, cap. LXXXVIII, p. 445)

En ambos casos —en medio de una gran aventura de corte bretón— se hace presente la voluntad de Dios y son sus mensajeros, los ángeles, quienes se encargan de demostrar que la maravilla depende de la voluntad de un ser superior que rige todos los destinos. Lo sobrenatural féérico de la aventura del síual peligroso y de la espada en un mármol flotante no merecen descripción alguna del autor del *TL*; pero es necesaria para justificar el cambio de objetivos que se dan en la historia del Santo Grial: desde la *Vulgata* el héroe del Grial es el puro Galaaz, que llega a la corte de Arturo, obedeciendo órdenes de su abuelo el Rey Pescador. En los más antiguos textos del Grial, el Rey Pescador es una figura de ambigüedad evidente y es en casa de su hermano, el Rey Tullido, donde el Grial aparece y deslumbra a

voluntad. Desde siempre el mundo del Grial estuvo inmerso en la maravilla y los presagios, pero conforme se fueron integrando los rasgos cristianos fue perdiendo parte de su capacidad de sorprender. La intervención directa de Dios quita algo de lo inquietante e inexplicable que el Grial aporta. En el texto español, Gaalaz es más que nunca el caballero divino, el mayor representante de la caballería celeste e inhumana, el héroe que pretende limpiar al mundo de sus defectos y rescatar la gracia perdida.

Aunque sea antiquísima la creencia en ángeles, en la materia de Bretaña —de orígenes claramente paganos— estos seres son desconocidos; los ángeles son abiertamente milagrosos pues su presencia responde a un deseo expreso de una voluntad superior. Su presencia ayuda a crear la atmósfera del milagro, pero quita a lo maravilloso buena parte de su atractivo imprevisto, ya que en el milagro el carácter subversivo de lo maravilloso está ausente. El milagro es así, casi siempre esperado, sus personajes están condicionados por la mirada de una entidad sabedora de la función para la que fueron enviados.

b) El escudo de Joseph de Abarimathía

Un antepasado de Palomades, el rey Ebalato, posee un escudo, adornado con una cruz bermeja que no permitía que golpe alguno le hiciera daño.

... que el escudo que traya, que por golpes que en el le diessen no le fazían mal ninguno, e dixo en su coraçon que aquel escudo era de Joseph Abarimathia, que fue gran amigo de Dios e de la sancta fe. (*TL*, cap. XXVIII, p. 375)

Este escudo maravilloso es una buena muestra de cómo el *TL* ponía en contacto los elementos cristianos con la historia de Tristán. Estamos ante una de las armas maravillosas que son tan comunes en la literatura de caballerías, no tendría nada de especial su presencia dentro de la maravilla bretona si no fuera por ese apartado final que pretende explicar el por qué del poder del escudo: "era de Joseph Abarimathia, que fue gran amigo de Dios e de la sancta fe". Pareciera que el motivo del poder del escudo fuera esta conexión de su portador con Jesús (Dios) y que es esta relación lo que permite explicar manifestaciones que no aparecen como lógicas.

El escudo tiene la función clásica del milagro, sirve para dar fe del poder de Dios y convencer a los incrédulos que estos poderes sobrepasan a otros. El pagano rey Ebalato, al hallarse en dificultades se auxilia del escudo y, desde luego, se hace bautizar y se convierte a la fe de Cristo cuando presencia las maravillas que este objeto obra: "E quando el fue en la gran batalla, e vio que todas las feridas que dauan en el escudo corrian sangre, entonces ouo la creencia en Dios complida" (*TL*, cap. XXVIII, p. 375)

Es casi imposible encontrar en el libro español una maravilla que se haga acreedora a una explicación, o se vea reducida a ser considerada como un hecho insólito —pero no ajeno— o un milagro cuya capacidad de regirse por leyes diferentes a las conocidas provenga de una causa entendible: la voluntad de Dios.

c) El anillo del rey Marc

Cuando se habla del amor que se profesan Tristán e Iseo, y que impide que el héroe consume su matrimonio con Iseo de las Blancas Manos, en algunas ocasiones se hace alusión a un anillo que, en *T*, Tristán siempre llevaba en el dedo porque era un don de la reina; se especula por qué es a la vista de esta joya que el héroe recuerda su pasión por Iseo y no consigue acercarse a su mujer. El mismo anillo constituye en las *Folies* la única prueba capaz de convencer a Iseo que un loco juglar es su amante disfrazado y también es el mismo que Iseo dona a su amado, en *B*, cuando deben separarse a la salida del Morois⁸.

Ahora bien, el anillo que es entregado a Tristán cuando éste deja a Iseo en las afueras del Morois, a menos que se considere mágico por haber impedido la unión de Tristán con su esposa, no posee ningún atributo sobrenatural y es aquel anillo que Marc dejara en el dedo de la reina como señal de su presencia en el refugio salvaje de los amantes. En el *TL*, Iseo cede a Tristán un anillo que a su vez el rey Marc le había confiado, posiblemente un gesto que guarda la reminiscencia de ese otra argolla entregada al héroe como don de amor; pero esta vez la joya tiene, a decir de Iseo, dos cualidades claramente sobrenaturales: "ha tal virtud, que mientras lo truxedes no podeys ser hallado vos ni yo; e ha otra virtud, que no podreys ser vencido, avnque antes de agora os le deuiera auer dado" (*TL*, LIII, p. 411).

El anillo que oculta a su portador, y que creo implica el poder hacer invisible a la persona que lo lleva, tiene una larga tradición que se inicia, posiblemente, con la leyenda del anillo de Gyges, rey de Lidia, que narra Platón en *La república* ⁹. pero que en la literatura de caballerías cuenta con otro antecedente más inmediato: el anillo que Lunete ofrece a Yvain para ocultarlo de los cortesanos de Laudine que lo buscan para matarlo por haber herido de muerte a su señor¹⁰.

Por su parte, los objetos que hacían invencible a su poseedor son usuales dentro de las literaturas celtas, e incluso puede incluirse dentro de esta categoría a la espada de Arturo: Excalibur.

