

LA TRAGEDIA DEL AMOR.
ESTUDIO DESDE LA ANTROPOLOGÍA HISTÓRICA DE TRISTÁN E ISOLDA

LINA MARÍA VARGAS MORENO

TESIS DE PREGRADO

AREA: CULTURA Y SOCIEDAD.

DIRECTOR: RICARDO DEL MOLINO GARCÍA.

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
ANTROPOLOGÍA

BOGOTÁ

2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Primeros y largos pasos.....	7
CAPÍTULO I. El mito literario de Tristán e Isolda.....	13
1 La literatura como objeto de estudio para la comprensión de dimensiones sociales.	13
2 Sobre el mito y los arquetipos.	16
3 Tristán e Isolda como mito, el abordaje de un viaje.	20
CAPÍTULO II. Creaciones y recreaciones: el transitar del mito en la Edad Media Occidental.	27
1 ¿Un camino para andar? Momentos clave que se describen en la mayoría de versiones de la Edad Media Occidental.	28
1.1 Nacimiento en la tristeza.	32
1.2 Encuentro con Marco.	32
1.3 Cornualles e Irlanda, encuentro con la muerte.....	33
1.4 Encuentro con Isolda la rubia.	34
1.5 Las golondrinas.	35
1.6 La muerte del Dragón.	35
1.7 El filtro de amor.	36
1.8 Acuerdo político.....	37
1.9 Vivencia del amor.	38
1.10 El encuentro en la noche, la infidelidad.	38
1.11 La marginación.....	40
1.12 La separación, la Blanca Landa e Isolda de las blancas manos.	42
2 Contexto: La Edad Media Occidental.	44
2.1 La Edad Media Occidental como concepto.	44
2.2 Vida en la Edad Media.....	46

2.3	La iglesia y el control de las pasiones.....	48
2.4	El ser caballero y el amor cortés.	50
2.5	El amor de Tristán e Isolda en la Edad Media.	52
3	Morir de amor: versiones del mito.	54
3.1.1	Sobre el tipo de amor y el filtro amoroso.	56
3.1.2	¿Caducidad del filtro?.....	59
3.1.3	Sobre como los amantes expresan su amor	60
4	La tragedia y la muerte.	61
4.1	Abandono de las responsabilidades.	61
4.1.2	Elementos que complementan la historia	68
4.2	Conclusiones.	70
CAPÍTULO III. Una nueva actitud mental, reinterpretaciones del mito en el Romanticismo.		71
1	Contexto: nuevas formas de apropiarse del mundo.....	71
1.1	Renacimiento e Ilustración	71
1.2	Romanticismo	74
2	¿Volver al pasado? Readaptaciones del mito en el siglo XIX.....	82
2.1	¿Quiénes escriben?.....	83
2.2	Wagner.....	86
3	Resonancias, el mito hablándole a los románticos.	89
3.1	El poder de la tragedia, vinculación entre el filtro y la muerte.....	90
3.1.1	El filtro.....	90
3.1.2	La muerte.....	92
3.1.3	La tragedia para Isolda de las Blancas manos	95

3.2 Vivencia del amor.....	96
3.2.1 Obstáculos y oportunidades.....	96
3.2.2 El amor de Tristán a Isolda.....	98
3.2.3 El amor de Isolda a Tristán.....	99
CONCLUSIONES.....	101
REFERENCIAS	105

INTRODUCCIÓN.

PRIMEROS Y LARGOS PASOS.

Antes de explicar al lector qué encontrará en éste documento, deseo darle unas pistas que le permitan entender por qué surge la idea de escribirlo, más allá de poder graduarme. Hace ya unos años surgió en mí una duda con la que muchos se deben haber cruzado: **¿qué es el amor?** Aclaro, la pregunta no iba dirigida a qué se debe sentir amar, entendiéndolo como un anhelo; iba direccionada al lado que la antropóloga **Helen Fisher** trabajó en su obra titulada *¿Por qué amamos?*¹: Por qué los seres humanos amamos y de qué forma lo hacemos (Fisher, 2004).

Tras intentar responder lo anterior me encontré con la **categorización del amor**, es decir, la delimitación de distintos tipos de amor. Los seres humanos amamos de distintas formas y las relaciones que construimos con el mundo van a estar en gran parte mediadas por el amor, o por algún tipo de amor; quizá la misma forma en la que lo definimos –o construimos la palabra– está mediada por la manera en la que lo entendemos, así que si nos adentramos en la etimología de la palabra en diferentes idiomas encontraríamos distintas interpretaciones. Según **Jacques Ferrand**, un médico que vivió en el siglo XVII, el amor tiene distintos significados y nombres:

...los hebreos, según se dice, le llaman *hahaba*, los caldeos *hebeda*, los italianos *amore*, es decir muerte cruel, según Guittone de Arezzo y Jean-Jacques Calandre, porque su nombre está compuesto por *a* y *more*. Los latinos lo llamaban propiamente *amor* y los franceses *amour*, e impropriamente dilección, amistad y benevolencia (Ferrand, 1623, p. 30).

¹ Helen Fisher define el amor romántico en su libro *¿Por qué amamos?* (2004), diciendo que éste resulta ser una experiencia universal. A su vez, es una de las “piedras angulares de la vida social humana” y se presenta como una necesidad fisiológica de todas las personas; es “una de las tres redes cerebrales primigenias que evolucionaron para dirigir el apareamiento y la reproducción”, junto al deseo/libido y al cariño. Estas tres redes configuran la vida en pareja: el cariño permite que la relación sea duradera y que el deseo no sea desenfrenado. El amor romántico, al ser obsesivo, influye en el deseo motivándolo a ser sentido y dirigido hacia una sola persona, impidiendo así la infidelidad, el abandono del hogar; y facilitando la vida en familia y el cuidado de los hijos en pareja, fomentando también la exclusividad sexual (Fisher, 2004).

Según el diccionario de etimologías del portal De Chile², amor proviene del latín *amare* y ésta representa una relación filial, entre madre e hijo³, de manera que éste no sería, como dijo el médico renacentista, muerte cruel. La RAE dice que amor viene del latín *amar*, nos da varios significados, ahonda en la definición moderna: “Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.” Pero también nos ofrece la versión anticuada, en la que amor significaba “9. Voluntad, consentimiento, 10. Convenio o ajuste”

En éste documento no nos vamos a centrar en las distintas definiciones etimológicas que pueda tener el amor. Sólo expongo las dos interpretaciones para resaltar un elemento clave para esta tesis: cómo las personas entienden el amor. ¿Por qué una persona de la Francia renacentista, citando a autores de la Edad Media, asegura que la etimología del amor es muerte y no una relación con la madre? O incluso hoy día, por qué se relaciona con la insuficiencia del ser.

En este trasegar de dudas sobre el amor y los distintos tipos que hay, me encontré con uno que se define a mitad de la Edad Media como *amor melancólico*⁴, un amor que es considerado enfermedad. El concepto permitió que mis preguntas sobre el amor se centraran en las características que pudiese tener un amor enfermizo. Así que me dispuse a buscar testimonios o casos –como dirían los médicos– en los cuales se evidenciaran pacientes enfermos de amor.

Mis posibilidades de acceder a algún archivo sobre la Edad Media Occidental eran limitados, así que busqué lugares en los que pudiera hallar respuestas a cómo el amor enfermaba; de este modo terminé accediendo a la literatura y cuentos escritos en la época, pensando que en

² Diccionario digital que reúne definiciones que se encuentran en varios diccionarios etimológicos. <http://etimologias.dechile.net>

³ <http://etimologias.dechile.net/?amor> y <http://etimologias.dechile.net/?amar>

⁴ El amor melancólico fue definido en relación con la teoría de los humores, así como cualquier otra enfermedad, se presenta cuando hay un desbalance de humores en el cuerpo, principalmente cuando la bilis negra se incrementa e inunda todo el cuerpo, o según Bartra (2011) el amor es tan fuerte que quema todos los humores del cuerpo, causando la enfermedad erótica. Médicos como Arnau de Vilanova, o Bernard de Gordonio en los siglos XIII y XIV respectivamente, definieron el amor melancólico, y desde ahí, en la Edad Media, se puede decir que esta noción permanece. Pero como la teoría de los humores es hipocrática, existía la posibilidad de que alguien ya lo hubiese planteado antes, buscando encontré al médico árabe Avicena quién entre los siglos X y el XI en su tratado sobre el amor ya da síntomas sobre cómo es la enfermedad del amor.

En el siglo XVII, los románticos parecen volver al amor melancólico. Aunque ya no está ligado a la teoría de los humores, la enfermedad vuelve a aparecer como resultado de un amor desgraciado, según Roger Bartra (2011) la melancolía resulta atractiva y repulsiva, una agradable llaga que causa sufrimiento y placer al mismo tiempo.

los romances o poemas escritos, tanto épicos como de gesta, se configuraban expresiones de la realidad, donde se relataban ideas de la sociedad y de cómo ésta entendía el amor⁵. Terminé así sumergiéndome en los cantos medievales, específicamente en las novelas caballerescas.

Para empezar, hay que definir qué son las **novelas caballerescas**. Son la recopilación escrita que se hizo de algunos cantos medievales que se daban a conocer en la voz de los trovadores⁶ o juglares. Cabe aclarar que en esa época dichas recopilaciones no eran conocidas como *novelas*, ya que este término se usa para otro tipo de producción literaria desde aproximadamente el siglo XVII. Para entender mejor el tipo de producción literaria que había en la época Carmen Elena Armijo nos ilustra:

En la Edad Media, para designar un relato comparativamente breve se utilizaban diversos términos como: Fábula (narración con intención didáctica, parecida al apólogo⁷), Relato jocoso (forma muy amena enlazada con la oralidad), *exempla* (Serie de narraciones muy fecunda destinadas a los predicadores), *fabliaux* (Cuento en verso que tienen carácter licencioso muy divulgado por los juglares en la Francia de los siglos XII y XIII), *Roman* (colección de narraciones en verso, de origen en parte tradicional y en parte culto), *Lai* (relato en el que aparece mezclado el misticismo cristiano con la fantasía de las narraciones del ciclo bretón (Armijo, 2005, p. 215).

En general, dichos cantos relatan las aventuras de héroes, caballeros que luchan por proteger a un rey y las posesiones de éste; cuando el rey no es la motivación por la que el caballero lucha, lo será una dama de mayor clase que él, cuyo amor se convertirá en el anhelo y fuerza del caballero⁸. Éste hará lo posible para poder ser reconocido por la dama, llegando a ser el mejor caballero que pueda haber: un gran aventurero, que vence a todos sus enemigos no sólo

⁵ Algo similar realiza Alice Cooley en su tesis de doctorado *Get a room: Private people in old french and middle English love stories*. Para Cooley “medieval narratives cannot simply be mined for data about medieval living [...] these texts reflect attitudes and ideas about private life shaped by the material conditions in which they were produced” (Cooley, 2010, 4)

⁶ Conocidos como *Minnesänger* a los que cantaban en alto alemán medio, y como *Trovero* a los que lo hacían en lengua oïl, del actual territorio que ocupa el norte de Francia. Los Trovadores cantaban en lengua provenzal o de Occitania, sur de Francia y colindantes.

⁷ Cuento

⁸ Así lo relatan autores como Lucila Lobato en *Del caballero épico al caballero novelesco: Acercamiento a la evolución del personaje* (2009), o G. Duby en *El caballero la mujer y el cura* (1992), aunque este último argumenta que el amor no se da a cualquier dama, sino a la esposa del rey.

por su fuerza sino por su astucia. Entre más dones tenga, tendrá más ocasiones para poder agradecer a su dama, pues le dedicará todos sus logros.

El **amor como enfermedad** se presenta en gran parte de las novelas caballerescas cuando un amante es separado de la persona a la que ama. Principalmente, presentado en hombres, el mal de amores los llevaba a ser una suerte de muertos en vida, pues no podían realizar acción alguna. Tal estado los podía llevar a la locura o a presentar enfermedades físicas como lepra, o degeneración de los órganos; lo anterior se puede constatar en las historias de: Lanzarote y Ginebra, Tristán e Isolda, La Celestina, Erec y Enide, Alejandro y Soredamor, Cligès y Fenice, Acaussin y Nicolete⁹.

De entre todas las obras mencionadas, el caso de **Tristán e Isolda** resulta particular, pues introducía un elemento nuevo a la ecuación: **un accidente**. El amor melancólico tiene lugar gracias a un error, pues los amantes beben una poción amorosa que no estaba destinada para ellos. Esto da vida a un amor que en principio no fue deseado ni planeado, y que por lo tanto es trágico pues sumerge a los amantes en un camino que los lleva a una muerte inevitable¹⁰.

El accidente, o poción, configura un elemento nuevo y quizá trasgresor para la época, al señalar que **el amor no se da por deseo de ninguno de los amantes**; da la explicación a un **nuevo tipo de amor**, en el cual confluyen la **enfermedad, la tragedia y el amor pasional**¹¹. Estos elementos me permiten identificar en **Tristán e Isolda una historia en la que se**

⁹ Para el caso de Lanzarote y Ginebra consulté el Caballero de la carreta de Chrétien de Troyes, traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca. Barcelona: Siruela, 2000. Tristán e Isolda Joseph Bédier; traducción María Fornaguera de Roda. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005. La Celestina. Rojas, Fernando de, 1475?-1538. Edición: 5a.ed. Bogotá: Panamericana Editorial, 2001. Erec y Enide de Chrétien de Troyes, traducción de Carlos Alvar, Victoria Cirlot y Antoni Rossell. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Alejandro y Soredamor que son los padres de Cligès quién luego protagonizará su historia con Fenice se encuentran en Cligès de Chrétien de Troyes traducción de Joaquín Rubio Tovar. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Aucassin y Nicolette, traducción de Alvaro Galmés de Fuentes. Madrid: Gredos, 1998.

¹⁰ Sobre qué es una poción Miguel Zugasti indica: “El término veneno procede del latín venenum, en el sentido de ‘droga en general’. Algunos etimologistas sugieren que en el fondo deriva del griego venesmon, que significa ‘instrumento de Venus para procurar el amor’. Dicho instrumento es lo que hoy entendemos como ‘filtro amoroso, pócima, bebedizo o poción’, cuya virtud principal es alterar o avivar el amor.” Continúa explicando el significado etimológico de la palabra filtro, “(filtrum en latín), que proviene del griego phíltron, voz que se forma a partir del verbo phíleo, o sea, ‘amor’.” (2016, 739).

¹¹ Hago bastante énfasis en que la poción es un accidente para los dos amantes, pues el uso de pociones amorosas ya era bastante relatado en la época, principalmente la poción era algo que la dama daba al hombre del cual estuviera prendada, y que deseaba hacer suyo sin importar los métodos. Se ve ejemplificado en la explicación de Ovidio en su *Ars Amatoria*, o en la leyenda celta *Diarmuid y Grainne*.

configuran nuevos elementos sobre el amor y el placer, por lo cual la tomo como objeto de estudio para esta tesis.

Es necesario aclarar que adentrarme en el mundo de Tristán e Isolda involucra acercarme a las distintas y variadas versiones que existen, para esta tesis serán tomadas sólo las escritas, por lo cual es necesario explicar de qué forma me acerco a la literatura y cómo ésta puede ser útil para develar realidades y entender fenómenos sociales, en este caso, entender cómo surge este tipo de amor.

Para estudiar el mito lo hago de la mano de la antropología histórica, que me permite entender los cambios que este ha tenido en las épocas que ha sido recreado, ya sea en sus elementos más fundamentales o en los arquetipos que lo conforman. Como épocas de estudio tomo dos momentos: la Edad Media, lugar en el que se registra por primera vez de forma escrita el mito de Tristán e Isolda, y el Romanticismo, lugar donde se retoma el mito como elemento constituyente de la identidad de una nación y que refleja un pensamiento idílico de la era. Con estos dos momentos planeo mostrar tanto el interés y la necesidad que genera recrear el mito, pues se vuelve a él constantemente en la búsqueda de entender el tipo de amor trágico que vive en Occidente.

Para objetos de esta tesis el estudio queda en estos dos momentos. Espero que en un futuro algún investigador interesado en el tipo de amor que este mito explica retome este documento y continúe con la edad moderna y la contemporánea, en las que su historia sigue activa y recreándose de varias maneras, sutiles o directas en la cultura popular de Occidente.

CAPÍTULO I.

EL MITO LITERARIO DE TRISTÁN E ISOLDA

Ciertamente, el mito de Tristán e Isolda es una obra de ficción. Una que ha sido recogida, reinterpretada, acomodada a diversos formatos y estilos, traducida y acomodada a los intereses de autores y épocas distintas. El lector de esta tesis, por más interesado que pueda estar en las narrativas de esta trágica historia de amor (y, en verdad, más de una versión constatada en este texto es digna de leerse o verse), tiene el derecho de preguntarse qué tan pertinente es el estudio de ésta obra con fines antropológicos.

Este primer capítulo pretende argumentar a favor de la relevancia del mito de Tristán e Isolda para entender dimensiones sociales e históricas, especialmente aquellas referentes a las instituciones sociales y a la noción de amor, que cambia constantemente. Así mismo, explico la estructura del mito, sus arquetipos y fundamentos. Este conocimiento es esencial para entender cómo ha cambiado el mito a lo largo de los años, y qué nos dicen estos cambios sobre la vida social de la época.

1 LA LITERATURA COMO OBJETO DE ESTUDIO PARA LA COMPRENSIÓN DE DIMENSIONES SOCIALES.

Resulta importante destacar el poder de la literatura como objeto de estudio para entender las distintas dimensiones sociales. En una conferencia¹², el escritor **Juan Villoro** (2016) explicó cómo la ficción, específicamente las novelas, son representaciones de la realidad, de esa forma es que el público que las lee las acuña y halla sentido en ellas, pues la novela les habla.

Dicha representación de la realidad no implica que la literatura haga un efecto espejo y muestre a la sociedad tal cual cómo es, pues toda obra está marcada por su autor, sus concepciones, sus circunstancias y demás factores; así que lo que podemos hallar son ideas,

¹² Villoro, Juan. (febrero, 2016). La historia como problema. El mundo de los hechos desde la novela. Trabajo presentado en: Ciclo Tejiendo la historia, de la Dirección de estudios históricos (DEH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). México D.F., México. Disponible en: http://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf/article/5014/20160208_boletin34.pdf

actitudes (Cooley, 2010), contenidos que reflejan los imaginarios sociales de la época, “elementos tan intangibles como pueden ser los sentimientos, sobre todo el Amor.” (Leiva, 2009, p.75.)

De igual manera, es necesario entender que una novela es escrita en un “momento histórico determinado y responde cultural y estilísticamente a ese periodo” (Villoro, citado por la Dirección de medios de comunicación del INAH, 2016), aunque esto no indica que las novelas sean nichos que comunican la cultura, en su totalidad, de la época en la que fueron creadas. Siguiendo al conferencista, argumenta cómo la construcción de novelas históricas, que para él son todas las novelas pues toda trama necesita plantearse en el pasado, se relaciona con la producción de los historiadores (quienes reconstruyen el pasado). Las dos –construcción y producción– están marcadas por la interpretación, y el pasado –y la historia– se leerá siempre teniendo en cuenta que es una interpretación de alguien, de modo que toda historia que se haga puede terminar siendo historiografía.

El lector debe estar preguntándose por qué menciono a Villoro. Lo hago porque en él encontré claves que dialogan con lo investigado para escribir este documento. Villoro enuncia que “el gran secreto de la escritura es la verosimilitud” (Villoro, citado por la Dirección de medios de comunicación del INAH, 2016). El autor de una novela hará lo posible para que quienes lean su obra puedan imaginar e incluso llegar a creer que lo que leen es real, de esa forma pueden crear mundos y, en algunos casos, historia.

Pero la literatura se puede enmarcar en un ámbito más grande, el arte. Cualquier expresión artística podrá representar la realidad. Y mientras representa también comunica, manda mensajes a quienes acceden a ella. **Carlo Ginzburg**, en su obra *Mitos, emblemas e indicios* (1994), realiza un ensayo sobre los estudios de la historia del arte y la iconografía: *De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método*. En él genera un diálogo con las ideas de Saxl (1890-1948), Warburg (1866-1929) y Gombrich (1909-2001) donde destaca distintas posiciones sobre las cuales se puede abordar una obra de arte, que varían desde verla como una expresión *sui generis*, es decir, que puede relatar su intencionalidad y de paso develar una parte de la historia por sí misma (Ginzburg, 1994, pp. 48-53); o puede sumarle al análisis iconográfico uno estilístico, que está ligado a una serie de documentos que permitan entender de qué forma construye el artista la obra, en qué época y bajo qué preceptos, es decir, generar un diálogo entre

fuentes primarias y secundarias sobre el autor y la obra (Ginzburg, 1994, p.54). Ginzburg destaca que estas nociones son discutidas por Gombrich, quien indicaba que para entender una obra de arte hay que tener en cuenta el clima mental que inunda en un momento la sociedad (Ginzburg, 1994, p.73) y permite la creación de obras similares por parte de diferentes artistas. Quizá de esta forma es que nacen los movimientos artísticos.