Con sólo uno de esos dos poderes, que según Iseo posee el anillo de Marc, hubiera bastado para que la joya fuera considerada como un valioso talismán, objeto de alguna atención o, incluso, parte importante de un episodio. Sin embargo, esto no es así, la única vez que se le menciona en el texto es en la ocasión en que Tristán se apresta para abandonar Cornualles y emprender sus aventuras artúricas. Al tener noticia Iseo de los deseos de su amado, le pide que la lleve con él y le ofrece la argolla. A partir de ese momento se esperarfa que apareciera una aventura en la que se pondría de manifiesto los poderes del anillo, pero esta ocasión no llega jamás. Para poder salir de la corte, Tristán e Iseo no recurren a las virtudes de la joya, sino que necesitan salir solapadamente. Inmediatamente después, sin pensar que ya su amado es dueño de un talismán que lo protege de cualquier peligro y lo vuelve invencible, Iseo ruega a Tristán que no se enfrente a otro caballero pues, al encontrarse sin caballo y armadura, lo siente en franca desventaja con aquel.

Este anillo es desconocido en los demás textos; su papel en el *TL* es verdaderamente nimio y, aunque es de las poquísimas maravillas feéricas que el libro español aporta a la leyenda, es un elemento que nunca se explota y se deja pasar, haciéndole cumplir una función de mero ornato que no corresponde bien con la categoría de lo maravilloso a la que pertenece.

d) El escudo de los amantes

En la *Vulgata*, cuando Lanzarote se hace caballero de Ginebra pero aún no se ha entregado al amor carnal, la Dama del Lago le entréga a la reina, por la Dama del Lago, un

escudo que muestra a un caballero y una dama a punto de besarse, separados por una grieta que divide el escudo y arruina su belleza¹¹. El *TL*, posiblemente copiando a la prosa, rescata este motivo para la leyenda de Tristán e Iseo, pero no lo relaciona directamente con los protagonistas, tal vez debido a que el amor entre los amantes de Cornualles no pasa por una fase presexual como el de Lanzarote y Ginebra.

E quando vino la mañana, Tristan se fue a caça, e en el camino se encontro vna doncella que traya vn escudo, y en el eran figurados vn cauallero y vna donzella, y el escudo era hendido desde encima hasta las bocas del cauallero y de la donzella [...] Señor, llévole a Camalot vn cauallero que ama a vna donzella de gran amor, y el ni ella no fazen amor carnal, sino assi como los veys pintados en este escudo, e piensan que ninguno sepa de su amor sino ellos, e por esto que vna dueña sabe toda su fazienda, les embía este escudo. E luego que ellos ayan hecho amor carnal es uno, luego el escudo sera cerrado. (*TL*, cap. XVIII, p. 363)

Punto por punto las características de este escudo corresponden a las que presenta en la *Vulgata* que, efectivamente, se cierra cuando por fin Lanzarote es admitido en el lecho de la reina Ginebra. Perteneciente por completo al bagaje de lo artúrico, el escudo no cumple en la historia de Tristán e Iseo más función que la de mero ornamento; no se puede relacionar con los protagonistas ya que no responde a la realidad de su relación, y no se atribuye a la de Lanzarote y Ginebra porque aún no se ha completado el parangón entre ellos y los de Cornualles. El episodio se encuentra casi al principio de la historia caballeresca, Tristán todavía no ha combatido con ningún caballero de la Tabla¹², ha llegado a la tierra de Arturo con un propósito incierto y está maravillado: el escudo feérico —espejo de las relaciones— es una bienvenida a un mundo que no tardará mucho en hacer suyo.

Ahora bien, de igual manera que sucede con el anillo de Marc, la aparición del escudo de los amantes no se encuentra aprovechada dentro del texto, se le menciona pero jamás se elabora sobre su función; es más, incluso se le desidentifica al no nombrar a la pareja para quien está destinado, ni su origen. Su presencia sólo sirve para subrayar el hecho de que Tristán ha llegado a la tierra de las maravillas, donde todo puede ocurrir, a tal punto que hasta un escudo rajado se repara por efecto del amor.

e) La torre peligrosa

Aunque las aventuras con "doncellas del arte" son comunes en la tradición en prosa de la historia de Tristán e Iseo, no es igualmente normal el que éstas habiten en lugares con características sobrenaturales. Así, el primer documento, que yo conozca, en el que una de estas encantadoras viva en un edificio maravilloso en el *TL* que, en el pasaje del secuestro del padre de Tristán, menciona la existencia de una "la torre peligrosa":

... y lleuolo a la torre peligrosa, e tanto que entro dentro, luego lo ouo encantado. Assi que el rey no se le vino mientes de la reina, ni reyno, ni del mundo, sino tan solamente de la donzella que lo auia encantado alli. (*TL*, cap. II, p. 340)

La torres son lugares propicios para ser considerados maravillosos, guardan un viejo simbolismo de poder espiritual y son verdaderos receptores de fuerzas síquicas¹³. Además, como ya hice notar arriba, las maravillas y los lugares que las acogen interaccionan y se vuelven interdependientes; la torre peligrosa es sobrenatural porque es la vivienda de un ser mágico, y la encantadora, a su vez, necesita acudir a su morada, al recinto en el que se acumulan con mayor facilidad las fuerza sobrenaturales, para poder efectuar sus hechizos con éxito.