Para entender el arte, hay que saber en qué momento se crea y si tiene relación con alguna obra que ya existe. En el caso de las imágenes, **Warburg** dijo que siempre van a estar ligadas a los contenidos, es decir, lo que le da significado a la obra¹³. La importancia de los contenidos radica en que pueden ser reinterpretados y transformados (Ginzburg, 1994, 41), correspondiente a lo que la sociedad en la cual existan considere sobre ellos; el cambio de los contenidos no tiene por qué ser lineal, es decir, el contenido no va a adquirir un nuevo significado constantemente, sino que puede volver a los que se le adjudicó en tiempos pasados. Este volver se puede dar en cualquier momento de la historia. De esa forma, los contenidos viajan ajustándose, o siendo ajustados, entre las mentalidades de distintas sociedades.

Frente a los contenidos el artista debe tener algún método para introducirlos y moldear la realidad en sus obras; **Gombrich** se preguntó cuál sería y concluyó que es necesario para el artista remitirse a otros cuadros, pues es en estos donde la realidad ha sido representada, es decir, donde se ha realizado el ejercicio de plasmar el mundo. Para el artista poder copiar la realidad necesita aprender de lo que otros han realizado, así aprenderá a representar. El ejercicio del artista a su vez incluye tomar posición sobre los cuadros a los cuales ha de remitirse, pues el acercarse a una imagen requiere no sólo el arte de copiar, sino de interpretar con las experiencias vividas el mundo que se representa en las obras de los demás (Ginzburg, 1994, p.p.66-68). Aunque el ejercicio de interpretar es conflictivo, pues los contenidos no son los únicos que cambian, también lo hacen las mentalidades, Gombrich dirá que cuando un artista se acerca a una obra siempre se enfrentará a un “mensaje ambiguo (...), y se verá obligado a elegir entre varias la interpretación justa” (1994, p.66).

¹³ Dicha interpretación sobre los contenidos no se adhiere sólo a las imágenes, también se puede ver en representaciones de la oralidad, escritura, o cualquier forma de arte.

A la postre, si para poder representar el mundo tengo que tener conocimiento de otras representaciones, de alguna forma voy a acuñar los contenidos que se encuentran en éstas. El acuñar los contenidos se puede ver reflejado en lo que Ginzburg denomina como vulgarizaciones (1994, p.124) que vienen a ser traducciones, o copias, poco fieles de distintas obras, en las cuales el autor que reinterpreta extrae lo que desea de la obra pasada y la moldea correspondiente a lo que desee transmitir (que va a estar marcado por la actitud mental de la época). Para Warburg éste ejercicio fue ampliamente realizado por los renacentistas, quienes buscaban “las huellas permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana” (1994, p.41) en los relatos griegos, pues se volverían los nichos desde los cuáles ellos reconstruirían su pasado, y su historia.

Aunque Warburg estudia las representaciones o vulgarizaciones en el Renacimiento, no implica que ésta sea la única época en la que las personas –o los artistas- volvieron a las obras realizadas en el pasado, dicho acto se ha realizado constantemente a lo largo de la historia. La vulgarización no es un acto que se dé por el simple gusto del artista, va ligado con el poder que en sí tiene el contenido de la obra, lo que manifiesta resulta tan importante para el artista que desea comunicarlo a los demás, pues puede tener una explicación sobre algún fenómeno social. De esa manera, bajo la constante vulgarización, unos contenidos adquieren mayor predominancia y serán centrales a la hora de que un artista vuelva a retomar la obra. Si las obras se perfilan como explicativas del mundo, se volverán míticas, y los contenidos que las forman arquetípicos.

2 SOBRE EL MITO Y LOS ARQUETIPOS.

Siguiendo el texto de Ginzburg, **Warburg** plantea la noción de *Pathosformel*, que se refiere a conceptos fijos que pueden liberar tanto una carga emotiva como una tensionante (Warburg, 1932, en Ginzburg 1994, p.41). Estos son los contenidos que los artistas retoman de obras pasadas para escribir sus nuevas versiones. Dicha noción entra en diálogo con la de arquetipo.

Pathosformel tiene una relación estrecha con el arquetipo, por lo menos en su significado, ya que se refiere a pequeñas unidades que condensan la creación de una obra y tienen un uso indefinido. Los arquetipos por su parte, según **Julio Caro Baroja**, serían “las ideas precisamente

conforme a las cuales aparecen los géneros, tipos y leyes de todas las cosas." (1991, p.21). Tanto el arquetipo como el *phatosformel* se refieren a los pequeños conceptos que relacionados darán sentido y forma a una obra, y en un sentido más general, sí ciertos arquetipos predominan en diferentes obras de una época implica que juegan un papel importante dentro del clima mental, y que conociéndolos ayudarían a entender las motivaciones y pensamientos de un grupo de personas en un tiempo específico.

Según Caro Baroja, el arquetipo es algo que puede actuar inconscientemente. Un autor puede hacer uso de distintos arquetipos y no notar que se ha remitido a ellos. El arquetipo es algo que se "usa de modo oscuro, interviniendo factores distintos al de la mera voluntad" (Caro Baroja, 1991. p.25). Mircea Eliade explicó en su obra *El mito del eterno retorno* (2000) el poder que tiene el arquetipo, ya que "un objeto o un acto no es teoría real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. [...] todo lo que no tiene un modelo ejemplar está "desprovisto de sentido", es decir, carece de realidad." (Eliade, 2000, p.25). En sí, los arquetipos están presentes en toda la esfera social y de la creación, dando pie a que todo lo que se llegue a crear siempre esté en relación con la primera vez que se usó el arquetipo.

Lo que he expuesto no quiere decir que los arquetipos sean elementos estáticos que pertenecen a otra esfera de la realidad, en donde permanecen siempre inmutables. En cambio, estos son moldeables, y pueden actuar indiscriminadamente en distintas esferas de la sociedad, Caro Baroja aclaró que el arquetipo no debe ser entendido como modelo ejemplar, pues no es algo que siempre se tenga como ejemplo a seguir, más bien, es algo que funciona "a la luz de pasiones humanas, no sólo de pensamientos; y el arquetipo puede estar constituido por una serie compleja de ellos." (Caro Baroja, 1991, p.110).

Hasta aquí hemos contemplado dos definiciones de la noción de arquetipo, que no están muy separadas la una de la otra. Difieren en que una afirma que la noción es modélica, **Mircea Eliade**, y otra que no, Caro Baroja. En los dos casos el arquetipo es la base –inconsciente- que permite la creación. Para Caro Baroja la noción de modelo es entendida como si hubiese algo que se impone a lo demás, que está iluminado y todo el mundo puede contemplarlo, de forma que sirve como ejemplo para que todos los que viven en una sociedad añoren actuar de la forma que el modelo lo plantea (1991); a la luz de esta definición infero que cuando Eliade (2000)

habla de modelo ejemplar no se refiere a algo que está en conocimiento de todos, más bien se refiere al componente que dota de sentido y realidad a cualquier planteamiento que se haga.

El arquetipo, como el mito, no va a representar siempre lo mismo, ni va a ser interpretado de la misma forma en todos los tiempos, como bien dice Caro Baroja, éste es moldeable y su circulación “necesita, a veces, una coyuntura histórica favorable. En historia puede servir para desfigurar un carácter, pero también para realzarlo. La aceptación o no aceptación del arquetipo es irregular, mejor dicho, variable (Caro Baroja, 1991, p.110). Lo destacable del arquetipo será que pese a su maleabilidad, se espera que su significado central –el que lo compone– se mantenga.

Es importante anotar que entender los arquetipos permite tener la base para acercarnos a la creación de mitos: **la mitogenia**. Los arquetipos serán los contenidos que puestos a dialogar darán a conocer el origen de algo, ya sea de elementos de la vida social o de la naturaleza; pues, para Mircea Eliade (2000) los mitos son aquellos que revelan un origen, y explican el porqué de las cosas, así develan realidades culturales. Al igual que los arquetipos, los mitos, entendidos como poder social, actúan de manera inconsciente y, también son moldeables; se transforman para poder dar cuenta del mundo siempre en relación con el presente. Eliade describe cinco características en las cuales se puede enmarcar al mito:

1.º, constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales; 2.º, que esta Historia se considera absolutamente verdadera (porque se refiere a realidades) y sagrada (porque es obra de los Seres Sobrenaturales); 3.º, que el mito se refiere siempre a una «creación», cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo; 4.º, que al conocer el mito, se conoce el «origen» de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento «exterior», «abstracto», sino de un conocimiento que se «vive» ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación; 5.º, que, de una manera o de otra, se «vive» el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan. (1991, 13)

Como esta tesis es sobre el amor, **el mito será sobre el origen del amor, en este caso de un tipo de amor que es trágico y accidentado**. El mito, como noción general, representa conocimiento y en consecuencia, el mito de Tristán e Isolda se verá cómo se forma un tipo de

amor, y a la vez, se enseña las consecuencias de amar de la forma que el mito lo relata, apasionadamente.

El énfasis que le doy al mito, más allá del espacio en el que se gestó, en la Edad Media, y más allá de que sirva para entender el clima mental de dicha sociedad, se centra en el poder social que tiene, que trasgrede las épocas y los tiempos, pues viaja en ellos. El mito es una realidad viviente, que explica todo lo que existe en la sociedad, desde las instituciones hasta los trabajos, las formas de hacer las cosas, de actuar, todo tiene un origen; para Eliade, el mito se recrea o vuelve a potenciarse gracias al ritual, en el caso de Tristán e Isolda ¿cuál sería su ritual?, éste se presenta cuando el mito es recreado en el sentido literal de la palabra, es decir, cuando nuevos autores¹⁴ llegan y, en palabras de Ginzburg, vulgarizan la obra(1994), la trabajan y moldean.

De manera que si un autor quiere moldear el mito de distintas formas y permitir que siga siendo Tristán e Isolda, debe expresar siempre la base del amor trágico, que es el elemento que distingue al mito de otros tipos de amores, me refiero al filtro amoroso¹⁵; si el perpetuador del mito no lo hace, cabe preguntarnos de qué forma éste entiende el mito, y por qué no le da al filtro el papel esencial que genera el amor accidentado.

Aunque en su definición de mito Eliade dirige su obra hacia lo religioso y habla del eterno retorno, sé que con cada recreación del mito¹⁶ que estudié no se llevará a cabo ninguna destrucción de la historia, pues nuestro mito no es del tipo que Eliade manifiesta, uno de eterno retorno. El ritual necesita de tiempos cíclicos para darse; cuando el tiempo llega a su fin y el ritual se lleva a cabo se renueva el mundo. Por su lado, cuando hay nuevas versiones de Tristán e

¹⁴ No sólo se recrea en el ámbito escrito, Tristán e Isolda tiene innumerables expresiones en el mundo artístico, cada una mostrando los avances del arte en su época, en la Edad Media predominaron los telares, cofres tallados en madera o pintados, murales en las cortes, todos con motivos del mito, en las versiones escritas de la época también hay iluminaciones al costado de la página con los motivos más relevantes para el autor. Ya en épocas posteriores se encuentran pinturas, obras de teatro, óperas, poemas, y desde 1950 aproximadamente, películas.

¹⁵ Según el portal de etimologías De Chile “Filtro es un brebaje que en origen se preparaba para administrarlo a alguien y hacerse amar por él. La palabra viene del latín *philtrum*, donde es préstamo del griego φίλτρον, y está dotada de un sufijo de medio o instrumento –tron y formada sobre la raíz de philos (amante, amigo) y del verbo amar. En el parágrafo de esta introducción *Primeros y largos pasos* (3-6) lo nombré poción y en la cita número 8 hice una breve referencia al significado de filtro.

¹⁶ La recreación, como concepto, juega con lo que Eliade manifiesta que es inseparable del mito, su expresión ritual, pues es esta la que, en el eterno retorno, le da vida y permite que perviva.

Isolda no se renueva el mundo, tampoco se destruye las otras versiones míticas que algunos autores hayan realizado. Quienes perpetúan el mito tienen la capacidad de viajar en el tiempo – por medio de la lectura– y estudiar distintas versiones para así construir la de ellos.

Hasta el momento he hablado de cuál es el mito y quiénes lo perpetúan, pero no he mencionado cómo lo acuñan los que acceden y buscan explicaciones en él. Para que Tristán e Isolda, como mito, haya sobrevivido por tanto tiempo se puede deber o a su importancia, o a su permanencia en la memoria colectiva. Según Eliade, en *Mito y realidad* (1991), la memoria colectiva es ahistórica, el autor entiende la historia de forma lineal, donde las posibilidades de lo que pueda pasar son infinitas, por lo cual los arquetipos y los mitos que son elementos que siempre se repetirán, ya sea dando saltos o en forma cíclica, no tienen cabida dentro de la historia.

Puede llegar un momento en el que ocurra un cambio en el clima mental y los mitos, es decir, los orígenes que en algún momento fueron establecidos sean destruidos y reemplazados por otros. Pese a que lo anterior sucede –que se reemplacen los mitos–, Eliade identifica que hay unos que son tan fundamentales que no pueden ser reemplazados, aunque para él, los únicos mitos que puede haber o que tienen cabida en la actualidad son los de sociedades arcaicas, es decir, en Occidente no existen los mitos. El antropólogo **Carlos Guillermo Páramo** muestra que una sociedad que se define como civilizada también tiene mitos, así lo demuestra su obra *Lope de Aguirre o la vorágine de Occidente. Selva mito y racionalidad* (2009), en la cual trata el mito del salvaje y la delgada frontera que el occidental tiene de convertirse en lo que considera como otro: en un bárbaro, o salvaje; así lo demuestra el caso de Lope de Aguirre, quien se convierte en un arquetipo, que a su vez responde a otros arquetipos, sobre el ser que se transforma en salvaje para poder dominar la selva. En sí, Occidente tiene diversos mitos. La misma noción de ciencia es un mito, pues se considera que la ciencia es la que construye la verdad universal –al igual que un mito–.

3 TRISTÁN E ISOLDA COMO MITO, EL ABORDAJE DE UN VIAJE.

El entender a Tristán e Isolda como mito surge de un viaje de lecturas y relecturas sobre el amor, la Edad Media y algunas versiones del mito; entre ellas, estudios que han realizado sobre

este. Los estudios que se hacen sobre los amantes hacen parte de la recreación del mito, porque nuestros estudios generan un ciclo nuevo, de modo que le volvemos a dar vida. Además, cada investigador está realizando una fase de lo que **Ginzburg** (1994) dialogando con **Gombrich** expresaba, que consiste en acercarse a la obra y darle forzosamente una interpretación, interpretación que validamos con argumentos y comparación de versiones; es ese acercamiento al mito para poderlo recrear que permite hacerle un análisis, en la mayoría de casos, a la luz de los pensamientos del clima mental del investigador.

Cuando empecé a leer sobre Tristán e Isolda, y notar que sólo en la Edad Media tenía diversas versiones, encontré el texto de **Denis de Rougemont** *El amor y Occidente* (1945) en el cual desarrolla la noción de amor-pasión desde la lectura de Tristán e Isolda. Para Rougemont, el amor es un ente que actúa sobre los amantes, así que es Eros. Éste “introduce en la vida algo totalmente extraño a los ritmos del atractivo sexual, se trata de un deseo que no decae, que nada puede satisfacer, que rechaza incluso y huye de la tentación de colmarse en nuestro mundo” (1945: 63-64) con lo que crea un encadenamiento entre pasión y muerte; el amor termina siendo mortal pues en este mundo nunca tiene lugar para ser.

Para Rougemont, lo anterior se ve claramente en nuestro mito, él mismo lo denominará mito del amor pasión, que está fuertemente vinculado al amor adultero, pues un elemento que el lector no conocedor de la obra debe tener en cuenta es que el bebedizo amoroso une a seres que no estaban destinados por la siguiente razón: Tristán es un caballero, que recibe la orden de su rey y tío, Marco, de buscar y entregarle a su futura esposa; Tristán realiza su misión y encuentra a Isolda, la prometida de su rey. En el viaje de vuelta, al reino de Marco, es cuando el caballero y la futura reina se vuelven amantes gracias al bebedizo entregado accidentalmente por una doncella¹⁷ que no conocía su contenido. Tras entregarse al placer, deben continuar con sus responsabilidades y destinos, de manera que Isolda se casa con Marco y Tristán sigue con su papel de fiel caballero. Pero sin poder eliminar al bebedizo que corre por sus cuerpos, Tristán e Isolda siguen siendo amantes hasta el día de su muerte. Se dibuja de esta forma un triángulo amoroso, un triángulo adultero e incestuoso sobre el cual Rougemont cree que se explica el origen del adulterio.

¹⁷ O en algunos casos encontrado por ellos mismos.

Para Rougemont (1945) **el adulterio**¹⁸ es la piedra angular de su obra, y la planea develar con Tristán e Isolda. Para el autor, el adulterio se explica desde la imposibilidad de vivir la pasión en el matrimonio, en la institución sacralizada por la iglesia. Lo anterior lo interpreta desde el anhelo que refiere el amor, puesto que los amantes aman el amor más no al ser que lo evoca, entre más lejano esté el amor, más pasión –que para el autor es sufrimiento– sentirán los amantes. El mito, para Rougemont, va degenerándose y los cambios en la sociedad permiten que la pasión se contemple posible dentro del matrimonio, de modo que pierde su carácter adultero y de cierta forma, el mito se transforma para ser uno que no sea regido por el sufrimiento y la tragedia, sino por la felicidad, porque como dice el autor “más allá de la tragedia de nuevo se encuentra la felicidad. Una felicidad que se parece a la felicidad antigua, que ya no pertenece empero a la forma del mundo porque ella es la que transforma el mundo” (1945, pp.323, 324). Rougemont, a inicios del siglo XX, realiza un buen análisis sobre Tristán e Isolda como historia, describe al amor pasión como uno que enloquece y que si no se está viviendo se empieza a morir, morir desando estar con el sujeto amado. El autor destaca la relación entre amor, pasión y muerte como elemento del mito.

En esos primeros acercamientos a Tristán e Isolda, el leer a Rougemont y ver que éste los nombraba como mito me hizo cuestionar de dónde surge dicha idea, puesto que el autor no explica cuál es su definición de mito. Lo que hace es tomar la historia como referencia para hablar del adulterio. En la obra de Rougemont se encuentran pistas en los pies de página, claramente los que mencionaré como fuentes nombradoras de Tristán e Isolda como mito son anteriores a Rougemont, después de *El amor y Occidente* los estudiosos de Tristán e Isolda no

¹⁸ Pese a que el autor usa el concepto de adulterio para definir un carácter del mito, no explica si éste ya era usado en la época, para aclarar futuras dudas sobre el concepto esbozo una pequeña historia del término. El adulterio como concepto tiene una larga data. El ejemplo primario se puede encontrar en el derecho romano, desde la Ley Julia del adulterio (*Lex Iulia de Adulteris*) impuesta por Cesar Augusto en el siglo 18 a.c. que permitía al esposo castigar el coito sexual de su esposa con otro que no fuera él, poco importaba si el coito era consentido por la mujer. El adulterio tuvo vida en el marco legal, y la importancia de castigarlo radicaba en la protección de los bienes patrimoniales heredados por la vía patriarcal propia de Occidente. Si la mujer cometía adulterio no podría existir certeza sobre la progenie que fuese a tener. En la Edad Media también se hacía uso del concepto, así lo relata Ana Viña Brito en su artículo *La Carta de perdón de cuernos en la documentación notarial canaria del siglo XVI* al describir las seis especies de lujuria que se concebían en la época “la simple fornicación, el adulterio, el incesto, el estupro, el rapto y el vicio contra la naturaleza” (2005, p.265) Para ahondar más en el tema leer los artículos de Ana Viña (2005), Eugenia Maldonado (2005), Alicia Marchant (2003).

pueden evitar referirse a la historia de los amantes como un mito, claro está, siguiendo la línea del adulterio.