No se puede hablar de esta construcción como de un lugar indiscutiblemente maravilloso, empero, están latentes sus características sobrenaturales: ocasiona un temor tal que Merlín lo hace patente calificándola de "peligrosa", parece contener parte de los poderes de su dueña ya que a ésta le es necesario llevar a su víctima hasta el edificio para poderlo encantar: "lleuolo a la torre peligrosa, e tanto que entró dentro, luego lo ouo encantado". Es como si la torre misma estuviera fuera de las reglas naturales y dentro de ella funcionara otro tiempo y otra naturaleza; contenedor de poderes inexplicables, es un lugar que en mucho recuerda a los países encantados de los lais a los que son atraídos los caballeros para quedar

ligados a los encantos de las hadas, predecesoras de estas mágicas doncellas encantadoras. Con la torre peligrosa, me parece que estamos ante uno de los poquísimos resabios de maravilla feérica que sobrevivió hasta el *TL*, ante un rasgo aislado y atávico que no se perdió del todo. Sin embargo, es obvio que se encuentra muy disminuida esta cualidad y que el episodio está embuido en un ambiente de hechizo y malignidad que le son propios sólo a lo mágico.

f) El castillo Ploto

Ausentes sus características sobrenaturales de los demás documentos que conozco de la leyenda¹⁴, en el *TL* aparece un castillo macabro; su peculiaridad posiblemente no es abiertamente sobrenatural y sí simbólica: el castillo del ploto, el castillo del llanto.

... quel que fizo este castillo auia nombre don Edon, y era gigante e avía doze fijos, y esto era el tiempo que Joseph Abarimathia vino en esta ysla por predicar la fe de Christo, [...] E fizo prender a Joseph Abarimathia e hizole cortar la cabeza a el e a onze de sus fijos que eran convertidos a la fe de Christo; e no le quedo salvo un hijo.[...] E luego fizo tomar los huessos de sus fijos y de Joseph Abarimathia e fizo hazer el cimientto de aqueste castillo sobre los huesos de aquella gente" (*TL*, cap. XXI, p. 366-367)

El castillo del ploto es más que otra cosa un edificio que representa el salvajismo de los paganos, encarnados en don Edón, un fiero y sanguinario gigante que no vacila en matar a sus propios hijos con tal de evitar que la nueva fe, la verdadera, se propague. Efectivamente, su cualidad de edificio maravilloso puede ser tan discutible como la de la *Minnengrotte*, ya que, como aquella, su presencia parece responder más a necesidades simbólicas que a funciones de lo maravilloso.

Sin embargo, aunque el Castillo Ploto más parece un efecto de novela gótica que una construcción perteneciente al ambiente de maravilla bretona que le debería ser propio a la leyenda, es muy importante señalar su función como símbolo de una nueva atmósfera que

refleja intereses diferentes y un gusto también nuevo por los motivos que atraigan su admiración. Los españoles tienden a ser defensores de su fe y a preferir lo simbólico a lo puramente fantástico, y el Castillo Ploto cumple bien estas dos funciones. Empero, considerándolo un edificio maravilloso, puedo decir que cabe considerarlo perteneciente a la categoría de lo prodigioso.

NOTAS

IV. LO MARAVILLOSO EN EL TRISTAN DE LEONIS

1. LO MARAVILLOSO QUE DESAPARECE

b) De la versión cortés

La Sala de las Imágenes

1. María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 417.

Tintagel

2. Ana María Morales, "Lo maravilloso en la *Folie Tristan*", en: *Heterodoxia y ortodoxia medieval*, ed. Concepción Abellán *et al.*, UNAM, México, 1992, pp. 129-140.

c) De ambas versiones de la tradición poética

El castillo de vidrio

3. Véase el libro de Howard Rollin Patch, *El otro mundo en las literaturas de la Edad Media*.

La ordalía

4. Es difícil reconocer en la relación que sostienen Tristán e Iseo en el *TL* la pasión ciega que los empuja a permanecer en el bosque de Morois de la versión común, y más aún pensar que es el mismo amor sublime que permite que vivan sin ninguna necesidad física, salvo el amor, en la *Minnengrotte*.

El dragón de Irlanda

5. Se trata del tan mencionado manuscrito 103 de la Bibliotheque National de Paris.

d) De la tradición en prosa

Los antepasados de Tristán

6. El *TL* pertenece al tipo de textos representativos de la "versión I" de la novela en prosa, y por ello pretende dar a conocer la *estoire* del caballero e integrar a Tristán al mundo artúrico, haciendo un parangón entre éste y Lanzarote. Así pues, resulta innecesaria una primera parte con las aventuras de los antepasados del héroe.

2. LO MARAVILLOSO QUE PERMANECE

a) los seres

Los enanos adivinos

7. Confer *TL*, XLI, p. 394. En realidad, la personalidad del enano se halla muy poco definida y no se puede decir con total certeza que se trata del mismo personaje que hace la predicción sobre Tristán, pero, considerando el carácter felón y malintencionado que generalmente mostraban los enanos hacia Tristán e Iseo, me parece que puede confiarse en que se trate del mismo.

3. LO MARAVILLOSO NUEVO

c) El anillo de Marc

8. *T.* vv. 443-454 (p. 159), *Pb.* vv. 540-544 (pp. 263-264), *Fo.* vv. 951-966 (p. 296) y *B.* vv. 2769-2274 (p. 89).
9. Gyges, un pastor al servicio del rey Caudales, ve como, tras un terremoto, se abre la tierra y se forma una abertura en el lugar en el que estaba apacentando el ganado a su cuidado. El pastor, asombrado al ver esto, descendió por el agujero y alcanzó a ver un caballo de bronce, hueco, con portañuelas por las cuales, inclinándose, vio un cadáver de tamaño gigantesco que tenía un anillo de oro en la mano. Gyges tomó el anillo y salió del agujero. Con la joya puesta se encaminó a la reunión que tenía con los otros pastores, tomó asiento y, haciendo girar distraídamente el anillo —con lo que el engaste de la piedra llegó a estar dentro de su mano, se tornó invisible. Lleno de admiración, volvió a hacer girar el anillo para poner de fuera el engaste y, al hacerlo así, tornó a ser visible. Al percatarse de ello, repitió la experiencia para ver si en efecto tenía el anillo este poder y le aconteció lo mismo: con el engaste hacia adentro, se volvía invisible y hacia afuera, visible. La leyenda de Gyges también está relatada por Herodoto, pero sin la presencia del anillo maravilloso. Platon, *La République* (II, 359c-360c), "Les Belles Lettres", Paris, 1932, pp. 52-53.
10. Chrétien de Troyes, *El caballero del León*, Siruela, Madrid, 1984, pp. 19-28.

d) El escudo de los amantes

11. *Lanzarote del Lago. II. El libro de Galahot*, ed. Manuel Alvar, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 452-453.
12. No considero que el combate previo con Palomades cuente como una batalla con un caballero de la Tabla Redonda, pues el pagano Palomades cumple, ante todo, el papel de antagonista natural de Tristán y su pelea en Irlanda no sirve como introducción al mundo artúrico, sino como la presentación del ememigo.

e) La torre peligrosa

13. Véase: Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

f) El Castillo Ploto

14. En la *MA*, del Castillo del Pleure, o del llanto, no se narra el origen y, por otra parte, el episodio en el que aparece na perdido todo vestigio de maravilla, la construcción es un edificio normal que nunca ver característica sobrenatural alguna.