Pese a que no fue antes de Rougemont, la obra del mitólogo Joseph Campbell *El héroe de las mil caras*, escrita en 1949, resulta importante para la tarea que emprendí, pues los dos autores citan a Gertrudis Shoepferle Loomis¹⁹. Ella era, a inicios del siglo pasado, una joven que realizó su tesis de maestría bajo la dirección de Joseph Bédier. Como su director, ella estudió a Tristán e Isolda y entre los dos formularon que la historia era un mito, su tesis se tituló *Tristán e Isolda, un estudio de las fuentes del romance* (1913). En él (de una manera entretenida y un tanto atrevida, debo decir) discute las posiciones que toma su predecesor y director, Bédier, sobre calificar a la historia como propia de los pueblos celtas y discute que su origen se pueda derivar de Irlanda.

En su texto enuncia que Tristán e Isolda es un mito, pues sus raíces hacen parte de la mitología celta e irlandesa. Además, también lo es por su larga data que se remonta a los orígenes de transmisión oral del mito y a su movimiento por las tierras de lo que hoy es el Reino Unido. Campbell en su estudio sobre el héroe la cita en un pequeño pie de página²⁰ en el que menciona a Tristán como un mito que responde también a la mitología sobre el héroe, lo hace brevemente y su única fuente parece ser Shoepferle.

Antes de Gertrudis Shoepferle o de Bédier parece que nadie más lo planteó, el auge de estudios sobre Tristán e Isolda no empezaron sino hasta finales del siglo XIX. De todos modos, quería darle al lector una mirada sobre quienes han llamado mito a Tristán e Isolda, y si han definido de alguna forma por qué lo consideran mito, por lo que vi el único que se toma el trabajo es Rougemont. Claro, el lector puede decirme que Campbell también debe definir qué es mito, pero lo hace en relación a qué es ser un héroe, y en su obra sólo pone a Tristán como un ejemplo de distintos héroes medievales. En los capítulos que vienen podremos dialogar con Campbell y ver si Tristán puede ser considerado un héroe.

¹⁹ Quien fue esposa de Roger Sherman Loomis, ambos fueron estudiosos sobre la materia artúrica y dedicaron su vida a expandir los conocimientos sobre el santo grial y la mitología celta.

²⁰ La obra de Campbell está centrada en entender cómo se forma el mito del héroe en la Edad Media, pese a que el autor lo nombra mito su trabajo parece denotar un elemento que puede constituir una obra, es decir, habla más sobre un arquetipo que un mito.

Retomando, el lector ya tiene el punto de Rougemont, pero también tiene el mío, en el que le describí cómo puede ser considerado mito la leyenda. Ya teniendo claro estos elementos podemos pasar al análisis del mito, es decir, a toda esta tesis.

El mito del amor que surge por un accidente ha sido reinterpretado y transformado a lo largo de la historia de Occidente, según Hernando Herrero “los mitos que surgen del pueblo se potencian y se enriquecen cuando son transformados en cualquier forma de arte” (2001, p. 20), con nuestro mito sucede lo mismo, éste nace en la oralidad, posiblemente también en la musicalidad pues los juglares debían cantarlos en su caminar por los pueblos, luego es transcrito, luego es pintado, luego vuelve a ser música.

El mito se mueve en distintas manifestaciones artísticas, y quienes se acercan a él quieren retratarlo de alguna forma, en el caso de la escritura, escritores de todos los tiempos y de algunos rincones del mundo reformularán con voz propia la intriga en la que se inscribe la acción de los personajes, la orientarán en función de su sensibilidad y enfocarán, desde la dimensión simbólica o metafórica del mito, algún aspecto determinado de la problemática social o moral propia de su contexto histórico. (Herrero y Morales, 2008, p.16)

La manera en la que me acerqué a las distintas versiones fue de una manera sensible, intentando abordarlas en el modo en que **Marta Zambrano**²¹ lo hizo con archivos coloniales en su obra *Trabajadores, villanos y amantes: encuentros entre indígenas y españoles en la ciudad letrada. Santa Fe de Bogotá (1550-1650)* (2008), de una manera en la que pudiera vislumbrar las relaciones sociales que están detrás de los documentos estudiados. En su trabajo, la autora ve a los archivos coloniales como actores y no sólo como objetos que almacenan conocimiento, pues asumen un papel dentro de las relaciones sociales; como el lenguaje que se usa en ellos, que permite conocer con qué nociones se describen las relaciones del momento en el cual fue escrito el documento. Lo anterior explica por qué Zambrano se entrenó en el lenguaje legal, para tener mejor comprensión de los documentos jurídicos que revisaba y poder ver en ellos los retratos de la vida pública; de ahí el nombre de su obra, que se remite a las tres formas predominantes de mirar al “indio”.

²¹ Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, con PhD y MA en Antropología de la Universidad de Illinois, trabaja en áreas de la antropología histórica y social, se interesa también por los estudios de género y colonialismo.

Así, las versiones que abordé las quise tratar como si fueran sujetos hablantes, aunque estos sujetos fuesen traducciones de traducciones, por ejemplo, para las versiones medievales alguien tuvo que realizar la traducción a un idioma moderno, luego, yo accedí a las traducciones realizadas sobre las traducciones, principalmente las realizadas a español y en algunos casos, a inglés. Cuando las estudiaba me cuestionaba por qué se retoma la obra, y de qué forma se diferencia una versión de la otra, debo admitir que encontrar las diferencias en algunas versiones me resultó difícil, más por el origen medieval de las mismas en el que muchos trovadores argumentaban tener una fuente que la había contado antes, de modo que el mito siempre se estaba repensando, reescribiendo y traduciendo –pues éste se mueve en distintas lenguas–.

Tras buscar las diferencias y las similitudes pude identificar ciertos elementos que pueden ser considerados arquetípicos, unos siempre van a estar y van a ser la base del mito, otros van a integrarse a la obra y actuar para marcar nuevas aventuras o caminos que los amantes tomarán.

Así que a continuación entraremos en un viaje, el cual nos llevará por el nacimiento del amor y la muerte de los amantes, de diversas formas veremos cuáles arquetipos actúan en las diversas versiones del mito, de qué forma éste se representa, se transforma y si, en palabras de Gombrich, la actitud mental de la época modifica cómo se reinterpreta el mito.

El viaje lo haremos en los siguientes capítulos, el segundo estará enfocado en los orígenes y las versiones de la Edad Media Occidental, el tercero mostrará el cambio de la forma de pensar con la llegada del Romanticismo, y como este nuevo cambio permite que el mito tome nuevas formas. Todas estas interpretaciones varían entre nuevas versiones y estudios sobre algunas traducciones, mostrando que ahora el mito ya no sólo se reinterpreta, se intenta ir más allá de él y estudiarlo, develar por qué surge y qué origen desea describir.

CAPÍTULO II.
**CREACIONES Y RECREACIONES: EL TRANSITAR DEL MITO EN LA EDAD
MEDIA OCCIDENTAL.**

Tristán e Isolda tiene un origen difuso, las bases sobre las cuales se construye son difíciles de rastrear, pues éste inicia siendo un cantar de gesta y luego, pasa a formar parte de la literatura en el siglo XII, es en este momento que se marca el inicio de la recreación de la leyenda de manera escrita en distintos tiempos y espacios.

La transmisión de los cantares de gesta por medio de la escritura es lo que permite que hoy día podamos acceder a la literatura de la Edad Media. Según **Michael Zink**, el término literatura deriva del vocablo letra,

...implica lo escrito. Ahora bien, la obra medieval, hasta el siglo XIV, sólo existe plenamente gracias a la voz, actualizándose mediante el canto, el recitado o la lectura en voz alta [...] la literatura medieval manifiesta de forma simultánea, la primacía de lo oral y de lo escrito. (Zink Michael, en Le Goff. 2003, 448)

El trasegar del mito ha sido ampliamente estudiado, aunque lo ha sido en el campo de la literatura o la música, por la versión que **Wagner** realizó en el siglo XIX, gracias a ésta versión **Fátima Gutiérrez** (2008) decide estudiar los orígenes de la leyenda, ella plantea que los orígenes pueden venir de la tradición celta, pero que rompe los límites del espacio y se mueve por todo el continente europeo, este movimiento, entre los siglos XII y XV será el que relataré en el presente capítulo.

El que he escogido como mi objeto de estudio revela una forma en la que Occidente ha amado, donde la pasión, ligada permanentemente al sufrimiento, y el deseo imparable mueven a una pareja de amantes. Ellos empiezan a vivir sólo para entregarse el uno al otro, pero la tragedia radica en que los amantes, gracias a una serie de barreras sociales, no deberían amarse. Su amor resulta ser imposible, no se debería dar.

Hablo entonces de la formación de un mito sobre un amor imposible que, para mí, tiene su base en la historia de Tristán e Isolda. A continuación enunciaré brevemente la obra y delimitaré las características de este tipo de amor, luego hablaré del contexto en el cual se desenvuelve.

1 ¿UN CAMINO PARA ANDAR? MOMENTOS CLAVE QUE SE DESCRIBEN EN LA MAYORÍA DE VERSIONES DE LA EDAD MEDIA OCCIDENTAL.

Entre las diversas versiones del mito se puede identificar una línea argumentativa que va a guiar el relato del mito, en algunos casos este camino se aumenta y toma otras rutas para llegar a su fin, en otras versiones se acorta y se toma lo que cada autor considere necesario. Para darle al lector una mirada amplia del camino delimitaré los momentos clave que se toman en la mayoría de las versiones,

El mito, como parte de una larga lista de canciones medievales, era cantado por juglares²², éstos difundían de reino en reino diversas historias, ya fuera en la calle o en las cortes, su misión era divertir e ilustrar a sus oyentes. Para Duby en su ensayo *Memorias sin historiador* (2000):

...las canciones; en la época de la que hablo [la Edad Media] todavía son depósitos de la memoria y, abriéndose mucho más al pueblo, se extienden sensiblemente más allá del recinto de las grandes moradas familiares. Sin embargo son perecederas: casi todos estos cantos se han perdido; pese a ello, quedan algunos que han sido fijados por la escritura. (Duby, 2000, pp. 192).

Tristán e Isolda hace parte del último grupo que enunció Duby, su historia se pasó del canto a la escritura, pero éste paso no implica que la forma cantada del mito se haya eliminado. Quienes empezaron a retratar (o escribir) la obra eran trovadores, éstos no cantaban, pero hacían lo que en nuestros tiempos es componer la letra de la canción; de modo que creaban un guión y se lo entregaban al juglar, el cual podía o cantar en las cortes o en las plazas públicas, si cantaba en las cortes, el guión que le fue entregado habría sido realizado específicamente para ser cantado en ese momento, frente a los señores de la nobleza y la aristocracia.

²² Artistas ambulantes que se presentaban en plazas públicas y algunas veces en las cortes. Algunas veces estaban acompañados de instrumentos, principalmente el *laud* que se podría decir, es el ancestro de la guitarra.

Actualmente, en algunas bibliotecas europeas se conservan fragmentos de manuscritos de los cantares de gesta, encontré en la Biblioteca Nacional de Francia dos fragmentos de manuscritos digitalizados: *Le Roman de Tristán*, y el *Tristán en Prosa*. En la Imagen 1 –que pertenece al primer manuscrito mencionado– muestro un ejemplo de como la canción se, fijó en la escritura.

Pese a que se conserven gran cantidad de manuscritos de Tristán e Isolda²³ los estudiosos atesoran más los realizados por Bérout (siglo XII), Thomas (siglo XII), y Godofredo de Estrasburgo (siglo XIII); estos son de los textos más antiguos que se conservan en buen estado. Las versiones, como la mayoría de los manuscritos, presentan mutilaciones posiblemente dadas por un mal estado de conservación; por ejemplo, la de Thomas indaga en el nacimiento de Tristán y parte de cómo vive su amor con Isolda, mientras que la de Bérout narra una parte de cómo viven los amantes su amor; por otro lado la versión de Godofredo es casi completa, contiene el inicio y desarrolla más eventos, que ilustran mejor sobre las pericias que los amantes tenían que realizar para poder reunirse.



Imagen 1-1"Le Roman de Tristán" (1200-1300), manuscrito la Biblioteca nacional de paris. Vue 360 – folio 176v. Tomada de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000110d/f360.item>

²³ Carlos Alvar, en su libro *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media* (2010) muestra ejemplos de los diversos manuscritos que hay sobre Tristán e Isolda sólo en la península Ibérica. Da cuenta de 5 manuscritos extensos y lo más representativos para la península: El Cuento de Tristán, el Libro de Tristán de Leonís, el Tristany de Cervera, y el Tristany de Andorra, los cuatro escritos en el siglo XV, aparte se encuentra uno escrito antes, en el siglo XIV, el Tristán gallego-portugués. Aparte de los cinco hay otras ediciones del siglo XVI, el autor da cuenta de 5 más. No todas las versiones son accesibles, se tiene el conocimiento de ellas y todavía hay algunos manuscritos sin traducir, La obra de Alvar permite dimensionar la cantidad de manuscritos que se pueden escribir en un siglo, además, hay que tener en cuenta que el mito llegó a la península Ibérica a finales de 1300, por lo cual diversas versiones debieron construirse antes en otros espacios de Europa. Para más información ver la obra de Alvar, el Excurso V: La materia de Bretaña en la península Ibérica.

Según María **Luzdivina Cuesta**, en su obra *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán* (1994) en el manuscrito de Thomas hay pistas que dan a entender la relación entre las versiones escritas y las versiones cantadas del mito. Cuesta citó a Thomas quien hablaba de un juglar llamado Beri “quién conoce las gestas y las historias de todos los reyes y de todos los condes de Bretaña” (Cuesta, 1994, p.18). En el mismo trabajo, Cuesta citó a otra gran estudiosa de la Edad Media, Isabel de Riquer, ella infirió que Beri puede ser “Bleheris, un noble galés de finales del siglo XI o principios del XII que estaba al servicio de Guillermo de Aquitania, conde de Poitiers, el primer trovador” (Cuesta, 1994, p.19)

Como Beri debía haber más juglares, pero su existencia es incierta, por lo cual el origen de Tristán e Isolda también lo es. De las versiones escritas podemos decir que son adaptaciones, escritos que mantienen la base de la historia pero que la van modificando conforme los que perpetúen el mito, o en este caso los trovadores, consideren necesario para darle mayor sonoridad.

En pocas palabras, Tristán e Isolda es la historia de dos jóvenes que empiezan a amarse por accidente tras beber un filtro de amor²⁴, producido por la madre de Isolda, destinado para su hija, Isolda, y su futuro esposo, Marco, tío de Tristán. La historia forma un triángulo amoroso donde los personajes sufren por la tragedia que implica amar. Tras este breve contexto sobre las el origen de la obra mostraré los momentos clave del mito, parte del relato que expondré es influenciado por el trabajo que **Joseph Bédier** (1981) realizó en el siglo pasado, en él recogió distintas versiones de la historia y realizó una compilación para darle forma a los fragmentos y generar un relato conciso.

²⁴ Según el diccionario histórico enciclopédico se le llama filtro a: “una bebida o hechizo amatorio. Los demonógrafos (que estudian demonios) hablan de ciertos filtros supersticiosos, para cuya composición invocaban los antigatos el socorro de las divinidades interuales. Hacían entrar en su composición unas hierbas y otras materias como el pescado llamado rémora, algunos huesos de rana, el hipomanes, etc.

Delrio dice que otros se valían o hacían entrar en estas bebidas recortes de uñas humanas, ciertos reptiles, polvos de metales, intestinos de determinados animales y otras cosas semejantes habiendo llegado la avilantez y profanación de algunos en mezclarlas con objetos sagrados como agua bendita, reliquias de santos, etc.” (Bastús, 1833 p.273). Quien define a la bebida amorosa como filtro es Joseph Bédier en su compilación de distintas versiones de Tristán e Isolda realizada en el siglo XX, pese a que nunca se enuncia qué contiene el filtro de amor la definición nos permite imaginar de qué podía estar compuesto.

Quizá porque en Tristán e Isolda se crea en un ambiente de novelas caballerescas se haga mayor referencia a Tristán que a Isolda, es decir, se exalte más sus aventuras que las de Isolda (si es que Isolda tiene aventuras fuera de las que realiza por estar con su amado). En este marco se crea la historia de Tristán, en un principio la leyenda es de él, luego será de él con su amada. Para tener claras las relaciones que se entablarán entre los personajes del mito realizo este mapa genealógico. En principio puede parecer un tanto difuso pero ayudará al lector a guiar el relato y no olvidar a los personajes.

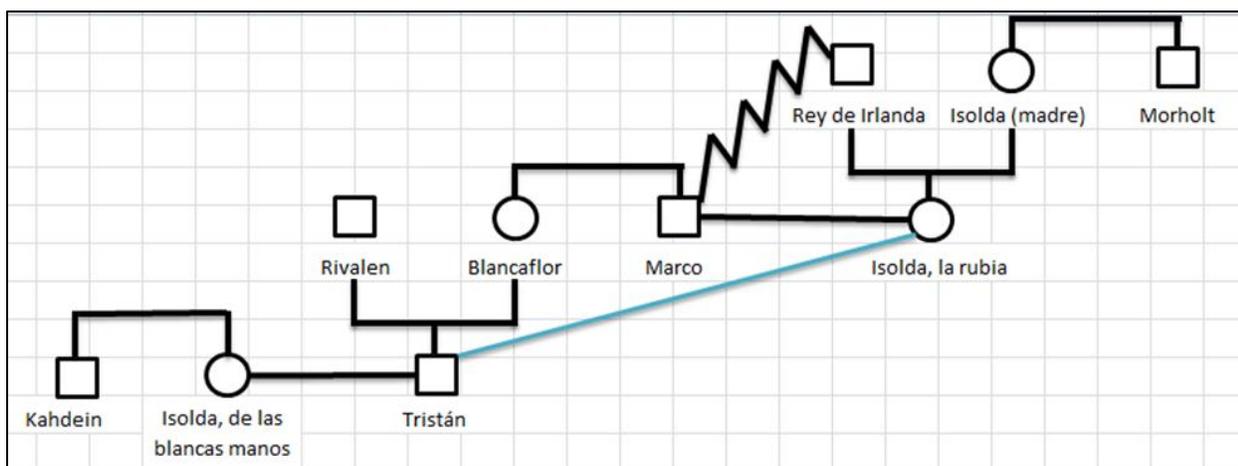


Imagen 1-2: Mapa genealógico de Tristán e Isolda. Autoría propia.

La línea en forma de zigzag representa conflicto. La línea azul representa la relación de Tristán e Isolda, que no se puede catalogar como matrimonio.

1.1 Nacimiento en la tristeza. ²⁵

Con Tristán iniciará la historia. El héroe, hijo del rey de Leonis: Rivalen, y de la hermana del rey de Cornualles: Blancaflor, queda huérfano. En la versión de Bédier, Rivalen muere en una batalla, Blancaflor resiste la tristeza y los deseos de morir hasta que da a luz a su hijo, después de parir, la madre de Tristán lo nombra así por haber nacido en la tristeza, luego muere.

En el cuadro de parentesco no aparecen los amigos de los amantes, ni quienes los cuidan. En el caso de Tristán, no aparece Governal, quien cuidará al huérfano y le enseñará las artes de la guerra es decir, el ser caballero, también lo instruirá en sabiduría, invención y música. Governal acompañará al héroe toda la historia.

De entrada, las versiones que inician con el nacimiento de Tristán inducirán un elemento que estará presente siempre en la vida del héroe, el vivir en la tristeza. Éste será el destino desafortunado de Tristán, sus primeros momentos fueron en la tristeza, en ella nació y nunca se pudo desligar.

Éste primer elemento va dibujando lo que será el componente de la tragedia, siendo un bebé nace en un espacio en el que el amor mata, pues la muerte del padre hace que la madre muera, mostrando así que desde sus padres hay un amor pasional, que cuando afecta a los amantes no se deja de vivir nunca, por eso, si el amado ya no está no hay motivo por el cual vivir. La madre de Tristán haya un motivo para resistir la muerte, su hijo.

1.2 Encuentro con Marco. ²⁶

Tristán crece y su destino prometía estar marcado por el honor y el ser el mejor caballero de los tiempos, esto implica que Tristán podría llegar a ser un héroe. Persiguiendo la aventura llega, por azar, a Cornualles, ahí conoce al rey Marco. Como se puede ver en el cuadro de

²⁵Pese a que la división mostrada está en concordancia con la realizada por Joseph Bédier a inicios del siglo pasado, le indicaré al lector dónde podrá encontrar los temas mencionados en algunas de las versiones consultadas.