CONCLUSIONES

I. EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIONES DE LO MARAVILLOSO DE LA LEYENDA DE TRISTÁN E ISEO HASTA EL *TRISTÁN DE LEONÍS*

Lo maravilloso es patrimonio común de toda la literatura, sin embargo, la manera de entenderlo y apreciarlo es particular de cada autor y cada público. Lo sobrenatural popular bretón se ve estilizado por la influencia de la literatura culta, y durante este proceso también necesitó enfrentarse al contacto del cristianismo. La historia de Tristán e Iseo es un excelente ejemplo de esta evolución. En el *Tristán de Leonís* se hace notoria la transformación que sufre la actitud hacia lo maravilloso.

Los textos que conservamos de la tradición poética de la leyenda, con o sin la división de "común y cortés", están inmersos en el ambiente provocado por la refinación cortés que imprimió al *roman* la literatura trovadoresca, guarden o no rasgos arcaicos están hechos —aún los de la llamada versión común o de juglares— para las cortes y para las damas, el papel de éstas es importante, y el amor, el *fin amour*, tiene que desempeñar un papel igualmente destacado y dinámico. Por el contrario, ante la variación que se dio del público que consumía esta literatura, en los documentos de la versión caballeresca de la historia, lo más significativo es el caballero, su crianza y sus hazañas cobran una singular importancia y la dama se convierte en un mero atributo del caballero.

Esta diferencia influye de manera determinante en el tipo de sobrenatural que pervive de uno a otro texto. Los *lay* hicieron de lo feérico lo maravilloso por autonomasia del *fin amour*, el *roman courtois* continuó en esta línea; los grandes ciclos en prosa, englobadores de "toda la historia", se apoyaron en lo prodigioso y alejados de lo feérico dejaron florecer lo mágico y, en manos de clérigos, dejaron penetrar al milagro en pasajes en los cuales su presencia original era mínima.

De la Irlanda, tierra de gigantes, dragones y hadas, a la que arriba, en una embarcación sin velas ni remos (al estilo de los funerales vikingos), el moribundo Tristán de los primeros textos, no queda en el libro español sino la imagen de tierra lejana. De la madre de Iseo, en *G* sabia reina que mezcla con arte yerbas y sortilegios y a la que se le respeta como a todo lo sobrenatural le sucede en el *TL* una hábil hechicera que tiene presagios y es adivina y que, desde luego, compone el bebedizo que ata a Tristán e Iseo. Iseo, a quien las fuentes más antiguas de la leyenda le conceden incluso el poder de transformarse en ave para llevar su cabello a través del mar y atraer así al caballero que la había abandonado, deviene en una mujer totalmente normal.

Y del Cornualles —que recibió su nombre del héroe troyano que mató a Moldagog, rey de los gigantes de Albión— que en los viejos textos es refugio de castillos que pueden volverse invisibles y de reyes que conservan el totémico atributo de las orejas de caballo no queda nada, en el Tristán de Leonís es —como en el resto de la prosa— la tierra de los malos caballeros, de los cobardes, de las cortes sin honra.

La leyenda trágica de la materia bretona, con tendencia a lo feérico, se convierte en una narración en la que predomina la acción sobre el tema y dentro de esta trama de aventuras el tipo de maravilloso que predomina es lo prodigioso. Cuando las escenas se encuentran inmersas dentro de lo maravilloso en lugar de optar por lo feérico se escoge lo mágico.

Lo milagroso es lo maravilloso cristiano, los españoles han sido siempre considerados como recios defensores de esta fe, tal vez por esto se ha dicho que prefieren lo mágico o milagroso a lo hadado. Nuestro análisis, con el testimonio del *Tristán de Leonís*, nos permite pensar que esto es cierto; los españoles gustan más de lo mágico, de lo milagroso y lo prodigioso que de lo maravilloso feérico.

Aunque lo exótico no es totalmente ajeno al tratamiento de lo maravilloso en la leyenda de Tristán e Iseo si es bastante parco en sus manifestaciones, de hecho no existe en los textos analizados ningún objeto o creatura que pertenezca sin lugar a dudas a lo exótico y no comparta otra categoría de lo maravilloso; por otra parte, la historia de los amantes de

Cornualles no se presta con facilidad a las descripciones características de lo exótico, aun en su estado más evolucionado.

Lo féérico es dejado de lado casi en todos los elementos de lo maravilloso, manifestaciones que pertenecerían originalmente a esta categoría se elaboran en el texto español convirtiéndose en expresiones de lo mágico o lo milagroso. Son mucho más comunes las "doncellas del arte", encantadoras y magas, que las hadas, este es un rasgo común en los textos españoles, en los que la única función de estas criaturas fééricas es la de ser auténticos *deus ex machina*, como en el caso de Merlín.

Herencia del *Roman de Tristan de Leonois*, en el libro español han proliferado las doncellas encantadoras, que atraen a los caballeros a sus moradas y valiéndose de sus malas artes les retienen alejándolos del mundo, aunque ha disminuido el número de los gigantes. Por su lado, el dragón y Petit-Creiu han desaparecido y el único animal sobrenatural que aparece es la "Bestia Aulladora", también perteneciente al legado del roman en prosa, que aquí empieza a evolucionar para transformarse en un animal mágico, teñido con las características negativas que le dan, tras una valoración moral, su carácter de ser maligno y justamente castigado.