Este tema lo encontraremos referenciado en la versión de Godofredo de Estrasburgo, para esta tesis consulté la versión traducida de Victor Millet (2001). El pasaje donde encontramos el nacimiento en la tristeza específicamente está entre las páginas 215-217. En el Tristán en prosa, traducción de Lewis Porney (1780) el pasaje se encuentra en el link referenciado, al ser un blog no está enumerado, por lo cual no puedo citarlo con número de página.

²⁶ En Godofredo, traducción de Millet en las páginas 229 a la 230.

parentesco, Tristán y Marco son familiares, sólo que cuando se encuentran ninguno de los dos conocía su grado de consanguinidad. Marco acepta a Tristán en su corte al apreciar sus dotes: refinamiento al hablar y gran habilidad de manejo en todas las artes. Con el tiempo, Tristán y Marco fortalecerán su relación y la llevarán a una gran amistad, luego se enterarán de su filiación sanguínea y esto sólo ayudará a intensificar el afecto que los dos se tenían.

1.3 Cornualles e Irlanda, encuentro con la muerte.²⁷

Brevemente, el reino de Cornualles se encontraba en una deuda con el reino de Irlanda, dicha deuda implicaba una relación de tributación, en la cual Cornualles debía enviar una gran cantidad de doncellas y jóvenes para que sirvieran en Irlanda. El rey Marco desaprobaba dicha condición, por lo cual el rey de Irlanda propuso una forma de saldar la deuda: Poner a los mejores caballeros de cada reino a combatir, en el caso de Irlanda sería Morholt, quien tenía fama de ser gigante poderoso, e invencible.

Ninguno de los vasallos de Marco se ofreció para proteger a las personas del reino, sólo Tristán lo hizo y luchó con Morholt. Tras la batalla, el caballero mata al gigante, pero éste no muere sin herir a Tristán con una lanza envenenada, la cual lo deja moribundo.

Si seguimos el libro de Campbell, *El héroe de las mil caras* (1949) vemos que el camino del héroe está marcado por distintos estadios, uno de ellos es el rechazo del héroe a una llamada, o aventura, por miedo. Como hemos visto Tristán no siente miedo nunca, esto lo podría hacer superior a un héroe, pues nunca duda y está siempre dispuesto a luchar con tal de conseguir lo mejor para su tío, el rey.

Ocurre también en este momento el primer encuentro de Tristán con la muerte del cual logra sobrevivir, pero este encuentro puede significar no su muerte corpórea, sino como caballero, pues el encuentro con Morholt (y la muerte) harán que el destino de Tristán se modifique, y ya no se dirija a ser el mejor caballero de la historia.

²⁷ En Godofredo, traducción de Millet en las páginas 285 a la 290. En Eilhart Von Obreg traducción de Millet (2001) en las páginas 43-44. En el Tristán en prosa, traducción de Lewis Porney (1780)

1.4 Encuentro con Isolda la rubia.²⁸

Tristán desfigurado y a punto de morir, decide entregarse a la mar. Esta entrega podría interpretarse de dos formas, la primera entendiendo al mar como sitio de lo desconocido, donde se puede llegar a otros mundos no perceptibles, un ejemplo es el rito mortuorio que tenían los vikingos, en vez de enterrar a sus muertos, éstos lo depositaban en una balsa decorada y enviaban sus cuerpos al mar, algo que no sucede con Tristán es lo que sigue en el rito, una vez en el mar los que quedan en tierra disparan flechas de fuego a la balsa, y así se quema en el mar. Representa un viaje hacía el otro mundo, el mar es el espacio distinto al de los vivos, sobre el cual se puede viajar, lo que impulsa al viajero será el fuego.

La otra interpretación la tomo del profesor Wilson Peña, quien me sugirió la relación entre la mar y su pronunciación en francés. Según él, “mer” se pronuncia de forma similar a “mère” que significa madre. Esto puede ver con lo que vendrá a continuación,

Tristán, recostado en un barco sin vela, se dejaría llevar por las olas hasta encontrar su muerte. Pero en vez de su muerte, se encuentra con tierras irlandesas, ahí es rescatado por unos lugareños que deciden salvarlo entregándolo a Isolda, hija de los reyes de Irlanda, quien lo curará. Ella había heredado de su madre el manejo de plantas y sustancias para crear pociones curativas.

La sugerencia de Peña se encuentra frente a la relación que hay entre las Isoldas (hija y madre), en clases de estructuralismo, el profesor Luis Alberto Suarez Guava expresaba que el tener el mismo nombre que un pariente lo vuelve a uno esa persona, en nuestro caso, Isolda hija tendrá una relación más allá de filiación sanguínea con su madre, el nombre que las une hará que Isolda hija pueda tener algunos dones que posee su madre, en este caso el don de curar. Entonces, Tristán se entrega al mar, lugar donde se encuentra la madre, que lo llevará a Isolda, quien lo salvará.

Pasará tiempo y Tristán, ya sin veneno en el cuerpo, decide huir de Irlanda²⁹, puesto que su rostro ya no seguiría desfigurado, y los irlandeses descubrirían que él había matado al gran Morholt. Isolda cumplirá un papel de curandera, y Tristán la verá como su salvadora.

²⁸ En Godofredo, traducción de Millet (2001) páginas 294-304. En el Tristán en prosa, traducción de Lewis Porney (1780)

1.5 Las golondrinas.³⁰

Tristán vuelve a la tierra de su tío y todos se llenan de júbilo, excepto los familiares de Marco (aspirantes al trono) quienes prefieren que suceda el reino un hijo de Marco que Tristán, por lo cual sugieren (insistentemente) al rey que se case. Marco creía que si no aceptaba la sugerencia de sus vasallos generaría disputas indeseadas decidirá que su esposa será la dueña de un cabello que dos golondrinas llevaron a su alcoba mientras él descansaba (Bédier representa este momento como una decisión que el rey toma para que sus vasallos dejen de solicitarle que se case). Tristán reconoce a la dueña del cabello, y se embarca a Irlanda con el fin de conseguir a Isolda, para casarla con su rey.

El que dos golondrinas entreguen el mensaje puede tener diversos significados, depende cómo se entienda a la golondrina como símbolo. Puede representar la buena suerte; en el caso de los marineros, la buena suerte en el mar. También puede ser considerada como un símbolo de cambio o renovación.

También, que el objeto entregado sea un cabello podría interpretarse de diversas formas. Vimos que el filtro amoroso, según la definición de Bastús, necesita de elementos corpóreos, el cabello es uno de ellos, y en la actualidad podría servir para realizar un amarre. Pese a que parezca un elemento al azar que sea entregado un cabello, parece que Marco quedó prendado por la belleza del cabello, y decidió que sólo una persona podía ser dueña de él. Así que el cabello, ese hilo dorado, pudo haber actuado como un elemento mágico que cumple la misma función del filtro desde que Marco lo vio.

1.6 La muerte del Dragón.³¹

Para ganar a la princesa el caballero se disfraza de mercader, durante su expedición por el reino escucha que un dragón está tomando y comiéndose a todas las doncellas. El rey irlandés ofrece a su hija a aquel que pueda devolver la paz al reino matando al dragón. Tristán lo hace, le

²⁹ En la versión de Godofredo, Tristán se queda en Irlanda y se hace llamar Tantris, consigue volverse el maestro de música de Isolda la rubia.

³⁰ En Godofredo, traducción de Millet en la página 310

³¹ En Eilhart Von Obreg, traducción de Millet (2001) páginas 64-65. En el Tristán en prosa, traducción de Lewis Porney (1780) En Godofredo, traducción de Millet (2001) páginas 314-320

quita la lengua al dragón para mostrarla como prueba, la guarda debajo de su armadura, en el pecho, y cae enfermo, pues la lengua tenía un veneno letal.

Tras dicho evento, un felón roba la cabeza del dragón y da a Tristán por muerto. Reclama a Isolda quien siente impotencia por tener que casarse con alguien que tiene fama de ser cobarde, con esa premisa ella asegura que su pretendiente no fue quien mató al dragón; así que con la reina deciden inspeccionar el lugar de la batalla y encuentran el cuerpo de Tristán, deformado por el veneno. Lo curan y limpiando la espada del héroe descubren que le faltaba un pequeño pedazo que encajaba con uno encontrado en el cuerpo de Morholt. En la explosión de sentires al descubrir quién es Tristán, Isolda no sabe si deba matarlo, lo odia por matar a su tío, pero en él ve la salvación de un matrimonio con alguien no deseado. Decide perdonarle la vida y lo llevan a la corte del rey de Irlanda, donde se demuestra que él mató al dragón.

Ahí, Tristán, en vez de pedir la mano de Isolda para él, la pidió para su rey. El padre de Isolda aceptó y enviaron a Isolda al reino de Cornualles. Isolda tiene que cumplir su deber, por lo cual se va con Tristán. La princesa se encuentra con el tener que despedirse de su tierra para siempre e ir a formar parte de la familia de su esposo; la única compañía conocida que la futura reina tendrá será Brangien (tampoco aparece en el mapa genealógico), quien será para Isolda lo que Gornaval es para Tristán, su cuidadora y confidente.

1.7 El filtro de amor.³²

Llegamos así al punto clave del mito, y el más importante para esta tesis: el filtro³³ de amor. En la versión de Bédier el filtro es preparado por la reina de Irlanda, después será entregado a Brangien para que lo custodie y lo sirva en la noche de bodas de Isolda hija con el rey Marco. En un descuido Brangien deja de cuidar el filtro, y Tristán e Isolda, sedientos, buscan algo para beber; en un posible estado de trance, inducido por la sed, el calor y la mar, los amantes beben lo primero que encuentran, un vino.

³² En Godofredo, traducción de Millet en las páginas 351-365. En Eilhart Von Obreg, traducción de Millet (2001), páginas 69 -74. En el Tristán de Leonís, la traducción de Cuesta muestra este pasaje, Cuesta (1999,48). En el Tristán en prosa, traducción de Lewis Porney (1780)

³³ También nombrado como: bebedizo, geis, vino, brebaje, poción.

Tras compartir el vino los amantes sienten que el calor se hace más fuerte, pero el calor parece venir de sus propios cuerpos, empieza a inundarlos y a llenarlos de una pasión irresistible por su compañero. Los protagonistas no saben qué sucede con ellos, ¿de dónde nace la pasión?, ¿de dónde nace ese amor tan profundo? Avergonzados el uno con el otro no saben cómo actuar, hasta que terminan cediendo a las pulsiones que sus cuerpos ya no pueden controlar. De esa manera, los amantes se entregan el uno al otro, y dan inicio a su historia de amor, trágico: porque nunca fue deseado y porque los hará traicionar al mundo entero sólo para poder estar juntos.

El calor simboliza la pasión que inunda los cuerpos, si lo entendemos desde la teoría de los humores, es como si la sangre se secase, el fuego que ésta representa empezaría a quemar los cuerpos, la pasión se intensifica con el filtro. Si los amantes sentían sed y calor antes, implica que había pasión antes, o sólo era un efecto como si los seres sólo estuvieran a la merced del sol. ¿El filtro entonces no es el origen del amor? El relato nos dice que el calor que sentían antes no provenía de sus cuerpos, provenía del exterior, cuando el calor viene del cuerpo es después de beber el filtro, ahí es cuando los humores empiezan a descontrolarse y la sangre se seca, es decir, nace la pasión.

1.8 Acuerdo político.³⁴

Finalmente, tras haber consumado el amor, los amantes no saben qué paso tomar; Isolda tiene que casarse con Marco y Tristán tiene que entregarla a su tío. Bédier indica que sin realizar paradas el barco llega a su destino: Cornualles, ahí Marco recibe a su prometida, y queda prendado de ella en el momento en que la ve, posiblemente lo estaba desde antes, cuando vio el cabello.

Isolda cumple con su deber y se casa con Marco, para evitar que Marco descubriera que ella ya no era virgen (doncella) los amantes le piden a Brangien que la suplante. Con la prueba superada (la noche de bodas) Marco e Isolda pasarían a ser marido y mujer, y Tristán estaría siempre cerca de ellos, traicionando a su tío y amando a su reina.

Tristán en sí traicionó a su tío desde el momento en el que bebió el filtro; su responsabilidad como caballero, de ser siempre fiel al rey, quedó en el pasado desde que bebió el

³⁴ En Godofredo, traducción de Millet en las páginas 366-367 Si bien no responde tanto al acuerdo político, Godofredo no duda en exaltar el amor que Isolda genera en Marco, esto lo hace en la página 382

amor con Isolda, ahora sus responsabilidades se volcarán a hallar momentos en los cuales pueda estar con su amada, y nada más.

1.9 Vivencia del amor.

Como he destacado, el amor de Tristán e Isolda es uno mediado por la pasión, la tragedia y el sufrimiento. Más adelante, en el apartado de contexto de este capítulo veremos cómo algunos estudiosos consideran que se amaba en la Edad Media, por lo menos cómo se reflejaba en la literatura, este amar es el amor cortés.

Tristán e Isolda es distinto al amor cortés, su amor es uno que se describe, principalmente en la versión de Thomas, como amor no culpable, es decir, no era un amor intencional, sino que se da causa del filtro, era inevitable que se amaran, por ende, ellos no habían tomado la decisión de traicionar al rey y a sí mismos, sólo fue la tragedia en la que se vieron inmersos. De igual manera, el filtro sólo servirá como excusa para que los amantes puedan sentir que las pulsiones que sienten por el otro fueron causadas por un ente externo, y así desfogar su amor sin ninguna culpa. El amor entonces, se convierte en un actor que guiará todas las acciones de los amantes, los comprometerá a tal punto que los llevará a la muerte.

En la historia de Bédier se describen diversas aventuras que los amantes llevarán a cabo para encontrarse, para este relato describiré tres: El encuentro en el jardín real, el bosque de Morrois y el juramento en la Blanca Landa.

1.10 El encuentro en la noche, la infidelidad.³⁵

Los vasallos de Marco sospechan de la infidelidad de la reina con el sobrino de su rey, los descubren y le comentan al rey lo visto, lo hacen insistentemente. Ante las peticiones de los vasallos Marco, que en las primeras versiones es pintado como un rey benévolo que prefiere acceder a las peticiones de otros con tal de no generar disputas, decide exiliar a Tristán del castillo. El joven caballero no soporta vivir sin su amada y empieza a enfermar, su única cura es Isolda, así que cuadran encuentros nocturnos en el jardín real, y escondidos bajo la sombra de un

³⁵ Esta escena es propia de Bérout, es con la que empieza el fragmento. Para esta tesis, trabajé con la traducción de Roberto Ruíz Capellán, 1985, la escena se ve en la página 20

árbol consuman su amor, de esta forma Tristán se cura; el héroe sólo tendrá bienestar cuando esté con su amada.

Marco cree que tras exiliar a su sobrino del castillo sus vasallos dejarán de hablar de la supuesta traición, por lo cual se sorprende cuando ve que vuelven a hacerlo. La insistencia de los vasallos en que el rey acepte la traición es tal que un día hacen ir al reino a un enano que puede leer el futuro, el enano predice una noche en la cual los amantes se encontrarán en el jardín, y le pide al rey que espere en la copa del árbol a que estos se junten y vea la traición que cometen hacia él.

El rey se encontraba esperando en la copa del árbol cuando llegó Tristán y vio cuando éste llamó a Isolda, pero, gracias a una suerte de lagunilla situada al lado del árbol los amantes logran ver el reflejo del rey. Esto les permite abandonar sus roles de amantes por un momento, para encarnar otros: vasallo y señora, en este juego que emprenden hacen creer a Marco que Tristán sólo desea pedirle a Isolda el favor de que interfiera por él con Marco para volver a la corte. El rey se entenece al ver la escena y acoge a su sobrino de vuelta; de paso intenta matar al enano, creyéndose engañado, pero no lo logra.

En este apartado se genera un juego entre lo que se puede concebir como verdad, los amantes actúan mientras son observados por el rey, el rey cree que los amantes dicen la verdad pues cree que no se han percatado de su presencia. En todos los sentidos este encuentro representa el engaño, pues no sólo es el lugar en el que se da la infidelidad, sino también el sitio donde se hace creer al rey que la infidelidad no existe. Si la traición al rey alcanza su punto álgido en algún momento es en éste.

1.11 La marginación.³⁶

Tras el máximo engaño de los amantes al rey los amantes vuelven a vivir juntos en el palacio de Marco y, los vasallos vuelven a ver el adulterio; llaman de nuevo al enano con el fin de idear un plan para que el rey confirme la traición que cometen su esposa y su sobrino hacía él.

Era costumbre en la cámara del rey durmieran sus vasallos más allegados, entre ellos Tristán. Teniendo en cuenta esto, el enano planea esparcir harina en el suelo de la habitación para ver los movimientos de Tristán. En la versión de Bédier la cama de Tristán queda a unos pasos de la de Isolda, esto permite que el amante pueda saltar de una cama a otra sin que quede rastro en el piso. Aunque Tristán era muy habilidoso, esa noche tenía la pierna lastimada, por lo que en el esfuerzo que implicó saltar de camas se abrió la herida y manchó de sangre tanto la cama de la reina, como el piso cubierto de harina.

El enano representa el papel del místico, que lee las estrellas y sabe de presagios para leer el futuro. Pese a que su papel es de un ser justo, pues descubre la infidelidad, se le pinta, en la versión de Bédier, como un ser ruin que solo desea la infelicidad de los amantes, pues en toda la historia, el que su amor sea accidentado se describe de tal forma que pueda causar compasión por parte de quienes accedan a ella.

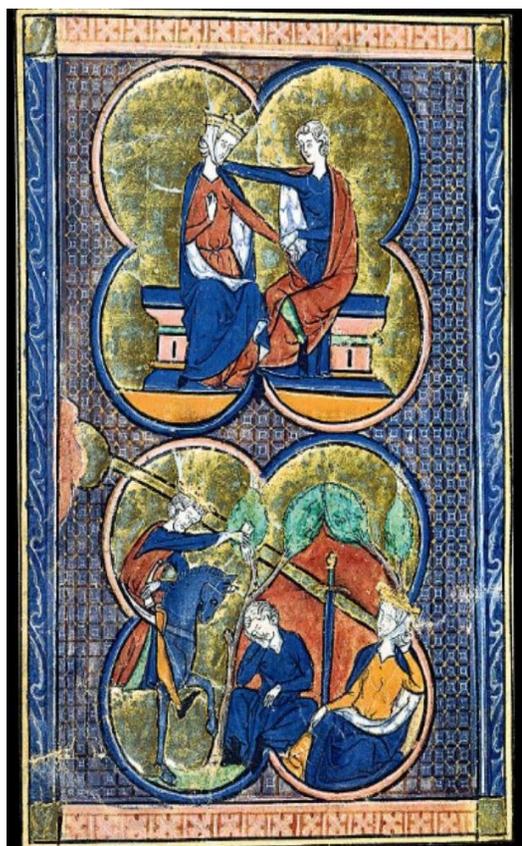


Imagen 1-3 Iluminación disponible en: Tibaut, El Romance de la pera. Se refiere al momento en el que los amantes están en - el bosque de Morrois. Posiblemente fue hecho en París, en los años de 1250 – 1260.

Sobre el Romance de la pera se dice que este pequeño manuscrito de exquisito refinamiento que se ha ofrecido a una princesa de sangre real, llamada Inés, en París, alrededor de 1250 a 1260.

En la obra vemos a Tristán e Isolda se refugiaron en el bosque de Morrois; en una cabaña de hoja, los amantes están descansando; a la vista del rey Mark, que estaba varado durante una partida de caza, Tristán una espada entre ellos; fingen estar dormido; tierno, rey Mark cierra su agujero guante follaje que dejó entrar un rayo de sol.

Tomada de:
<http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/079.htm>

³⁶ La marginación en Godofredo se ve en las páginas 422-433. En Eilhart Von Obreg, traducción de Millet (2001) páginas 82-83

Con lo anterior, no hay más duda, el adulterio exista y Marco es consciente de la traición, por lo cual, iracundo, manda a matar a su sobrino y esposa. Bédier ilustrará como todo el pueblo de Cornualles llora y se lamenta por la decisión, pues aman a la reina y al gran caballero.

El día de la ejecución llevan a los amantes por separado. Tristán huye primero y en su camino encuentra a su escudero Governal. Antes de encontrar refugio decide rescatar a su amada Isolda, quién está esperando para morir quemada, hasta que llega un grupo de leprosos cuyo representante es Yvain, éste le propone al rey hacer que la reina sufra su traición, siendo amada (es decir, violada) por cada uno de ellos; al rey le parece una proposición espléndida y deja ir a su esposa con los leprosos. Isolda prefiere morir en la hoguera, pero su petición no es escuchada.

El papel de los leprosos es importante, juega con un carácter judeo-cristiano en el cual son considerados los castigados por Dios, aquellos que además son lo más bajo de la sociedad, de ahí que Isolda prefiera la muerte antes de ser entregada a ellos.

Los leprosos se van con la reina, cargándola como un botín, hasta que los interceptan Tristán y Governal, y matan a todos los leprosos. Luego, los tres huyen al bosque de Morrois, donde vivirán hasta que el efecto del filtro acabe (siguiendo la versión de Bérroul, el filtro dura 3 años); en dicho bosque los amantes vivirán libres, olvidándose de la sociedad y de sus deberes con el mundo, Isolda como reina hacía sus doncellas y Tristán como caballero hacía los jóvenes que debería instruir.

Finaliza la etapa de *marginación-libertad* cuando los amantes son descubiertos por Marco, quien al verlos dormir con una espada entre sus cuerpos asume que no existe amor entre sus queridos, por lo que los perdona y les deja pistas de su perdón: intercambia su espada por la de Tristán y un anillo de Isolda por uno de él (ver Imagen 1-3). Como el efecto del filtro acaba los amantes, confusos, deciden dejarse ir, no sin antes jurarse ser siempre el uno del otro. Como una condición de su perdón, Marco pide que sólo vuelva a la corte Isolda, mientras que Tristán busque su suerte en otros reinos.

El amor de Marco se refleja en el perdón que otorga a sus queridos, pero para evitar que sus vasallos vuelvan a importunarlo, decide dejar ir a su sobrino.

1.12 La separación, la Blanca Landa e Isolda de las blancas manos.³⁷

Tristán pasa a ser un caballero errante, que dará sus servicios al rey que lo requiera, antes de que inicie su viaje por los reinos escucha que los vasallos del rey Marco aceptarán a Isolda sólo si se somete a la prueba del hierro candente³⁸. A Marco le parece indignante que le pidan eso a la reina, además, antes de que Isolda volviera al castillo de Marco, Tristán había propuesto que quien dudara de la reina combatiera con él, y el ganador tendría la razón. Nadie aceptó la propuesta de Tristán pero ahora apoyaban la de los vasallos.

Para ganarse la aprobación de los vasallos, Isolda decide someterse a la ordalía, y probar su inocencia por sí misma, para hacerlo, la reina pide ayuda a Tristán, y él, tras enterarse del juramento decide disfrazarse como mendigo y ubicarse en un lodazal, punto clave para llegar a la Blanca Landa –punto donde tendría lugar el juramento-, y por el cual tendrán que pasar todos los nobles que quieran ver el juramento. Tristán, como leproso, ayudará a cada persona que pase por el sitio, quien pasará de últimas será la reina, llegado el momento el caballero disfrazado de méndigo simula estar cansado, aun así carga a su amado, aparentando no tener más fuerza en las piernas, Tristán cae justo entre los muslos de Isolda, la reina se levanta rápido y pide que le paguen al méndigo.

Luego toma lugar el juramento, e Isolda, sosteniendo el hierro candente jura que entre sus muslos sólo han estado el rey Marco y el méndigo que la había cargado hace unos instantes. La

³⁷ La ordalía es representada en Godofredo, en la página 405, por otro lado, los intentos de amar a la Isolda de las blancas manos se ven en las página 461. El poema de Godofredo finaliza con la nueva Isolda, y es completado por dos autores años después. En Eilhart Von Obreg, traducción de Millet (2001) la ordalía se ve en 132-133. Por otro lado, la muerte de Tristán, se da no por Isolda de las Blancas manos, pero sí por un engaño de una mujer que quería bromear con el moribundo, esto se ve en las páginas 164-167. Los efectos de la separación también se ven en el Tristán de Oxford, traducido por Capellán (1990) en la página 13. Para la versión de Thomas, en la que el pasaje de la muerte se ve de manera más explícita, trabajé con la traducción de Isabel Riquer. (2001). La muerte en el Tristán de Leonís la encontré explícita, traducida por Mario García Botero (2013, 181)

³⁸ También conocida como Ordalía. Era una de las formas con las cuales las personas podían defender su honor en la Edad Media, pueden incluir el manejo del agua o del fuego, es decir, resistirlo. Si la persona que jura pasa la prueba sin ninguna laceración se considera que es inocente, y que el Dios, que es el único que sabe la verdad, la ha defendido. En la novela de Ildelfonso Falcones: la *catedral del mar* (2006) se relata que en casos de adulterio sólo las personas de la nobleza podían acceder al juicio por ordalía, a las mujeres de otras clases sociales no se les permitía el juicio, la palabra del esposo bastaba y éste podía encerrarla de por vida y quedarse con los bienes que su esposa tuviese. Para más información sobre las ordalías consultar el artículo de Paloma García: *El Arco de los Leales Amadores. A Propósito de Algunas Ordalías Literarias* (1991).

reina sale ilesa y se confirma su inocencia. Se espera que el juramento sirva para que nadie vuelva a injuriar a la reina.

Tristán, viendo que su amada vivirá sin hostigamientos, emprende su camino como caballero errante. Tras visitar varios reinos llega a uno de Bretaña que se encontraba en peligro, decide ayudar y entra en combate, en el que conoce al príncipe del reino: Kahdeín y juntos luchan por restaurar el orden en el reino. Forjan así una relación de amistad, Kahdeín un día escucha a Tristán suspirar por Isolda, al escuchar ese nombre él cree que se trata de su hermana, la princesa: Isolda de las blancas manos, así que un día le ofrece desposarla, Tristán acepta y se casa.

Bédier dice que en la noche de bodas Tristán recuerda a su amada, la Isolda que de verdad ama, y le pide a su esposa que lo espere, ya que él había realizado un juramento en el cual prometía no copular con su esposa hasta que hubiese pasado un año de casados. Isolda de las blancas manos promete esperar, en ese año Tristán y Kahdeín salen a luchar batallas, en una de ellas Tristán resulta gravemente herido y en su lecho de muerte cuenta el acontecimiento del filtro de amor a su cuñado.

Kahdeín se lamenta por su amigo y promete ayudarlo, Tristán le dice que la única que lo puede curar es su amada, por lo cual le pide que la lleve a su lecho y ella lo curará. Kahdeín accede y emprende marcha, antes de salir realizan un código con Tristán; si el barco de Kahdeín llega y tiene una bandera blanca es porque ha logrado persuadir a Isolda y ésta va a curarlo, pero si tiene una bandera negra es porque su misión ha fallado.

Isolda de las blancas manos escucha todo y enfurecida, promete vengarse de Tristán, lo hará cuando llegue su hermano, acercándose al lecho de su esposo le dice que llega el barco de Kahdeín, cuando Tristán le pregunta qué vela lleva el barco la esposa responde: Negra. Al escuchar la respuesta Tristán (recordemos su nacimiento) muere en la tristeza, sintiéndose abandonado por su amada.

La esposa se da cuenta de sus actos y se culpa por la muerte de su amado. Al lecho de muerte llega Isolda la rubia, quien al ver el cuerpo de Tristán sin vida se da cuenta que ya no hay motivo para vivir, así que entrega su espíritu y muere junto a su amado. El amor en vida estuvo sumido en la tristeza y en el sufrimiento, y su final se daba en la muerte de los amantes. Para Bédier, el amor de Tristán e Isolda sólo podría ser después de la muerte, ya que era el único sitio

donde podrían vivir y hallar la felicidad; el autor finalizará el texto relatando como Marco se entera por Brangien del filtro de amor, y, sintiéndose culpable por haber separado a los amantes decide enterrarlos cada uno en un lado de una iglesia. El amor pasa de ser muerte a vida, ya que rápidamente crecen enredaderas de las tumbas, que subiendo por la iglesia se encuentran en el techo y se unen para siempre.

2 CONTEXTO: LA EDAD MEDIA OCCIDENTAL.

La obra está marcada por un sinfín de elementos culturales que entran a dialogar en ella, para entender mejor dichos elementos, daré una mirada sobre el contexto en el cuál la obra se crea y recrea. Trataré en este apartado el contexto en diálogo con algunos autores de la escuela de los Annales, especialmente con **Jacques Le Goff** y **Georges Duby**

Los manuscritos más antiguos que se tienen de Tristán e Isolda son los de Béroul y Thomas, escritos entre los siglos XI – XII. Estos siglos hacen parte de una época histórica que Jacques Le Goff (2008) denominó la “larga y hermosa Edad Media” (siglo XI- siglo IV).

2.1 La Edad Media Occidental como concepto.

Según **Antonio Rubial** el decaimiento del Imperio Romano fue el detonante para el ingreso a esta nueva etapa de la humanidad Occidental:

[El Imperio] dejó de ser un estado en expansión que explotaba sus tierras con mano de obra esclava barata obtenida por sus guerras de conquista. En el siglo III, los continuos golpes de estado provocados por un ejército que ya no obtenía botines de guerra se aunaron a una crisis agrícola por la escasez de mano de obra y a un abandono masivo de las ciudades (Rubial, en González, 2005, p.7).

El Imperio se fue descomponiendo hasta el siglo V, punto en cual se marca el inicio de la Edad Media, y terminará entre el siglo XV y el siglo XVI. Después de la Edad Media, surgirá un nuevo movimiento en la Italia del siglo XVI, el Renacimiento, el cual irá dando las bases para que la sociedad occidental pase a ser una sociedad moderna (Arrighi, 1999, Dussel 2000). Desde el Renacimiento se mirará al pasado y se lo denominará como la Edad Media (una edad de paso), o su traducción al inglés *dark age*.

Manuel González expandió más esta idea en su libro titulado *Historia de la Edad Media* (1992), en el cual trabaja dicho período como concepto, en él vio que las personas del Renacimiento destacan a la Edad Media (que abarca casi más de diez siglos) como una “enorme catástrofe”, como un momento histórico en el que los que después serán llamados clásicos (los griegos) fueron casi olvidados, y donde sólo hubo oscuridad y tinieblas. Según el autor, la ciencia quedó estancada gracias a las fuertes reglas que imponía la religión católica (González, 1992).

Dicha distinción es interesante, porque, según **Arrighi**, en su obra *El largo siglo XX* (1999) en el Renacimiento se empiezan a trabajar las bases del concepto de modernidad, el cual se refiere a una sociedad en constante movimiento, que siempre va a traer cosas nuevas y dirá , el cambio es posible, pero el movimiento sólo se dará en las sociedades modernas; como se cree que habrá nuevos movimientos la escolástica se deja de lado, y el mundo empezará a ser antropocéntrico, el humano será el que tome las decisiones de lo que pase en el mundo. Por eso también se buscan nuevos pasados, porque se quiere encontrar un sitio en el cual se refleje el esplendor de la humanidad. Las sociedades como la Edad Media fueron catalogadas como antiguas (primitivas), quietas y obsoletas. En el Renacimiento se hizo esa distinción, la Edad Media pasó a ser algo que los occidentales querían olvidar, una mancha en su historia; como nuevo paso para dejar atrás el pasado llegaría la modernidad, y su constante movimiento.

La Edad Media siguió siendo considerada como obsoleta hasta la llegada del Romanticismo, movimiento que buscó volver a ella y de alguna manera exaltarla. Los románticos crearon la otra cara de la Edad Media que según **Le Goff**, tampoco es cierta, la enaltecieron tanto que la nombraron como *dorada*, para Le Goff la Edad Media, más que ser oscura o dorada, es un tejido en el cual se van formando las dos caras simultáneamente (2008, 14).

Es claro entonces, que durante la Edad Media no todo permaneció igual, las características que la pueden demarcar serían el inicio y fin del feudalismo: el cambio de ser esclavo a ser *siervo de la tierra*; el poder de la iglesia sobre las regulaciones sociales y políticas, la guerra: también mediada por la iglesia en forma de *cruzadas*, con la base del mito de Jerusalén como la tierra prometida (Le Goff, 2008).

2.2 Vida en la Edad Media

Continuando con las distinciones sobre la Edad Media, Montanari, en el *Diccionario razonado del Occidente medieval* (2003), compilado por Le Goff y Schimtt explicó como hubo un desabastecimiento alimentario en la Europa del Siglo XII, ya que, las técnicas de producción agrícola se volvieron obsoletas frente al aumento demográfico que se presentó desde el siglo X, e incluso antes, hasta el siglo XII. Esto ocasionó que la oferta de productos cultivados fuera poca para la gran demanda que había, los dueños de la tierra y de la producción incrementaron los precios de dichos productos, ocasionando períodos de carestía³⁹, lo cual imposibilitó que las personas pudieran acceder a los productos a menos que tuvieran riqueza. La gente “fisiológicamente debilitada por las carestías” (Montanari en Le Goff, 2003, 20) no se pudo enfrentar a la epidemia de la peste negra, que cobró la vida de gran parte de la población europea entre 1347-1351. Sobre la alimentación Montanari decía:

En las ciudades de la baja Edad Media, el porcentaje de carne en la alimentación cotidiana se mantuvo globalmente en un nivel bastante considerable [...] En este período, sin embargo, el predominio de los productos vegetales en la alimentación popular aparece como un hecho incuestionable. Los documentos y las crónicas de los siglos XI y XII nos revelan el papel preponderante que, a partir de entonces, jugaran las harinas (cereales, legumbres y castañas) en el régimen alimentario de las poblaciones urbanas y rurales- (2003, 19).

Para el lector esta cita puede resultar nula, pues no va a hallar relación con el mito, en un pasaje de la versión de Béroul se destaca como los amantes viven apartados de la sociedad, en dicho momento los amantes logran alimentarse por medio de la caza. En la época comer carne era un privilegio, Béroul destaca que pese a que los amantes gozaban de la carne, no podían evitar extrañar la comida que se consumía en el castillo, pues en el bosque, por evitar ser encontrados, los amantes no cultivaban ningún alimento, sólo se alimentaban de lo que el bosque les ofreciese.

Lo anterior demuestra el tejido mencionado por Le Goff, por un lado tenemos el aprovechamiento de las legumbres y el nacimiento de un nuevo tipo de cocina que perdura hasta hoy día en lugares como Francia, y por otro la enfermedad y el desabastecimiento causado por

³⁹ Precios altos.

un gran crecimiento poblacional. Para Le Goff, su hermosa Edad Media inicia mucho antes de la peste negra, y termina unos años antes, en 1250 (2001, 15). En este período ocurrieron grandes procesos de *innovación y progreso*, se destaca el desarrollo urbano después del siglo XI creó las plazas públicas, la riqueza “nacida del artesanado, instituciones escolares, sociales, religiosas y políticas que forjaron relaciones más equilibradas que las del feudalismo propiamente dicho entre hombres y mujeres y entre las categorías sociales” (Le Goff, 2001) Esta riqueza se vería eclipsada años después, pero las bases de las invenciones pervivirán para ayudar a la modernización de Occidente.

Aunque Le Goff aclaró que la riqueza y las relaciones más equilibradas no hicieron desaparecer las desigualdades e injusticias, en especial las que afectaban a los pobres (Le Goff, 2001). Las desigualdades se podrían notar incluso en la producción literaria, podría pensar que se despreciaba a los pobres de tal forma que se pensaba que estos no tenían hazañas que se pudiesen retratar, por eso las historias siempre eran de caballeros y doncellas, de la aristocracia, de ese lugar que los pobres no podrían alcanzar. Aunque en Tristán e Isolda se presenta un juego, en el que Tristán se mueve entre las clases sociales y en las diferentes versiones encarnará papeles como ser: caballero, leproso, trovador, loco y mendigo.

Un siglo después, en el XII, empezó un renacimiento intelectual y de renovación social, ideológica, fundado en un gran desarrollo económico. Se creó el reloj mecánico y el hombre, en términos de Le Goff, empezó a dominar la naturaleza, lo hizo no sólo controlando el tiempo, también el agua con los molinos (Le Goff, 2001). Antes de la renovación acabada mencionar, en 1215 se da el cuarto concilio de Letrán, el cual incitó al gran genocidio de la Edad Media:

“Los obispos a que intensifiquen la persecución de los herejes, en concreto la emprendida contra los cátaros. Pero el Papado considerando los resultados de esta decisión como insuficientes, no tarda en reservarse la persecución de los herejes, instituyendo para ello un procedimiento e incluso un tribunal, un tribunal distinto al que funcionaba en las cortes eclesiásticas y laicas ordinarias. Se trata de la Inquisición” (Schmitt, Jean Claude, 2003, 88).

2.3 La iglesia y el control de las pasiones.

En el ámbito social se destacó la imposición del nicolaísmo a los curas o sacerdotes, y demás altos rangos de la iglesia católica. El nicolaísmo, brevemente explicado, es el celibato⁴⁰. Este tipo de doctrina se enseñó no sólo a los que dan la palabra de Dios, con unas leves modificaciones se impuso en la sociedad medieval en especial a los reyes, quienes según Duby, debían dar el ejemplo de cómo comportarse para que así sus vasallos aprendan y lo apliquen.

Los laicos, y ante todo los más poderosos deben someterse a la autoridad de la iglesia, aceptar que ésta controle sus costumbres, y especialmente sus costumbres sexuales. Por ahí, por el matrimonio se les puede mantener sujetos. Todos los problemas matrimoniales deben estar sometidos a la iglesia y ser resueltos sólo por ella (Duby, 1992, 137).

Se genera así una doctrina de la negación del placer, donde la pasión es un mal que tiene que ser regulado (Duby, 1992, 65). El catolicismo hace uso del matrimonio, según el autor se considera bueno sólo para que se dé la reproducción de la humanidad, pero se catalogará como malo por ser el lugar perfecto para que los conyugues sacien sus deseos y se alejen de Dios.

La iglesia católica puso distintas regulaciones para que una pareja se casara; en primer lugar, que no tuvieran ningún grado de consanguinidad: hermanos, primos, tíos; para así no cometer incesto. Para la iglesia católica el incesto se cometía si se casaba con alguien que tuviera consanguinidad hasta 7 generaciones atrás. (Duby, 1992)

Pese a que en la superficie es un impedimento y forja a los pretendientes a buscar pareja en tierras alejadas donde no haya ninguna unión familiar, según Duby, bien utilizada dicha barrera permitirá que los hombres puedan jugar y saciar sus placeres con distintas mujeres, es decir, se pueden casar con una mujer y luego –si se cansan- alegar que se trata de una prima y que el matrimonio es invalido, por dichos cargos a la mujer no se la castiga tampoco y puede volver a casarse, esto también se presentaba en la antigua Grecia, o así lo enuncia Claude Mossé en su obra *La mujer en la Grecia clásica* (1995) por ejemplo, si se presentaba una ruptura en la alianza matrimonial las mujeres podían mantener lo que habían dado de dote, de forma que no perdía

⁴⁰ El que los curas no tengan compañera sexual ya que los aleja de su camino a lo sacro y más bien los acerca a lo mundano.

posiciones, pero tampoco ganaba, haciendo parecer que la alianza no se hubiese dado nunca. (Mossé, 1995, p.60)

Así, se buscaba una nueva pareja y no se faltaba al mandato sagrado. Pero los hombres no sólo satisfacían su placer, también jugaban con el matrimonio para mantener intacto –o aumentar- su poder, porque pueden generar alianzas por matrimonios y pedir compensaciones por sufrir el adulterio (Duby, 1992, 204).

El adulterio era la otra forma aprobada por la iglesia para anular la unión marital. Según Duby el hombre podía mandar a algún conocido a que ayudara a su mujer a cometer el adulterio, de paso orquestaba todo para que hubiese testigos que confirmaran que el adulterio se había cometido.

Históricamente el matrimonio ha sido usado para generar alianzas, en su mayoría que permitan preservar un patrimonio o ser la institución mediante la cual se puedan procrear hijos. La forma en la que la iglesia establece el incesto, según Duby, permite que las personas puedan tener diversos amantes, y de paso puedan mantener sus bienes, en la Antigua Roma el matrimonio era algo que se daba sólo entre personas que tuviesen propiedad privada, encontraban en la institución una forma de mantener la herencia en familia, es decir, se la daban a sus descendientes.