La presencia de lo mágico pareciera responder a una necesidad general de creer que el mundo puede ser cambiado, pero que el precio es tal que pocos se atreven a pagarlo. De lo mágico podemos concluir que al ser universal está presente en todos los textos y que permanece estable a los cambios de sentido y de intensidad de la historia. Normalmente sustentado en lo que se llama "temor supersticioso", de lo cual el texto castellano tiene mucho, aparece en los textos de la versión común, la caballeresca o la cortés, aun cuando en los representantes de esta última se hacen algunos intentos por limitar sus manifestaciones en favor de lo féérico.

Las aventuras con encantadoras, con "doncellas del arte", aunque guardan rasgos de la estructura de los lais, en el libro de caballerías se trata de seres mágicos no fééricos, el encantamiento pertenece más a ese mundo de lo preternatural que a lo sobrenatural.

En la estructura del lai, el joven héroe que se enamora del hada y es conquistado para siempre por la *féerie*, subyace la esencia de la historia de Tristán e Iseo. Pero en el texto

español esto se ha desvirtuado hasta hacerse irreconocible, y la historia es un compendio de hazañas guerreras y trucos para engañar.

Tal vez lo féerico de la leyenda en los primeros textos escritos se deba a que, a diferencia de la materia arturiana, no se pretendió jamás darle un toque de historicidad. El Tristán de los primeros *romans* nunca es el caballero que carezca de las pruebas de lo prodigioso para destacar; su estatus de héroe lo obtiene directamente de lo féerico: la muerte del dragón, la búsqueda de la novia de origen sobrenatural o de lo mágico, su caída bajo un hechizo de amor. En cambio, en el libro español —heredero, como tantas veces hemos dicho a lo largo de este trabajo, de la prosa francesa— el protagonista necesita de las características que le brinda lo prodigioso para avalar su fama de buen caballero.

En la primera fase escrita de la materia, como lo importante no es el caballero Tristán sino su historia de amor con la reina Iseo, y al tener ésta un remoto génesis maravilloso, son lo féerico —lo maravilloso precristiano del que hablaba Le Goff— y lo mágico los que se enseñorean en el texto; cuando la leyenda llega al *Tristán de Leonís*, muchas de las funciones que cumplía lo féerico ya no son necesarias; por el contrario, se ha hecho indispensable la presencia de lo milagroso y lo prodigioso para, por una parte, disminuir el carácter subversivo y extraño de lo maravilloso pagano y, por el otro, dotar de todas las cualidades exageradas que requiere un brillante caballero de la Tabla Redonda para sostener su nombre como el de uno de los "tres mejores caballeros del mundo". Lo mágico —siempre resistiéndose a ser clasificable— no sufre cambios que no sean superficiales en todo el trayecto de la materia tristaniana por tiempos y lugares diversos, aparece en los primeros textos y continúa haciéndolo hasta los últimos, pueden variar el nombre de los personajes, pero no así sus funciones.

2. LO MARAVILLOSO EN EL *TRISTÁN DE LEONÍS*

El *Tristán de Leonís* no es, ni pretende ser, un *roman courtois*; es una novela de caballerías que corresponde a un período ya tardío de la evolución de la materia de Bretaña. Intentar comparar los primeros textos de la leyenda —en los que lo féerico era la categoría de lo maravilloso que con mayor familiaridad se aceptaba— con el libro español —que corresponde a un tiempo y gusto completamente diferentes—, no puede sino producir una

sensación de pobreza sobre los elementos de lo sobrenatural que aparecen en este último. Sin embargo, debe verse al *TL* en su perspectiva y no dejarse llevar por la aparente escasez de variedad en sus manifestaciones de lo maravilloso. El *Tristán* español tiene otras virtudes.

Leyendo el *TL*, no es posible dejar de notar cómo a lo largo de todo el libro se halla presente una actitud práctica en la manera de enfrentar las distintas acciones y vicisitudes que se les presentan a los personajes. El autor se muestra en repetidas ocasiones preocupado por las necesidades de sus héroes y aporta numerosos rasgos realistas en el entorno de una narración que, en relatos anteriores, se había sumergido en el aire de la leyenda.

En el *TL* los personajes, antes de emprender la aventura, están al tanto de cargar con aquello que puedan necesitar. Iseo, cuando se dispone a partir con su amado para ver sus caballerías, "se aparejo, e tomo muchas joyas e plata e dinero" (*TL*, LIII, p. 411); Tristán, antes de salir a un torneo "fizo aparejar a Brangel pan e vino e ceuada" (*TL*, LIX, p. 417), o bien, más importante aun, Gorvalán se preocupa por proporcionar a Brangel —la noche que debe entregar su virginidad a Marc para salvar a Iseo de la deshonra— un brebaje que le garantizará que no podrá "auer fruto del rey" (*TL*, XXVI, p. 372). Esta manera práctica de entender la vida se refleja en el tratamiento que se le da a lo sobrenatural. Como señalé arriba, es muy difícil encontrar una maravilla que se haya dejado pasar sin buscar para ella una explicación que satisfaga los recelos o no se encuentre convertida en una mera curiosidad.

En la historia que narra el libro de caballerías hispánico, lo feérico no es ya lo natural; pero, en su lugar, lo milagroso ha conquistado pasajes en los que se presenta con la misma espontaneidad. En el *TL* la creencia en una voluntad superior que está consciente de lo que le conviene a los personajes aparece con frecuencia, y se acepta dentro de la atmósfera del relato sin esperar para ella una evidencia mayor que la de su sola presencia, por ejemplo, cuando el rey Arturo llega al monasterio en el que el puro Galaz espera el momento de ser armado caballero y se le pide que lo haga: "*Dexad el donzel, que tiempo verna que sera cauallero de la mano de su padre, y sera tal, que honrrara su linaje, y llevará a fin muchas auenturas*" (*TL*, cap. LXIX, p. 430). El episodio, aunque asombra a

los espectadores, no requiere de esclarecimiento: una decisión más alta que la de los monjes se ha manifestado y no queda sino aguardar que se cumpla su pronóstico. No caben dudas.