Paul Veyne (1984) afirmaba que cuando la herencia no se daba a los hijos, pasaba a manos de los más apreciados por el que hereda. Algo similar se dibuja en *Tristán e Isolda* donde Marco, el tío de Tristán, no había establecido ninguna alianza de matrimonio y por ende no tenía sucesores, sus vasallos temían que el reino lo sucediera Tristán por lo cual le piden al rey que contraiga matrimonio y así conseguir un heredero legítimo, evitando la posibilidad de tener a Tristán como rey.

Pese a que el matrimonio es el único lugar donde la iglesia podía controlar las pulsiones sexuales, no sabía cómo hacer uso de ella, se cuestionaba si declararla institución sagrada de la iglesia, o no; en cierta medida era imposible volverla sagrada, ya que, el sólo hecho de que haya copulación permite que se genere placer, es decir, lleva a los seres a un estado de corrupción de sus almas, sobre lo anterior Duby dijo: “Desde el pecado de Adán ya no hay copulación sin placer, desgraciadamente, porque el hombre se deja ir, porque su espíritu ha perdido el dominio de su cuerpo [...] El límite entre el mal y el bien está entre los cónyuges” (1992, 27).

Con Le Goff discuto la afirmación de Duby sobre la Edad Media como construcción netamente masculina, para Duby la mujer no tiene ningún papel, y el amor, si es que lo hay, se podría definir como un “deseo masculino” (1992, p. 16). Incluso Duby argumentó que la novela caballerescas es un invento del hombre que, simulando empoderar a la mujer, demuestra ser un juego en el que hombre corteja por el placer de hacerlo, lo que sienta la dama y señora realmente no importa. Según Duby, el que la dama se presente empoderada no tiene que ver con una consideración sobre la opinión de la mujer, más bien es un juego homosexual donde el caballero actúa hacia la mujer como si de su rey se tratase, sólo que a la mujer puede amarla – sexualmente- más que a su señor (2000, pp. 73-80). Si lo que Duby plantea tiene validez, en cierto sentido, el caballero usa a la mujer como una forma de generar un vínculo más cercano con el rey. Ahora, es en las novelas caballerescas que Duby menciona que se empieza a dibujar la base del amor que predomina en la Edad Media, el amor cortés.

Pese a que el matrimonio es un contrato social, en sus orígenes, netamente político, Eduard Vilella explica que en el siglo XII, la iglesia requería que el contrato se hiciese a voluntad de los dos contrayentes, sin importar las procedencias de cada uno o lo que sus familiares pudiesen opinar. El sí, acepto, que declara el amor o por lo menos la intención de él es necesaria para la iglesia, pues así se recalca la naturaleza de la unión, una que, en teoría, nadie debía forzar. (2014, p.55) Para el autor, dicha naturaleza es la que evoca la literatura que surge en la época, y lo que explica que las relaciones entre Tristán, Isolda y Marco sean de tal importancia, pues discuten qué predomina más, el matrimonio por conveniencia, en este caso para solventar una disputa política, o el matrimonio por amor que brinda felicidad a los amantes.

2.4 El ser caballero y el amor cortés.

Los caballeros eran seres aventureros, errantes, quienes se guiaban por el valor, el honor y la lealtad, bajo dichas consignas eran capaces de llevar a cabo grandes batallas, eran justos. Tras leer a Le Goff, entendí que los caballeros siguen preceptos de la iglesia católica y, como si estuviesen en una cruzada, en vez de buscar la gloria de Dios sobre el pueblo, buscan la gloria de su rey, luchan por y con él, con el fin de conseguirle tierras, poder y riqueza.

Pero la relación de lealtad que tenían los caballeros con su Señor, o Rey, estaba sustentada –según Duby- en gran parte por una deuda contraída cuando a edad temprana los niños eran adoptados en las cortes y ahí eran instruidos en las arte de la guerra; tras crecer en la corte debían

fidelidad a quien los había apadrinado, en parte, porque era quién los había sustentado, pero si sus servicios no eran requeridos en la corte donde crecieron, se volvían errantes buscando aventuras (Duby, 1992).

Lo anterior se pone en diálogo con lo que plantea Erich Auerbach, quien afirma que los caballeros tenían entre ellos un "sentimiento de pertenecer a una comunidad de elegidos, a un círculo de solidaridad separado de la masa de los hombres" (1996, 133). Auerbach también dialoga sobre la representación ideal del caballero perfecto, este debía vivir con "bravura, honor, fidelidad, deferencia mutua, nobles costumbres y pleitesía a la mujer " (1996, 133).

El que los amantes perteneciesen a una comunidad quizá se refiere a la comunidad en general de caballeros, no de ser caballero de un rey, esto explica la movilidad que Duby planteó, de los caballeros errantes, aun así, la deuda que establecían con el rey que los introdujo a la comunidad permanecería siempre, pues si el rey los llegara a llamar en cualquier momento, estos deberían acudir a su llamado.

Esta deuda, en la mente del caballero, pasaba a la conyugue de su señor. Para Duby, como ya lo expliqué, el caballero hace un juego de roles con la dama, tras luchar por ella y ganar méritos por sus acciones como hombre justo y con honor, logrará *conquistarla*⁴¹ y así recibir un premio en el cual la ella le dará muestras de su amor, en algunos casos, de forma sexual. El favor se convertirá en la motivación que hará que el caballero gane más fama y honor; sea reconocido por todos y, de alguna forma, se vuelva un ídolo que represente el ser un caballero perfecto; pero al hombre la fama no le interesará, se pinta la historia como que éste sólo desea ser reconocido por la que ama, o en la ligazón que plantea Duby, por el rey. Dicho reconocimiento hará que el caballero gane un lugar en la sociedad, y establezca relaciones más cercanas (pueden ser de amistad o, si tomo el ejemplo del rey Arturo con sus caballeros, de hermandad) con gente de la aristocracia.

⁴¹ Pongo este término en cursiva porque no comparto que el ganar el afecto de una mujer sea conquistar. Conquistar, según la RAE, sí se puede ligar con el amor, y se define como: "lograr el amor de alguien, cautivar su ánimo", pero a su vez es una noción que está ligada con el ganar, o adquirir, de forma que el ser que se quiere conquistar se trataría como un objeto, algo de lo que el conquistador se apropia. Pese a que no estoy de acuerdo con esta noción, quizá aplique para entrar en diálogo con la noción del amor cortesano, pues este es uno que se da cuando el caballero busca por todos los medios lograr el amor de su amada, pero el fin no será apropiársela y vivir con ella, sino sólo ser amado de vuelta

Para Le Goff, el amor cortés se volvió un cliché y fue reducido a un juego entre caballero y amada pero que, finalmente, se remitía a la definición del *fine amour*. Un amor perfecto, completo “depurado como el oro más fino” (2001, 23), es ejemplificado con Lanzarote y Ginebra en la obra de Chrétien de Troyes *El Caballero de la carreta* (escrito en la segunda mitad del siglo XII). Este tipo de amor perfecto puede ser vivido “como un tipo de amor más carnal que conduce al adulterio, o, incluso, el amor entre jóvenes que piensan en el matrimonio” (2001, 23).

Pero la depuración que hacen quienes escribe y cantan las obras sobre caballería, termina sesgando la población que tendría la posibilidad de amar así. Entonces, si seguimos pensando el amor cortés como un juego propiamente del caballero o del vasallo y su señora, vemos que termina limitándose, y resulta ser:

Un arte de amar inaccesible al común de los mortales, un arte que es, al mismo tiempo, una disciplina de la pasión amorosa y una religión de amor. En el espejo de la cortesía concebida como una virtud de la sociabilidad, el amor aparece como *el máximo refinamiento alcanzado por la cortesía*. (Régnier-Bohler, 2003, p.25).

También se cierra la frontera, al admitir que este tipo de amor no se puede dar en el matrimonio, quizá lo que hace a este tipo de amor perfecto sea la consigna marcada del sufrimiento y del placer inalcanzable, pero que en la búsqueda de completarlo, el que lo viva puede llegar a vivir grandes aventuras y convertirse en héroe.

2.5 El amor de Tristán e Isolda en la Edad Media.

Sobre Tristán e Isolda, ya he mencionado que no pertenece a lo que se ha nombrado como *amor cortés*, notemos lo acabado de mencionar en el apartado anterior, el sufrimiento sí es algo que se nota en la historia, pero no se dibuja como un lugar donde se espera que por recompensas se entregue el amor, el caballero no está luchando por el amor de su amada, ya lo tiene, y su amada no espera glorias de su caballero, quiere su amor, se desean, el placer no es algo que se idealice o con lo que se sueñe, el placer se vive, y si no se vive lleva a la muerte a los amantes.

Según Liliam von der Walde Moheno, en el Siglo XII se inventa el amor:

“Y es que nunca antes el amor fue conceptualizado como algo tan profundamente sensual a la vez que trascendente; tan intenso hasta la paradoja del gozo en el sufrimiento. Por amor se vive, se enloquece o se muere; cifra en buena medida, los movimientos del ser” (En González, 2005).

En sí, el amor de Tristán e Isolda responde a lo que relata Walde Moheno, pero las características del amor que ella relata se pueden encontrar en diversas narraciones griegas, un ejemplo se encuentra en la compilación que hizo Partenio de Nicea (siglo I a.c.), titulada *Sufrimientos de amor*, en esta se encuentran relatos de amores incestuosos, correspondidos y no correspondidos, la mayoría, cuando eran correspondidos se debía a que uno de los amantes (o los dos) no tenían conocimiento de su filiación sanguínea con su amado o amada. También se presentan casos de muerte de amor, aunque no en el modo que Isolda muere, se ve como lo hace Clite, esposa de Cícico, quien al ver como los Argonautas matan a su esposo decide quitarse la vida ahorcándose. De manera que el amor como sufrimiento y muerte ya se había representado mucho antes, en la antigua Grecia.

En este momento cabe preguntarnos si ¿este tipo de amor se vivió en las sociedades de la Edad Media Occidental? O si ¿Podemos creer que los cantares de gesta y su reproducción literaria sirvieron como espejo para que la sociedad aprendiera cómo amar? Si las respuestas fuesen afirmativas se vería un choque con la iglesia, y su control sobre la pasión era tan grande que me hace pensar que no es posible que se haya dado. Para Le Goff “la novela no es, pues, el reflejo de la sociedad, sino su grito de angustia. La literatura por tanto, parece expresar *la consciencia histórica de la época en que ha sido elaborada*, las tensiones entre el ideal y la realidad” (2003, 28).

Lo anterior contrasta con lo que Duby planteó, la literatura era para enseñar los comportamientos como se quería que fuesen, es decir, desplegaban un sistema de valores que era vigilado por la ideología clerical. Uno de los que influyó en cómo se debería amar fue André Le Chapelain, Duby lo cita diciendo que el amor:

Se trata por su puesto de eso, no de ese intercambio de reverencia y dilección que conviene entre buenos esposos. No se trata por consiguiente del matrimonio, sino de ese juego que, menos complacientes, otras gentes de la iglesia condenaban. Hemos de decir que el libro concluye con la reprobación del amor: es mejor no amar. (Duby, 1992).

Sobre la ficción Duby se pregunta si ésta puede afectar los comportamientos concretos de los que acceden a ella. Llega a la conclusión de que dicha literatura fue aceptada, y prueba de ello es que hoy día sabemos que existió y se expandió por toda Europa, de manera que hubo “aceptación para que fueran escuchadas, era necesario que estas obras estuvieran de algún modo

relacionadas con lo que preocupaba a la gente para quien eran producidas, con su situación real” (Duby, 2000). Así que quizá estas historias eran para dar rienda a la imaginación y no para llevarlas a cabo.

Destacaré a lo largo de los siguientes apartes, cómo Tristán e Isolda muestra otro tipo de amor, al que se ha planteado como el modelo cliché: el amor cortés, y más bien da paso a un tipo de amor que juega con elementos cortesanos pero también románticos.

3 MORIR DE AMOR: VERSIONES DEL MITO.

Entre las diversas versiones que hay del mito en la época, destacaré algunas que son características por varias razones, porque son las que más completas se encuentran, es decir, proveen más información. También porque provienen de diversos sitios, que son actualmente: Italia, España, Inglaterra, y Francia.

Las primeras versiones que hay del mito, que se mantienen, son las de Béroul y Thomas⁴², las dos datan del siglo XII. A finales del siglo XII aparecen el Tristán de Oxford y el lay de María de Francia, son escritos cortos pero que reflejan elementos del amor y de las aventuras que los amantes llevaban a cabo para poder encontrarse, a esta versión le seguirán las versiones alemanas, la de Godofredo de Estrasburgo y la de Eilhart von Orberg, en el siglo XIII, que para dar mejores argumentos en esta tesis los tratare en el segundo capítulo. También en el siglo XIII se escribirá Tristán en prosa, que se construye en Inglaterra, o Bretaña. En esta descripción de una historia lineal sobre las versiones finalmente se encuentran las versiones de la península ibérica, que son del siglo XV, y finalizaré con la versión italiana del Tristán, la tavola ritonda, es decir, inicios del siglo XVI.

Para que el lector entienda mejor la relación entre el espacio y el tiempo en los que el mito se manifiesta, a continuación encontrará un mapa que lo ilustra:

⁴² Como un elemento que permite entender el trasegar del mito, la versión de Thomas es un buen ejemplo, la versión original no existe, lo que se conserva del manuscrito de Thomas es una traducción que se realizó en los territorios de la actual Noruega, y data de finales del siglo XII. Dicha versión es a la cual los estudiosos acuden para hablar de Thomas de Bretaña.

Siglo XII

- María de Francia
- Thomas
- Eilhart Von Orberg.
- Béroul
- Tristán de Oxford
- Folie Tristan de Berne



Siglo XIII

- Godofredo de Estrasburgo
- Tristán en prosa
- Tristano Riccardiano
- Tristram saga.
- Sir Tristrem

Siglo XIV

- La tavola Ritonda
- Tristram a Izalda

Siglo XV

- Tristán Gallego
- Tristán de Andorra
- Tristán, versión de Thomas Malory
- Cuento de Tristán
- Saga Af Tristram ok Ísood

Siglo XVI

- Tristán 1501
- Tristán de Leonís
- Tristán el joven (hijo de Tristán)
- Tristan, de Pierre Sala
- Nouveau Tristan

Siglo XIX

- Tristram and Iseult.
- Richard Wagner
- Tristram of Lyonesse



Tristán e Isolda. En el mapa ubiqué algunas versiones del mito, vistas en relación al territorio y tiempo en el que fueron escritas. Las fechas que se ven en algunos de los marcadores son aproximaciones que hizo Norris J. Lacy en *The New Arthurian Encyclopedia: New Edition*, 2008.

Para una mejor experiencia, recomiendo visitar el siguiente link, en el se aprecia mejor el mapa y cada marcador contiene información breve sobre cada versión consultada.
<https://drive.google.com/open?id=1sgBG5dowjZj8Ee3S55JWkcz3qwA&nsp=sharing>.

Hasta este punto hay una idea base sobre cómo es la historia de Tristán e Isolda, y sobre el contexto en el cual se desarrolló. Como cantar de gesta, Tristán e Isolda fue transformándose correspondiente a quién la cantara; para hacerla más llamativa, quienes la cantaban añadían nuevas aventuras, o alteraban las ya existentes. Como ya he relatado, los encargados de darlas a conocer eran los juglares, pero quienes la plasmaron en papel eran los trovadores. A estos se les otorga el papel de compositores; por la variedad que se nota en las distintas versiones, es probable que los trovadores estuvieran en un ejercicio constante de representación de la historia, y buscasen de alguna forma introducir elementos nuevos que permitiesen diferenciarla de otra versión.

Pese a las modificaciones y transformaciones que los trovadores hayan realizado sobre el mito, este lograba seguir existiendo, siempre y cuando se conservara su base, que para mí es el filtro de amor. Este filtro representa la magia del eros, y diferencia al mito de otras historias que se refieran a amores imposibles, le da un carácter trágico, ya que el amor se da por accidente.

3.1.1 Sobre el tipo de amor y el filtro amoroso.

A continuación abordaremos la base mítica del relato, el filtro amoroso. Varios estudiosos⁴³ buscaron el origen que tenía el filtro, para entender si en Tristán e Isolda es el primer lugar en el que se usa, o si es adaptado de alguna forma. Ellos llegan siempre al punto en el cual lo relacionan con la historia celta *Diarmuid y Gráinne*⁴⁴.

Diarmuid y Gráinne hacen parte de la mitogenia celta y son precursores a Tristán e Isolda. En esta historia celta se encuentran varios elementos en común, según Riquer (2001) comparten el geis, que como el filtro, obliga al amor; hay otros elementos que se relacionan entre las historias, la huida y la vida en el bosque, que finaliza gracias al objeto entre los cuerpos mientras los amantes descansan (la espada en el caso de Tristán e Isolda) y el intermediario (Marco, en nuestro mito) que hace posible el regreso a la civilización.

⁴³ Isabel de Riquer, María Luzdivina Cuesta, Fatima Gutiérrez, Denis Rougemont.

⁴⁴ “Es una de las más antiguas [historias] del ciclo feniano” Aparece ya mencionada en una lista manuscrita de relatos que data del siglo X, aunque la versión literata que ha llegado a nosotros: La persecución de Diarmaid y Gráinne, debió de componerse hacia el siglo XIV, sin alterar en lo esencial el argumento de la redacción más antigua. (Prada Samper, 1999, 254)

El geis es sumamente importante acá, en el caso del mito celta, Gráinne es la que lo prepara y se lo entrega a Diarmuid con el fin de que él se enamore de ella. Se podría decir que Gráinne prepara el geis porque también se encuentra bajo un *hechizo*, ocurrió cuando ella vio el lunar que éste tenía en la frente (que debía estar oculto por un sombrero). Cualquier mujer que viese el lunar de Diarmuid caería enamorada de él, por lo cual él siempre era cuidadoso de que nadie lo viera, cayó con la suerte de que fuera observado por la esposa de Fionn Mac Cumhaill⁴⁵, su tío. Acá podemos ver otro elemento que comparten Diarmuid y Gráinne con Tristán e Isolda: el triángulo amoroso entre tío, sobrino y esposa del tío.

Después de ver el lunar Gráinne le propone constantemente a Diarmuid huir de Fionn e ir a vivir juntos, Diarmuid siempre rechazaba sus proposiciones hasta que bebe el geis., luego, guiado por la pasión, se va con Gráinne al lugar más lejano que pueden. Finalmente Fionn los encuentra y simula que los perdona, un día Diarmuid resulta herido, y Fionn teniendo la capacidad para curarlo lo deja morir, que es similar a matarlo.

Pero, pese a las similitudes no podemos decir que se trata de la misma historia, la diferencia que marca Tristán e Isolda con el filtro amoroso, es que ninguno busca imponer magia sobre el otro (no es que Diarmuid lo haya hecho intencionalmente, pero Gráinne sí), es una equivocación, un accidente por medio del cual el amor se vuelve tragedia, llevando a los amantes a olvidarse de: sí mismos y sus deberes con el mundo que habitan. El filtro hará que los amantes sólo tengan un motivo en la vida, entregarse al otro y sumirse en el placer. Capellán, en su introducción a la traducción del manuscrito de Béroul lo dijo así:

La pasión amorosa, vigorizada por la magia de la pasión – o nacida de ella- embriagó, encadenó, con tan solidos vínculos a Tristán y a la reina y de tal forma los segregó de la contingencia del mundo que cada uno de ellos podía decir <<no me sacio>>. (Beroul (siglo XII) citado en Capellán 1985)

Por otro lado tenemos la versión de Thomas, en la que desde el momento en el que los amantes beben el filtro amoroso empiezan a notar sus efectos del filtro. En Thomas, dicho filtro

⁴⁵ Era un guerrero y cazador mítico, que con su familia (los Fiann) adquirió poder y tierras, sus proezas eran relatadas oralmente, como un cantar de gesta, y también fueron recreadas en la literatura. Tenía poderes sobrenaturales; en el momento en que se casa con Grainne ya es un anciano, por lo cual la mujer tampoco está muy contenta con su relación marital.

no tendrá caducidad, es eterno, de esa manera, el amor que se descubre en la mar no desaparecerá ni se transformara, de paso, sus personajes seguirán sin mancha alguna en su actuar, ya que, no se aman con “amor culpable”.

Y así lo expresa Thomas, cuando los amantes son descubiertos, estos se declaran inocentes, su amor sería culpable si los dos lo hubiesen deseado. El autor sutilmente explora en los sentires de cada uno, y los revela en monólogos encantadores que dan una mirada introspectiva de los personajes.

El filtro causaba entonces que el deseo fuese más fuerte que las almas, que las obligaciones sociales, el filtro domina sobre cualquier otra esfera en la que se muevan los amantes. De manera que Isolda, al igual que su amado, no puede vivir si su otro. Aunque, en palabras de Riquer “dado el ambiente en el que se redactó la historia, cristiano y feudal, el filtro sirve para excusar la doble falta: el adulterio y la traición. Los amantes culpables se sienten inocentes, se consideran víctimas” (Riquer, 2001, 27)

Lo anterior es lo que va dando las trazas a que en Tristán e Isolda se dibuje un amor trágico, en el caso de Tristán su tragedia no está en el amor irrefrenable que siente por Iseo, sino en las circunstancias que rodean a ese amor, entre ellas, el hecho de que Iseo sea la mujer de su tío. Sobre el Tristán de 1501 María Luzdivina Cuesta dice “Para el autor el amor pasión es siempre destructivo, pues mina la voluntad del amante [...] el amor, conforme a la visión trágica de las novelas sentimentales, debe acabar con la muerte de los amantes, ya que es inviable en la sociedad medieval.” (Cuesta, 1994).

Entonces, Tristán e Isolda se dibujan como dos iguales que han sido encadenados por el amor y que sufren por no poder amar libremente, además no gustan de la espera (más que no gustar, la espera los enferma) que en la lírica trovadoresca era el elemento que permitía que el amor se diera con mayor pasión, la espera de la dama por el caballero que pasará por distintas pruebas para poder llegar a ella y a su amor.

El filtro rompe con todo lo preestablecido sobre el amor cortés, Cuesta menciona en su obra que:

El bebedizo se delata como un elemento anti-cortés porque trastorna la evolución natural del sentimiento amoroso. Según las reglas del amor cortés, la pasión raramente va unida al amor

y nadie puede amar si no es inspirado por el amor. Sin embargo los amantes sufren una pasión desenfadada, sin límites, que les lleva a arriesgar su vida y su amor es inspirado por el filtro, no es un sentimiento nacido de ellos (Cuesta, 1994, 116)

3.1.2 ¿Caducidad del filtro?

Pero entonces cuando el filtro ya no tenga efecto, como sucede en Bérroul, ¿qué pasará con los amantes, por qué su historia continúa? Si de ellos no nace el sentimiento de cariño y deseo hacia su amado, ¿de dónde? En ésta versión el amor ya no los controla más, pero aun así siguen juntos. Para Capellán el amor que Tristán e Isolda sienten “no es sólo una pasión que afecte a sus elegidos en la fibra del sentimiento, sino que los compromete por entero y les confiere un impulso de rebeldía que los empuja a la marginación” (Capellán, 1985, 42)

Entonces, el amor que se presenta en Tristán e Isolda es un amor pasional, un amor que se sufre, es amor deseo, amor urgente, amor satisfecho e insatisfecho, es un amor imposible. Para Gustave Cohen la historia de Tristán e Isolda “encierra, como en un cofre precioso, toda la esencia del amor humano, su fatalidad y su abismo de delicias y sufrimientos” (Cohen, 1977, 79) por este tipo de aseveraciones yo considero a Tristán e Isolda como un mito, que no se sólo se mueve en el tiempo, trasciende el espacio, su importancia es tal que “desde la segunda mitad del siglo XII, su prosificación en todas las lenguas literarias de la Europa medieval fuera casi inmediata, apareciendo constantes alusiones a esta leyenda en canciones cultas y populares (Riquer, 2001, portada).

En las primeras versiones del mito, las del siglo XII, los escenarios que se expresan en la leyenda están altamente cargados de elementos mágicos, tales como las pócimas, los dragones, y seres sobrenaturales que ayudan a los amantes. A partir del siglo XII con el Tristán en prosa los elementos mágicos empiezan a decaer, y se intenta hacer a la historia lo más realista posible, esto lo vemos con la versión del Tristán en prosa, y luego con la versión de Thomas Malory. El único elemento que permanece es el filtro amoroso, esto me permite rastrear que el filtro realmente es el centro de la historia, es decir, la base mítica a la que todos los que deseen crear reinterpretaciones del mito deberán remitirse y, a su vez, respetar. En el caso de estas versiones la falta de magia puede afectar el poder del filtro, haciéndolo menos potente, de manera que Tristán prefiere un día salir en búsqueda del Santo Grial que ir a encontrarse con su amada.

3.1.3 Sobre como los amantes expresan su amor

El filtro causará que los amantes cuestionen su relación con el mundo y, de paso, cuestionen sus sentimientos. Veremos que gracias al filtro los amantes intentan describir qué ocurre en sus cuerpos, de qué forma se expresa el amor físicamente. En el manuscrito de Thomas, elaborado en Bretaña, vemos un ejemplo de un diálogo que refleja los cuestionamientos de los amantes después de beber el filtro.

Según Isabel de Riquer (2001) dicho pasaje es el primer “diálogo amoroso, concretamente [la primera] declaración de amor, pasaje que desde entonces, será obligatorio en todas las novelas de amor” (2001, 35). El pasaje indica como el filtro ha hecho efecto en los cuerpos de los amantes, Isolda sintiéndose prisionera del amor dice “amar es mi aflicción, amar es lo que me duele” (2001, 58), y luego inicia un diálogo con Tristán en el cual relacionan el lugar en el que están con el amor y lo amargo que resulta:

Isolda: "Si vos no hubierais venido, yo tampoco estaría aquí, y no sabría lo que es amar. ¡Es extraordinario que no odie la mar quien un mal tan amargo conoce en la mar, y a quien la angustia es tan amarga! Si yo alguna vez saliera [de la mar], creo que no volvería a entrar" [...]

Tristán: "Siento lo mismo, mi mal tiene el mismo origen. La angustia amarga mi corazón, pero no siento que este mal sea amargo; [este mal] no procede de la mar, sino que el dolor que tengo es de amar, y fue en la mar cuando empecé a amar. He hablado lo suficiente para que se me entienda" (Thomas, trad. por Riquer, 2001, 58,59)

El amor llega de la nada a causa de un filtro no deseado, que ha sido bebido por saciar un deseo fisiológico: la sed, causada por el calor externo, pero que tras beber el filtro tendrá origen desde el cuerpo de los amantes, pues el calor inundará los cuerpos y sólo encontrará cura en el estar con el amado.

El juego de palabras entre la mar, lo amargo y el amor deleita las características que el último tendrá. De entrada Thomas menciona (en boca de los amantes) que el amor duele, inunda los cuerpos, angustia el corazón; no se sabe si el dolor puede llegar a ser placentero, o se quedará *amargo*. De manera que ya empieza a tener signos de enfermedad, y a su vez halla la cura, el placer.

Así, los amantes se enferman y se curan constantemente, los escenarios de enfermedad serán cuando estén separados, más los de la sanación cuando estén juntos. El amor se podría

entender también desde la mirada que María de Francia exalta un lai⁴⁶, donde la unión de los amantes se presenta de tal forma como la madre selva es al avellano:

...le sucedía a ellos dos lo mismo que a la madre selva, que se agarra del avellano; cuando se han enlazado alrededor del tronco pueden permanecer así unidos mucho tiempo, pero si se les quiere separar, el avellano muere inmediatamente y la madre selva también.

Mi bella, así es de nosotros, ni vos sin mí, ni yo sin vos. (María de Francia, en Riquer, 2001, 137)

Esta unión se puede ver representada en Bédier en la parte final de la explicación del mito, en la cual de las tumbas de los amantes nacen dos plantas que se unen en el techo de la iglesia. Y María supo encontrar un nodo del amor de Tristán e Isolda, si no están juntos morirán.

4 LA TRAGEDIA Y LA MUERTE.

4.1 Abandono de las responsabilidades.

Una historia como la de Tristán e Isolda es rara para la época, principalmente porque no sigue los lineamientos del amor cortés, tipo de amor en el cuál se ha encasillado erróneamente a Tristán e Isolda algunas veces. No los sigue porque el caballero, Tristán, deja de ser caballero, deja de ser un héroe y se convierte en un ser que ama. Sólo desplegará sus habilidades cuando su amada esté en peligro. Tampoco cumple con ser amor cortés porque Tristán no busca asombrar a su dama para que esta le otorgue su amor, él ya tiene el amor de ella, y nunca la tuvo que impresionar (la excepción sería cuando Tristán mató al dragón). Sobre lo anterior Riquer argumentó:

El amor entre Tristán e Iseo es, pues, antisocial, transgrede las normas de la sociedad cortés pues deja a la corte sin sus servicios, al rey Marco sin su heredero y mejor vasallo, y a los jóvenes que van a ser caballeros sin un guerrero excepcional que les enseñe a manejar las armas (Riquer, 2001, 29).

En el Tristán de 1501⁴⁷, fragmento perteneciente a la península ibérica (Valladolid), se relata como “El destino de Tristán era ser el mejor caballero de su tiempo, pero las trágicas

⁴⁶ Este lai también se ve en Beroul

⁴⁷ Manuscrito que Cuesta (1994) considera una posible base para los Tristánes de la península

circunstancias de su nacimiento y su mismo nombre prefiguran otro destino que se superpondrá al primero: el de ser el más enamorado.” (Cuesta, 1994).

Los amantes sólo se darán cuenta de que han amado y no han respondido a lo que el mundo espera de ellos cuando el filtro acaba, de esa forma se presentan los monólogos en Bérουλ, donde los amantes sin saber qué hacer deciden volver de su vida en la marginación a la sociedad cortesana, y así seguir cumpliendo los papeles a los cuales estaban destinados desde un inicio. Cuando ocurre esto se genera una duda ¿el amor sólo se da por efecto del filtro, una vez éste caduqué los amantes podrán ser libres y vivir como les plazca? La respuesta que nos dan las distintas versiones es negativa. Tristán e Iseo seguirán amándose, con o sin el efecto del filtro, pero debe quedar claro que su amor nació por la fuerza, pero los llenó de tanto placer que los hizo vivir para siempre encadenados, aun cuando sus cadenas originales habían sido eliminadas.

Así que los amantes seguirán abandonando las responsabilidades con o sin el filtro. Vemos distintos encuentros en versiones como en el Tristán Ruiseñor, de autor anónimo. En este manuscrito Tristán llama a su amada como el ruiseñor, Iseo, atormentada por no poder acudir al llamado se dice:

Sólo tengo una vida, y está partida en dos, yo tengo una parte y Tristán la otra. Nuestra vida debe estar unida pero a la parte que está allí afuera la quiero más que a mí misma poco me tengo en aprecio si aquella parte muere “mi cuerpo está aquí, pero Tristán tiene el corazón y no lo dejaré morir por ningún fuero. Iré allí pase lo que pase, me da igual que me tengan por loca como por sensata, exponerme a una herida o incluso a la muerte (Anónimo, en Riquer, 2001, p.128, vs 26:41)

En este apartado se relaciona al héroe con el ruiseñor, los pájaros cantan para atraer a sus parejas, por lo cual, con el canto del ruiseñor Tristán intentaba hacer lo mismo. Él ya se exponía a la muerte si lo encontraban con Isolda, pero su deseo era tan fuerte que siguió llamando hasta que su amada atendió su llamada. La dama, con miedo, pero movida por el deseo, abandona sus cosas y corre a encontrar al caballero.

También dibujo como abandono de responsabilidad la transformación que el caballero toma en las versiones para estar con su amada, en el pasaje anterior Tristán se vuelve ruiseñor, en el que mostraré ahorita, se vuelve mendigo.

En el Tristán en prosa, se presenta un caso para que Isolda sea absuelta de las acusaciones que los vasallos de Marco le propinaban: el ser infiel. Logrará pasar la prueba que consiste en

realizar un juramento con el hierro candente en la Blanca Landa⁴⁸, Isolda invita al rey Arturo, va todo el mundo, desde personas pertenecientes a la corte, hasta los habitantes del pueblo a presenciar el juramento; todos creen en Isolda y juzgan a Marco por forzarla a realizar el juramento.

Isolda ha diseñado un plan con ayuda de su amigo Tristán, y Dinas. Dinas pertenecía a la corte de Marco, pero apoyaba a la pareja a tal punto de ser su cómplice. El plan consta en que para llegar al lugar del juramento deben pasar por un lodazal en el cual todos van a ensuciar sus prendas finas. Isolda, para evitar ensuciarse deberá ser cargada por alguien, Tristán la cargará, pero no puede ser él mismo, tiene que cambiar su identidad, por lo cual se disfraza de Tantris, su alter ego, que le permitirá convertirse en mendigo y quedar irreconocible por todos, incluso por su amada⁴⁹. Dinas será cómplice porque estará seguro que el mendigo que cargue a la reina sea Tristán.

Tristán llega a la escena en la Blanca landa, vestido como mendigo, empieza a hablarle a los reyes y personas de la corte, bromea con ellos y todos lo toman como loco, dice que ayudará a pasar a los señores por el barro si le pagan algo, la mayoría de los presentes accede, lo cual va cansando poco a poco a Tristán. Llega Isolda a la escena y Tantris parece estar muy cansado, pero igual sigue cargando a las personas, Isolda será la siguiente en ser cargada, Tantris, no sólo es un mendigo, también es leproso y en la historia parece demostrar una debilidad en los músculos y huesos. Carga a Isolda a pasos lentos, forzados, cuando en un momento su cuerpo no da más y la deja caer, cae de tal forma que Isolda abre sus muslos y Tantris queda muy cerca de ellos. Rápidamente acuden a ayudarla y al mendigo también.

A la hora de hacer el juramento Isolda jura por el hierro candente a Dios que en sus muslos sólo han entrado dos personas, el rey Marco, y el mendigo que por accidente la dejó caer. Pasa la prueba y nadie le refuta nada; su nombre ha sido limpiado y podría ya vivir en paz, sólo si no tuviera que separarse de su amado.

⁴⁸ Es importante destacar que la historia está muy ligada con la espacialidad, en este caso es importante la Blanca Landa y el Bosque de Morrois, y en las versiones peninsulares, se llega a cambiar los sitios para que los lectores puedan imaginar la historia sucediendo en lugares conocidos.

⁴⁹ En este punto vemos elementos similares a Béroul, quien juega con la representación y la realidad.

El plan es un éxito y ya es hora para que Tristán emprenda su viaje. Para resumir, Tristán entra a la corte del rey Arturo, pelea por él, sale en busca del santo grial, vuelve, se vuelve íntimo con los caballeros de la mesa redonda, una vez ve que sus servicios ya no son necesarios va en busca de otra corte que lo necesite.

En el Tristán de Oxford, Tristán se transformará en un loco, que llega a una festividad en una corte y empieza a hablar con el rey, como todos lo toman por loco se ríen de todo lo que dice, Tristán le menciona al rey que anda buscando a su amada, Isolda, que ha estado con ella múltiples veces, y Marco sólo ríe, pues el emisor de los mensajes no sólo habla como loco, se ve como un méndigo, tanto que el rey manda a llamar a su esposa y ésta no lo reconoce. Girard (2013) enfatiza que la actuación de Tristán se debe a la enfermedad del amor que sufre *lovesick*, está enfermedad, avisa que

...given the proximity of the lovesickness to madness, the distance required to produce irony and distinguish between the original and the simulated states is reduced to zero (Girard, 2013, p.1)

El abandono más célebre que Isolda realizará para poder estar con su amado lo realiza apenas llega a Cornualles, lugar donde se casa con Marco. En Cornualles la reina no pasa la primera noche con su marido, sino decide pasarla con Tristán, mientras manda a su doncella, Brangien, a yacer con Marco. De ahí en adelante Isolda abandonará algunas veces el papel que como esposa debería cumplir, que como vimos en el contexto era el fin del matrimonio establecido por la iglesia católica: la reproducción de la humanidad. Isolda no cumple con lo que se le propone, sólo en algunas versiones (las peninsulares) se verá que tiene hijos, pero estos no serán de su esposo, serán de Tristán.

4.1.1.1 La muerte de los amantes.

Los distintos tipos de abandono representan a su vez las aventuras que los amantes corrían con tal de sanar su enfermedad: estar juntos. Pero aun cuando los amantes deben separarse por largos tiempos y espacios, si uno necesitaba del otro, el otro debía acudir al llamado del necesitado.

Así es como ocurre la muerte de los amantes, en la versión de Thomas ocurre una batalla y Tristán sale herido de gravedad, lo han envenenado, y quien puede ayudarlo a aliviar su dolor no

es nadie más sino Isolda la rubia, quien lo ha salvado antes, Tristán pide el favor a Khadein que vaya en busca de ella, como Tristán está muy débil desea saber que estén en la mar si viene Isolda o no, así que figuran un código con Khadein, si Isolda va a su llamado la bandera de la vela será blanca, si no, negra.

El mundo no querrá reunir a los amantes una vez más, Isolda accede al llamado de su amado y deja atrás todo lo demás (sus obligaciones), se dirige en la tripulación a Bretaña pero el mar se enfurece tanto que toda la tripulación cree que va a morir ahogada, el viaje tan accidentado llegará a una calma cerca a la orilla del reino del rey Hoel, tal es la calma que la tripulación no se mueve, ni las aguas ni el viento ayudan, estando tan cerca Isolda “está a punto de morir de deseo”. Ya van llegando y tienen la vela blanca. Pero Isolda de las blancas manos ha escuchado antes los códigos que establecieron entre Tristán y su hermano Khadein, se encuentra desolada porque antes de que establecieran los códigos Tristán le contó su amor con Isolda la rubia a Khadein, este se sintió mal por su amigo, pero Isolda de las blancas manos sólo se sintió traicionada, por lo cual decidió vengarse de Tristán, se acerca a la ventana en el momento que la embarcación ya es visible, le dice a Tristán que Khadein ha llegado, a lo cual Tristán le pregunta de qué color es la vela, Isolda de las blancas manos le responde que la vela es negra.

El relato de la llegada de Iseo al reino en el que se encontraba Tristán es tempestuoso, pues Iseo no soporta la impotencia de ver tan cercana la costa del lugar donde se encuentra su amado, la impotencia se debe a que el viento se detiene, y el barco –de vela- no puede moverse más. Los navegantes han de esperar a llegar a que el viento vuelva a soplar la vela. Thomas narra cómo Iseo se encuentra a punto de morir de deseo, a tal punto que si no llega pronto a la costa, ella moriría en el barco.

Riquer destaca de la versión de Thomas un carácter cortés, no en el sentido de amor cortés sino “en el sentido amplio de la cortesía como ideal de civilización y refinamiento de las costumbres, sobre todo en el modo de hablar y de exponer los sentimientos” (2001, 36) Esto lo

podemos ver en la siguiente cita, donde Tristán recibe la noticia, por boca de Isolda de las blancas manos, que el barco que se acercaba al reino tenía la vela negra⁵⁰.

Entonces Tristán sintió tal dolor como nunca lo tuvo ni lo tendrá peor. Se da la vuelta hacia la pared y dice:

-Dios nos salve a Iseo y a mí, moriré por vuestro amor. No puedo seguir viviendo, Iseo, bella amiga, me muero por vos. No os habéis complacido de mi desfallecimiento pero os dolerá mi muerte. Amiga mía, es para mí un gran consuelo saber que os compadecerías de mi muerte.- Y dijo tres veces - ¡Iseo, amiga mía! Y a la cuarta entregó su espíritu. (Thomas, trad. en Riquer, 2001, 202)

Iseo por fin logra desembarcar y encuentra a todo el mundo llorando, pregunta qué pasó y se entera de la muerte de su amado, corre hasta los aposentos donde encuentra el cuerpo de Tristán, y le dice

-Tristán, amigo mío, pues os veo muerto, no hay razón para que yo viva. Habéis muerto de amor por mí y yo, amigo mío, muero de ternura porque no he podido llegar a tiempo.- Entonces se extiende a su lado, le abraza y así, acostada, entrega su espíritu (Anónimo, en Riquer, 2001, 203)

Para Thomas es importante resaltar los sentimientos de los amantes, los pequeños monólogos permiten adentrarnos en el sentir de cada uno. En este caso, los amantes no se enfermaban por estar separados, pero si necesitaban del otro, y éste no acudía, era razón suficiente para abandonar el mundo, pues implica que ni con el efecto del filtro, el otro se preocuparía y acudiría al llamado.