Lo prodigioso, la más sencilla de las maneras de introducir lo sobrenatural, ha encontrado en nuestro texto ibérico el ambiente propicio para desarrollarse y poder "dar realce" con plenitud a los episodios. Esto se ve ilustrado en el pasaje de la isla del gigante y el Castillo Ploto; en otros documentos de la versión caballeresca se trata de un episodio sencillo en el que el combate se realiza contra un caballero normal y el edificio no presenta características sobrenaturales. Sin embargo, en el *TL* la isla misma tiene un nombre que presagia lo maravilloso, es "la isla del gigante", y, efectivamente, en ella mora uno de esos seres descomunales. Por su parte, la narración del siniestro origen del castillo pone otro rasgo importante a la historia. Como ya señalé antes, cuánto más prestigioso es el vencer a un gigante que a un adversario de tamaño normal, y cuánto más lo es hacerlo por la supremacía de un castillo hecho con los huesos de los que para la materia de Bretaña fueron los primeros mártires del cristianismo: Joseph de Abarimathías y los hijos del gigante Edón.

Por otro lado, en el episodio del Castillo Ploto se refleja a la perfección la actitud novedosa de la novela española, que usa lo prodigioso y lo combina con elementos de la fe católica para construir un nuevo tipo de maravillas, más acordes con el público para el que se escribió este texto.

Por su parte, y como siempre, lo mágico se halla presente en el texto. La presencia de los magos, las alusiones a las hechicerías, a las artes diabólicas, son comunes en la materia tristaniana; es más, se encuentran ligada a ella por medio de la presencia del filtro amoroso que une a los amantes. Como ya mencioné antes, la folclórica magia amorosa es posiblemente la más accesible a la mente humana, y sus poderes los menos extraños ante la realidad. La creencia en hechiceras y sus poderes se hallaba muy extendida y era muy fácil pensar que el abandono de un esposo o la tardanza de un amante eran propiciados por las malas artes de una encantadora hechicera.

De lo mágico, lo interesante en el *TL* es la ya clara identificación de estos poderes como "malas artes" o "artes diabólicas", es decir, en obvia confrontación con las manifestaciones de los poderes del cristianismo, los milagros. Esto, aunque indica el temor y la desconfianza que con frecuencia, y desde siempre, reciben las manifestaciones de lo

mágico, también señala que esa apreciación se agudizó dentro del contexto de una narración en la que son tan importantes Dios y sus deseos.

Así pues, aunque el *Libro de esforçado caballero don Tristán de Leonís y sus grandes fechos de armas* no sea una narración pletórica de manifestaciones de lo maravilloso puro sigue conservando el gusto de la materia de Bretaña por la maravilla, aunque, desde luego, de una maravilla actualizada y concebida para otras finalidades que ya no son la ejemplificación de la conjunción perfecta entre fantasía y cortesía que hizo la fortuna y celebridad de los *romain courtois*.

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

B M Londres. The British Museum.

B N París. Bibliothèque National de Paris.

CCM *Cahiers de la Civilization Médiévale* (Poitiers).

CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FCE Fondo de Cultura Económica.

LOOMIS *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. by R. S. Loomis, Clarendon Press, Oxford, 1959.

PAYEN PAYEN, Jean Charles, *Les Tristan en vers: Tristan de Béroul, Tristan de Thomas; Folie Tristan de Berna; Folie Tristan de Oxford; Chèvrefeuille de Marie de France*. Edition nouvelle comprenant texte, traduction, notas critiques, bibliographie et notes par..., Garnier Frères, Paris, 1974.

PMLA *Publications of the Modern Language Association of America* (New York).

Rom. *Romania* (Paris).

RPh. *Romance Philology* (Berkeley).

UNAM Universidad Nacional Autónoma de México.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y RECONSTRUCCIONES

BÉROUL, *Tristan*, en: *PAYEN*, pp. 1-141.

BÉROUL, *Tristán e Iseo*, ed. Roberto Ruiz Capellán, Cátedra, Madrid, 1985.

Donnei des Amants, Le, ed. Gaston Paris, *Rom.*, XXV (1896), pp.497-541.

Ferido está don Tristán, en: *Cancionero de Romances: impreso en Amberes sin año*. Ed. facsímil. Intr. Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945, p. 192.

Ferido está don Tristán, en: *Romancero viejo y tradicional*, sel., intr. y notas de Manuel Alvar, Porrúa, México, 1979, p. 79.

Folie Tristan de Berna, en: *PAYEN*, pp. 247-264.

"*La Folie Tristan: du Manuscrit de Berne*", ed. Henri Morf, *Rom.*, XV (1886), pp. 558-574.

Folie Tristan de Oxford, ed. Ernest Hoepffner, 2a. ed. Université de Strasbourg, Strasbourg, 1949.

Folie Tristan de Oxford, en: *PAYEN*, pp. 265-297.

GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristán e Isolda*, ed. Bernd Dietz, Editora Nacional, Madrid, 1987.

Herido está don Tristán, en: *Cancionero de romances viejos*, 2a. ed., sel., prof. y notas de Margit Frenk, UNAM, México, 1972, pp. 115-116.

Libro del esforçado cavallero Don Tristán de Leontis y sus grandes fechos en armas, ed. Bonilla y San Martín, *Libros de Caballerías*, Bally y Balliere, Madrid, 1906.

Mal se queja don Tristán, en: *Romancero viejo y tradicional*, sel., intr. y notas de Manuel Alvar, Porrúa, México, 1979, p. 79.

MALORY, Sir Thomas, *La muerte de Arturo*, trad. Francisco Torres Oliver, Siruela, Madrid, 1982.

MALORY, Sir Thomas, *Le Morte d'Arthur*, intr. Sir John Rhys, Dutton, New York, 1978.

MARIE DE FRANCE. *Chèvrefeuille*, en: PAYEN, pp. 299-302.

MARIE DE FRANCE. *La madre selva*, en: MARIE DE FRANCE. *Lais*, ed. Luis Alberto de Cuenca. Editora Nacional, Madrid, 1975, pp. 279-267.

THOMAS. *Tristan*, en: PAYEN, pp. 143-244.

"*Tristan Menestrel*: Extraid de la *Continuation de Perceval* par Gerbert", ed. Joseph Bédier, *Rom.*, XXXV (1906), pp.497-530.

Tristán e Iseo. Reconstrucción de Alicia Ylleras. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

Tristán e Iseo. Versión de Joseph Bédier, *3000 años de amor en 31 novelas*, José Janes, Barcelona, 1956. p. 291-399.

Tristan et Iseult. Renouvelé en français moderne d'après les textes des XIIe et XIIIe siècles par René Louis, Le livre de Poche, Paris, 1972.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AFANASIEV, Alexev, *Los tres reinos: cuentos folklóricos rusos*, Rádiga, Moscú, 1986.

ALVAR, Carlos, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, CUPSA, Madrid, 1977.

Amadís de Gaula, ed. Pascual de Gayangos y Arce, Rivadeneyra, Madrid, 1857.

ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de Buen Amor*, ed. Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1967.

BAENA, Juan Alonso de, *Cancionero*, CSIC, Madrid, 1966.

BAUMGARTNER, Emmanuelle, *Le Tristan en prose. Essai d'interpretation d'un roman médiéval*, Librairie Droz, Genève, 1975.

BÉDIER, J., "La mort de Tristan et d'Iseut d'après le ms. fr. 103 de la Bibliothèque Nationale comparé au poème allemand d'Eilhart d'Oberg", *Rom.*, XV (1886), pp. 481-510.

BERGUEDA, Guillem de, Huguet de MATAPLANA y Guillem Ramón de GIRONELLA, *Obra poética*, Edicions de L'Albí, Berga, 1986.

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Alonso. "Reseña al *Cuento de Tristán de Leonís*", ed. Northup, *Revista de Filología Española*, (Madrid), XVI (1929), p. 284-289.
- BOTTON BURIÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1942.
- . "En busca de lo fantástico en el arte: [prefacio a una obra futura]", *Diálogos* (México), I (1956), p. 5-6.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras; psicoanálisis del mito*, FCE, México, 1984.
- Cancionero de Romances: impreso en Amberes sin año*. Edición facsímil, Intr. Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945, p. 192.
- CARDINI, Franco, *Magia, brujería y superstición en el occidente medieval*, Península, Barcelona, 1979.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1981.
- Cuchulain de Muirthemne: Historia de los hombres de la rama roja del Ulster*, ed. Lady Gregory, Siruela, Madrid, 1987.
- CUENCA, Luis Alberto de, "Introducción" a María de Francia, *Lais*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- Cuentos y leyendas de la vieja Rusia*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1939.
- Curial y Güelfa*, intr. Guiseppe Sansone, trad. Pere Gimferrer, Alfaguara, Madrid, 1982.
- CURTIS, R. L., "Les deux versions du *Tristan en prose*: examen de la théorie de Loseth", *Rom.*, LXXXIV (1963), pp. 390-398.
- . "The problems of the Authorship of the *Prose Tristan*", *Rom.*, LXXIX (1954), pp. 314-338.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
- CHRETIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. A. Micha, Champion, Paris, 1968, vol. 5.
- . *El caballero del león*, ed. Marie-José Lemarchand, Siruela, Madrid, 1984.

- D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, H., *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*. Edicomunicaciones, Barcelona, 1986.
- DELBOUILLE, M., "Le premier *Roman de Tristan*", *CCM*, V (1962), pp. 273-286 y 419-435.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, "Per la storia del 'Roman de Tristan' in Italia", *Cultura Neolatina* (Roma), 40 (1980), pp. 211-229.
- DEYERMOND, Alain: "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43-3 (1975), pp. 231-259.
- DILTHEY, Wilhelm, *Literatura y fantasía*, FCE, México, 1978.
- DUMÉZIL, Georges, *Mito y epopeya. I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. Seix Barral, Barcelona, 1977.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*. Guadarrama, Madrid, 1978.
- ENTWISTLE, William J.: *A Lenda Arturiana nas literaturas da península ibérica*. Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa, 1942.
- FARAL, Edmond, *Recherches sur les Sources Latines des Contes et Roman Courtois du Moyen Age*. Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1913.
- FEDRICK, A. "The Love Potion in the French Prose Tristan", *RPh.*, XXI, 1967, pp. 21-34.
- FOURRIER, Anthime, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France du Moyen-Age. I. Les debuts (XIIe siècle)*, Nizet Editeur, Paris, 1960.
- FRAPPIER, Jean, "Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise", *CCM*, VI (1963), pp. 225-280 y 441-454.
- GALLAIS, Pierre, *Génèse du roman occidental. Essai sur «Tristan et Iseut» et son modèle persan*, Tête de Feuille, Sirac/Paris, 1974.
- GARCIA GUAL, Carlos, *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1974.
- GENNEP, Arnold van, *La formación de las leyendas*, Alta Fulla, Barcelona, 1982.
- GEOFFREY DE MONMOUTH, *Historia de los reyes de Britania*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Siruela, Madrid, 1984.
- , *Vida de Merlín*, trad. Lois C. Pérez Castro, prol. Carlos García Gual, Siruela, Madrid, 1984.

- HARF-LANCNIER, Laurence, *Les Fées au Moyen Age: Morgane et Melusine. La naissance des fées*, Honoré Champion, Paris, 1984.
- JACKSON, W.T.H., "Gottfried von Strassburg", *LOOMIS*, 145-156.
- JONIN, Pierre, *Les personnages féminins dans les romans de Tristan au XIII^e siècle: Etude des influences contemporaines*, Gap, Ophrys, Aix, 1958.
- JULIO CESAR, *La guerra de las Galias*, Orbis, Barcelona, 1982.
- KALINKE, Marianne E., "The Foreign Language Requirement in Medieval Icelandic Romance", *Modern Language Review* (Cambridge), (1983), p. 850-864.
- KAPPLER, Claude, *Monstres. Démones et Merveilles à la Fin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1980.
- Lanzarote del Lago. II. El libro de Galahot*, ed. Manuel Alvar, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 452-453.
- LECOUTEUX, Claude, "Paganisme, christianisme et merveilleux", *Annales* (Paris), 37-4 (1982), pp. 700-716.
- LE GENTIL, Pierre, "La légende de Tristan vue par Béroul et Thomas, Essai d'interprétation", *RPh*, VII (1953-1954), pp. 111-129.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- Libro del caballero Zifar*, ed. Joaquín González Muela, Castalia, Madrid, 1982.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Arthurian Literature in Spain and Portugal", *LOOMIS*, pp. 406-418.
- LOOMIS, Roger Sherman, *Arthurian Tradition & Chrétien de Troyes*, Octagon, New York, 1982.
- LOT, Ferdinand, "Encore Bleheri-Breri", *Rom.*, LI (1925), pp. 397-408.
- , "Etudes sur la provenance du cycle arthurien". III, *Rom.*, XXV (1896), pp. 14-32.
- LOTH, Joseph, "Les noms *Tristan* et *Iseut* en gallois", *Rom.*, XIX (1890), pp. 455-458.
- LUTOSLAWSKI, W., "Les *Folies de Tristan*", *Rom.*, XV (1886), pp. 511-533.
- Mabinogion: Relatos Galeses*, ed. Victoria Cirlot, Editora Nacional, Madrid, 1982.

- MARKALE, Jean, *L'Épopée Celtique en Bretagne*, Payot, Paris, 1985.
- . *La epopeya celta en Irlanda*, Júcar, Madrid, 1975.
- . *La femme celta*, Payot, Paris, 1985.
- MARTORELL, Joanot y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, intr. Mario Vargas Llosa, Alianza, Madrid, 1984.
- MARX, Jean, *Nouvelles Recherches sur la littérature arthurienne*, Klincksieck, Paris, 1968.
- MELLIZO, Felipe, Bernd DIETZ, Carlos GARCÍA GUAL y Luis Alberto de CUENCA, *En torno a Malory*, anexo de Malory, Sir Thomas, *La muerte de Arturo*, Siruela, Madrid, 1982.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos, Obras Completas*, X, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1952.
- MICHA, Alexandre, "Miscellaneous French Romances in Verse", *LOOMIS*, pp.358-392.
- MICKEL, J. Emanuel, "The Ordeal of Chelynde in the *Tristan en Prose*", *Zeitschrift für Romanische Philologie* (Tübingen), CV (1989), pp. 50-59.
- MILA Y FONTANALS, *De los trovadores en España, Obras*, II, CSIC, Barcelona, 1966.
- MORALES, Ana María, "Lo maravilloso en la *Folie Tristan*", en: *Heterodoxia y ortodoxia medieval*, ed. Concepción Abellán *et al.*, UNAM, México, 1992, pp. 129-140.
- MURET, Ernest, "Eilhart D'Oberg et sa source française", *Rom.*, 16 (1887), pp. 288-363.
- NEWSTEAD, Helaine, "Kaherdin and the Enchanted Pillow: An Episode in the Tristan Legend", *PMLA*, 50 (1955), pp 290-312.
- , "The origin and growth of Tristan Legend", *LOOMIS*, pp. 122-130.
- , "King Mark of Cornwall", *RPh*, XI (1957-1958), pp. 240-253.
- PARIS, Gaston, "Note sur les romans relatifs à Tristan", *Rom.*, XV (1885), pp. 597-602.
- PATCH, Robert, *El otro mundo en la literatura medieval*, FCE, México, 1978.
- PAYEN, Jean Charles, "Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif (reflexions sur l'ideologie romanesque au Moyen Age)", *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre Le Gentil*, S.E.D.E.S. et C.D.U., Paris, 1973.

- , *Littérature Française: I. Le Moyen Age*, Arthaud, Paris, 1984.
- PIAGET, Jean, *The Construction of Reality in the Child*, Ballantine Book, New York, 1986.
- PICKFORD, C. E., "Miscellaneous French Prose Romances", *LOOMIS*, pp. 348-347.
- PLATON, *La République. Oeuvres complètes*, VI, ed. Emile Chambry, "Les Belles Lettres", Paris, 1932.
- Poema de Alfonso XI, El*, CSIC, Madrid, 1956. (Anejos de la *Revista de Filología Española*, LXV).
- RADFORD, Raleigh, "Roman and Reality in Cornwall", en: *The Quest for Arthur's Britain*, ed. Geoffrey Ashe, Academy Chicago Publisher, Chicago, 1987, pp. 59-77.
- Récits et Poèmes Celtiques: Domaine Brittonique VIe-XVe siècles*, eds. Léon Fleuriot, Jean-Claude Lozac'hmeur et Louis Prat, Stock+Plus, Paris, 1981.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y Occidente*, Leyenda, México, 1945.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro del buen amor*, ed. Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1967.
- TANQUEREY, F. J., "Giraut de Barri et le *Roman de Tristan*", *Medium Ævum* (London), VI (1937), pp. 1-20.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, 1981.
- VARVARO, A., "La teoria dell'archetipo Tristianiano", *Rom.*, LXXXVIII (1967), pp. 13-58.
- VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1980.
- VINAVER, Eugene, "The Prose Tristan", *LOOMIS*, pp. 339-347.
- WESTON, Jessie L., "Wauchier de Denain and Bleheris (Bledhericus)", *Rom.*, XXXIV (1905), pp. 100-105.
- WHITEHEAD, Frederick, "The Early Tristan Poems", *LOOMIS*, pp. 134-144.
- WIND, Bartina H., "Les Elements courtois dans Beroul et Thomas", *RPh*, XVI (1860), pp. 1-13.