Campbell decía en su obra *El héroe de las mil caras* (1959) que los héroes tenían la capacidad de alargar su vida y no dejarse llevar por la muerte. Isolda pudo haber creído que su amor no fue suficiente, y que Tristán no esperó a que ella llegara. En este caso, Tristán sigue siendo un héroe, pero un héroe de amor, pues logró aguantar la muerte hasta que su mujer le mintiese sobre el color de la vela.

⁵⁰ La vela negra tiene relación con la historia griega de Teseo. Teseo había prometido a su padre, Egeo, cambiar las velas negras a blancas si regresaba sano de su viaje. A Teseo se le olvida realizar el cambio, por lo que su padre, al ver las velas negras a lo lejos decide suicidarse, lanzándose al mar.

Varios elementos se relacionan a parte de los que enuncia Riquer, uno de ellos tiene que ver con la muerte de Tristán, en las versiones del siglo XII en adelante Marco pasará a ser un hombre celoso que matará a su sobrino por las afrentas que cometió contra él. Pero

En las versiones del Tristán en Prosa, y el de Thomas Malory, Tristán no queda herido en una batalla cualquiera, es su tío, Marco, quien lo asesina. Marco, como ya mencioné pasa de ser un rey benévolo en las primeras versiones, para transformarse en un ser posesivo y malhumorado y, lo más destacable de la evolución del personaje, celoso. Entonces la muerte de Tristán no se da por ser valeroso y luchar en una justa, se da porque su tío, celoso de los amores que Tristán tenía con su esposa, decide propinarle la muerte.

El que aparezcan los celos en este momento implica que quien escribió la historia identificaba que cuando el amor no era correspondido, los celos tomarían el control del asunto, y harían entrar en locura al amante, en este caso, al rey. Es interesante, pues éste tipo de locura dialoga con la que nuestros amantes sufren, Tristán puede volverse loco –en términos de actuación– para lograr estar con su amada, Marco abandonará cualquier pensamiento y se entregará a lo que su cuerpo le dicte, así mata a Tristán, enfrente de Isolda.

Al ver a su amado muerto, Isolda no puede permanecer más en este mundo, así que su mismo cuerpo decide dejar salir la vida, como si del último aliento se tratase. En los casos en los que Isolda puede ver morir a Tristán, se genera un breve diálogo entre ellos, en el que expresan como no podrían vivir sin el otro, y dándose un último beso se entregan a la muerte.

Marco tiene posibilidad de reivindicarse, pues es cuando los amantes mueren que se entera por boca de Brangein de la existencia del filtro amoroso, en ese momento él siente compasión, pues amaba tanto a su esposa como a su sobrino. Como he dialogado en algunos aparte sobre elementos griegos que dialogan con el mito, acá puedo poner una distinción, si fuese una tragedia en el sentido de los antiguos griegos, Marco se daría cuenta del mal que ha hecho y no tendría otro camino más que suicidarse, pues este es el resultado de la tragedia griega, todo el mundo muere. En este caso la tragedia sólo es de los amantes, pues sólo ellos bebieron el filtro, y sólo ellos se entregaron al placer, al sufrimiento, y luego a la muerte; todo ocasionado por el amor.

4.1.2 Elementos que complementan la historia

Pese a que no hacen parte de la base del mito, algunos autores decidieron aumentar las aventuras de los amantes para así generar un texto más entretenido, a los textos se les puede aumentar o disminuir su longitud, en el caso de los Tristanes de la península ibérica se les agregan historias de mucho antes de que Tristán haya nacido, hablamos de tres o dos generaciones antes, donde se narran las desventuras que vivió la familia de Tristán, y como el culmen de toda la tristeza que invadió a toda la familia se expresa en Tristán, a quien su madre, Blancaflor, después de haber perdido a su esposo en la guerra, lo nombra así por haber nacido en la tristeza.

La necesidad de mostrar lo que parece ser un árbol genealógico del protagonista parece ser para darle más fuerza cuando llegue su momento de aparecer en la historia, de paso, por las circunstancias previas a su nacimiento, el haber nacido en la tristeza marcará su destino y evitará que se convierta en el mejor caballero de la historia.

Los manuscritos que muestran la variedad de ramificaciones sobre Tristán e Isolda son los de la península Ibérica, éstos fueron estudiados por María Luzdivina Cuesta, quien quería detallar si los manuscritos tenían como base el Tristán en prosa francés o provenían de una fuente más “*primitiva*”, ya que la mayoría data de finales del S. XV, inicios del S. XVI.

Destaco de estos manuscritos que los lugares como Cornualles son cambiados a sitios que hacen parte del espacio Ibérico, y así, quienes leyeran o escucharan la historia la pudieran apropiarse y relacionar con los paisajes que se viesen.

Otro caso de poner en diálogo otros arquetipos con el mito se demuestra en la inmersión de Tristán como caballero de la mesa redonda, que se da en el Tristán en prosa⁵¹. En el marco de la vulgata artúrica los autores deciden crear todas las historias posibles que pueda haber en relación a Tristán, lo hacen creando árboles genealógicos y mostrando nuevos encuentros y aventuras.

⁵¹ El Tristán en prosa es uno que se vincula a la vulgata artúrica, su autor es desconocido, pero se sabe que esta obra es la que permite la creación de Thomas Malory de su versión del ciclo artúrico, que es la más conocida. Malory escribirá primero Lanzarote y Ginebra, según Cuesta (1994) ésta se encuentra influenciada por Tristán en prosa, luego Malory escribirá el ciclo post-vulgata, en el cual incluirá la historia de Tristán.

La novela caballeresca tendría gran parte de su asiento gracias a Tristán, ya que es la base del *Lancelot en prosa*. La escritura de esta versión es extensa y la mayoría del tiempo busca exaltar más las aventuras caballerescas y la relación entre Tristán y los demás caballeros de la mesa redonda. Los elementos mágicos como: *el arco que nunca falla*, o el Petit-Crû, se eliminan de la historia. En cierta medida se intenta hacer la historia “lo más realista posible”. Quizá por eso mismo el amor no tenga tanto protagonismo en la historia, y se centren más en relatar la búsqueda de Tristán por el Santo Grial.

Tristán ahora no es sólo aconsejado por su escudero Governal (quien lo acompañó toda la vida) sino también por Merlín. Su amable tío Marco quien lo quiso tanto en las otras versiones pasa a ser un hombre muy celoso y malhumorado. En las versiones siguientes al Tristán en prosa, que data del S. XII Marco seguirá con el carácter adoptado en el Tristán en prosa y llegará a tal punto su odio por Tristán que lo matará.

Otro elemento propio de esta versión es una habitación, en la que Tristán crea representaciones sobre su antigua vida. En ella se encuentran esculturas de Isolda, de Marco y sus allegados. Así que Tristán, después de dejar a su amada para vivir nuevas aventuras, decide casarse con otra Isolda, pero al no ser feliz crea una cámara en la que recrea toda su vida anterior.

4.1.2.1 Las relaciones de los amantes con sus parejas.

Así como en Thomas se ve el inicio del amor, se ven otras aristas, vemos en él la descripción del matrimonio que Tristán tiene con Isolda de las blancas manos, en este matrimonio carece el amor, por lo menos Tristán no lo siente. Se presenta entonces otra cara del amor, cuando éste no es correspondido. Tristán se casa de nombre, más no de hecho, es decir, nunca consuma el matrimonio, lo cual que causa que Isolda de las blancas manos crea que su esposo no la ama, así entra en un estado de tristeza.

En la versión del Tristán en prosa se describe a mayor profundidad cómo Tristán termina casándose. Llega a la corte del rey Hoel, en Bretaña y lo ayuda en sus batallas mientras él está enfermo, ahí se gana el cariño de todos sus familiares, en especial de sus hijos Khadein e Isolda de las blancas manos. Un día Khadein oye suspirar a Tristán por Isolda, él cree que se refiere a su hermana así que arregla entregársela. Se casan pero en la noche de bodas Tristán recuerda a

Iseo la rubia, y no puede consumir el matrimonio, inventa una excusa a su esposa para no tocarla en tres años. Ella accede por el amor que siente por él.

En Thomas podríamos analizar que el hecho de que Tristán se case con la homónima de la mujer que ama revela que Tristán siempre estuvo pensando en su amada, con la que se encontraba encadenado gracias al filtro. Aun con otra mujer, Tristán idealizaba a su Isolda, en la Isolda de las blancas manos. Sólo en el lecho nupcial se da cuenta de que no son la misma persona. Es este actuar de Tristán lo que le llevará a la muerte, ya que su esposa será la que le mienta (con el evento de las velas negras y blancas), y le haga creer que su amada lo ha abandonado.

Por otro lado se encuentra Isolda, la rubia, quien se entrega a Marco, principalmente para no romper los lazos de paz que se establecían entre los reinos de Cornualles y de Irlanda. En las primeras versiones Isolda siente cariño hacía Marco, pero quizá lo siente de la misma forma que Tristán hacía su tío, lo aprecian, porque es un hombre justo y bueno, benevolente, de forma que el engaño y la traición que comete hacía su esposo la hacen sufrir, más porque una de sus responsabilidades sería ser fiel a su esposo.

Esto se destruye en las siguientes versiones cuando Isolda se vuelve una suerte de prisionera para el rey, ella no siente ningún cariño hacía él, pues se vuelve impulsivo, controlador, hostigador y vengativo. Isolda no encuentra ningún apoyo en Marco, por lo cual su relación no contiene ningún tipo de sentimiento, ni siquiera de amistad.

4.2 Conclusiones.

En este capítulo se exploran las versiones más representativas del mito en la Edad Media Occidental, pudimos ver con cada una de ellas distintos movimientos del mito. Cada versión mezcla distintos tipos de arquetipos como el ser caballero, la magia, y la relación entre locura-mendicidad y lepra. Pese a que en todas existe un flujo de temas y aventuras, la base del mito, el filtro amoroso, permanece constante. Sin importar las tendencias narrativas de la época, que intentan cambiar la historia –en el caso del Tristán en prosa, hacerla más realista– el filtro hace parte de la esencia de la historia; si no existiese, se estaría contando una historia totalmente distinta, y estaríamos hablando de otro mito más sobre un amor imposible.

CAPÍTULO III.
UNA NUEVA ACTITUD MENTAL, REINTERPRETACIONES DEL MITO EN EL
ROMANTICISMO.

Como he mostrado hasta el momento, el mito de Tristán e Isolda toma forma y se expande por el continente europeo en la segunda mitad de la Edad Media Occidental. En las diferentes versiones mostradas se destacaban ciertos elementos arquetípicos. Estos se pueden calificar en dos: los que son bases constituyentes del mito, y los que reflejan el pensamiento del autor que escriba una nueva versión. Los primeros serán la base que permite que la historia sea mito, es decir, que explique algún fenómeno de la sociedad; los segundos son los que permitirán que el mito dialogue con la sociedad en la cual este se expresa. Los dos tipos de arquetipos dan pie para que el mito siga existiendo, y quienes vuelvan a él lo puedan sentir propio.

En este capítulo destacaré en el contexto por qué digo que el mito pudo haber sido relegado, y cómo vuelve a tomar fuerza con la llegada del Romanticismo, momento histórico en el cual el mito tomará nuevos matices, pero su base arquetípica de amor imposible que solo se logra en la muerte se mantiene y es lo que permite que siga existiendo.

1 CONTEXTO: NUEVAS FORMAS DE APROPIARSE DEL MUNDO.

Antes de adentrarnos en el romanticismo, es necesario destacar levemente qué ocurrió en Europa después de la Edad Media.

1.1 Renacimiento e Ilustración

En el primer capítulo enuncié que la Edad Media, como concepto, fue construida desde el Renacimiento y fue vista como una época oscura e improductiva. Por eso mismo el Renacimiento adquirió su nombre: fue una época en la que se buscó renacer y formar nuevos caminos; para hacerlo se va en búsqueda de la libertad y el cambio. Hauser, en su obra *Historia social de la literatura y el arte*, hablará del pensamiento de Buckhardt y afirmará que para éste el Renacimiento es el “principio de la evolución que llevará al triunfo de la idea de la libertad y de la razón” (Hauser, 1962, p.336).

Durante esta época se empezará a dibujar al hombre como un ser racional, Peter Burke hablará sobre la fórmula que podría englobar el pensamiento de la mayoría de los renacentistas:

Belleza = Naturaleza = Razón = Antigüedad (Burke, 1933, p.154).

Los cuatro conceptos acabados de ver se relacionaran de distintas maneras e irán transformando la producción y visión de mundo. Para Hauser, eso quizá quiera decir que todo lo que se hizo en la Edad Media se va dejando de lado, y se busca un nuevo camino. Desde el Renacimiento se construye el inicio de Occidente, de Europa, y el nuevo camino que se forja.

Se inicia con una vuelta a los clásicos, particularmente la cultura de la antigua Grecia. Occidente marcará sus orígenes en el mediterráneo, y a quienes no quiera tomar en cuenta en su discurso los tratará como “barbaros”, de forma similar a como tratan los renacentistas a la Edad Media: algo barbárico, oscuro; pero para Burke, la nueva visión de mundo va articulada a la enseñanza de la escolástica y la producción literaria que se gestó en la Edad Media. Burke no cree que los renacentistas pudiesen desligarse de su pasado de forma tajante, ni que llegaran a construir nuevos referentes por arte de magia.

En su obra *El renacimiento italiano* (1933), Burke dice que a los príncipes se les enseña la escolástica y que ellos serían quienes leerían las aventuras de Tristán, demostrando que, de alguna forma, el mito pervivía y se podía acceder a él principalmente por lo que se había escrito siglos antes, como algunas de las versiones que exploramos en el capítulo anterior.

Es importante aclarar en este punto qué siglos se supone que compone el Renacimiento. En toda Europa iría del S.XV al S.XVII. Su origen se encuentra en Florencia, Italia, y es en el S.XIV donde se empieza a construir el nuevo modelo, según Burke y Hauser.

Parte de los elementos que permiten evidenciar el tránsito de pensamientos entre la Edad Media y el Renacimiento se evidencia en una de las obras emblemáticas del último: *La divina comedia*, de Dante Alighieri. Verdau-Pailles, en su artículo *Isolda o la realización del amor a través de la muerte* (1996) rastrea en qué obras se menciona nuestro mito. Decía que: “durante los siglos XV y XVI, Isolda aparece evocada por Dante en el capítulo V de la Divina Comedia, “El infierno”, por Petrarca en “Los triunfos”, por Tremezzini en un poema” (Verdeau-Pailles, 1996). En diálogo con la autora podríamos fechar la aparición de Tristán e Isolda antes, a inicios del siglo XIV, que es cuando Dante escribe su máxima obra. Verdau-Pailles me permite dar

cuenta de que *Tristán e Isolda* se vuelve un referente, y su poder es tal, que empieza a formar parte de una serie de amores imposibles. Destacaré la mención que se hace en el canto V de la Divina comedia (escrita a inicios del S.XIV, consultada en la edición de 1963):

“- Maestro, ¿qué almas son éstas a quienes de tal muerte castiga ese aire negro?

- La primera de éstas, de quienes deseas noticias -me dijo entonces-, fue emperatriz de una multitud de pueblos donde se hablaban diferentes lenguas, y tan dada al vicio de la lujuria, que permitió en sus leyes todo lo que excitaba el placer, para ocultar de este modo la abyección en que vivía. Es Semíramis, de quien se lee que sucedió a Nino y fue su esposa y reinó en la tierra en donde impera el Sultán. La otra es la que se mató por amor y quebrantó la fe prometida a las cenizas de Siqueo. Después sigue la lasciva Cleopatra. Ve también a Helena, que dio lugar a tan funestos tiempos; y ve al gran Aquiles, que al fin tuvo que combatir por el amor. Ve a París y a Tristán...

- Y a más de mil sombras me fue enseñando y designando con el dedo, a quienes Amor había hecho salir de esta vida”.

Amor, quien hizo que los amantes se entregaran al placer en vida, sabía que unía destinos, pero sabía también que el amor, por más placer y gozo que diera, no se podía dar en vida, forjando vínculos que resultan en amores imposibles.



Imagen 1-1 En la imagen se ve a las almas de los amantes volando en el infierno, el sitio donde sufren por haberse entregado al placer en vida.

N/A. (1350 -1375.) *Dante imagines the dangers of romance* [Iluminación de manuscrito] Recuperado de: http://medievalromance.bodleian.ox.ac.uk/Dante_imagines_the_dangers_of_romance

siguen sufriendo pero, finalmente, pueden vivir juntas, la muerte es la oportunidad de reencontrarse y vivir eternamente. El gran inconveniente que destaca Dante sería que esta unión en la muerte no permitirá que el amor se dé. Según el autor la muerte será una continuación del sufrimiento y Amor, a la postre, habrá desgraciado a las almas de los amantes para siempre.

Ésta, y las otras menciones que destaca Verdau-Pailles, nos hacen ver que el mito era conocido, y difundido junto a otras obras, por lo cual, pese a que no tengamos versiones de la leyenda escritas en la época del Renacimiento, no podemos descartar que no se leyese o conociese. Es decir, no podemos afirmar que se dejó de lado como un producto de la Edad Media, para nunca más volver a ser tocada.

Pese al acceso que había al mito, no se crean nuevas versiones de Tristán e Isolda hasta que llega el Romanticismo y da un vuelco al pensamiento de Occidente.

1.2 Romanticismo

“La cruda verdad acerca del universo era que no podía ser expresado en su totalidad, que no podía abarcarse, que no estaba en reposo, sino en movimiento; éste es el dato fundamental, y lo descubrimos cuando comprendemos que el yo es algo de lo que tomamos conciencia únicamente a través de un esfuerzo. El esfuerzo es acción, la acción es movimiento, el movimiento es interminable, es movimiento perpetuo. Ésa es la imagen en la que se basa el romanticismo.” (Berlin, 2000, p.144)

Así como el Renacimiento tuvo inicio en Florencia, el Romanticismo lo tuvo en Alemania. Quien mejor describirá al romanticismo, como movimiento artístico y social será Isaiah Berlin, en la obra que se hizo después de su muerte basada en una serie de conferencias que él impartió, *Las raíces del romanticismo* (2000). Para Berlin el movimiento romántico:

No es solamente un movimiento artístico sino tal vez el primer momento, indudablemente en la historia de Occidente, en la que el arte dominó otros aspectos de la vida, cosa que, en cierto sentido, constituye la esencia del movimiento romántico (Berlin, 2000, p.11).

El Romanticismo constituyó una revolución, un vuelco a todo lo que se concebía, aunque cabe aclarar, de nuevo, que los cambios que se dan entre épocas no son tan tajantes. Antes del Romanticismo estaba la Ilustración, lo que Occidente considera su gran evolución. Con esta época llegó la noción de que el cambio es posible; la idea del cambio también llega de la mano con la revolución, en este caso, con la Revolución Francesa en 1789, luego la Revolución industrial de Inglaterra, y la “social y económica de Rusia, con las que [el Romanticismo] está conectado a todo nivel” (Berlin, 2000, p.14).

En la Ilustración, según Berlin, existe un pensamiento común en el cual la virtud reside en el conocimiento “de que si sabemos lo que somos y lo que necesitamos, y sabemos dónde

obtenerlo, y lo hacemos por los mejores medios a nuestra disposición, podemos llevar una vida feliz, virtuosa, justa, libre y satisfactoria” (Berlin, 2000, p.48). Para poder acercarnos al conocimiento debemos hacer uso de unas técnicas ya dadas, las cuales se pueden aprender y enseñar. De esta manera, el mundo parece estar en tal armonía que si todo está dado, todos pueden acceder al conocimiento si hacen uso de la razón y la lógica.

Así es como se moldea la idea de verdades universales –en el ámbito científico-, y el mundo empieza a verse de manera mecanizada, aún más racional que lo que se planteó en el Renacimiento. Esta mirada dibujada por los años de la Revolución Francesa, no es amparada por los alemanes, a quienes la guerra de los treinta años (ocurrida de 1618 a 1648) destruyó tanto que los dejó divididos en provincias y, según Berlin, ahogó su desarrollo cultural y su espíritu en mares de sangre. Lo anterior generó:

Un gran complejo de inferioridad nacional frente a los grandes Estados progresistas de Occidente [...] Esto sembró en Alemania una sensación permanente de tristeza y de humillación que puede descubrirse en la literatura algo melancólica de la balada alemana, en la literatura popular de fines del siglo XVII e incluso en las artes en las que sobresalieron los alemanes, en la música, que tiende a ser doméstica, religiosa, apasionada, interior y, sobre todo, diferente del deslumbrante arte cortesano (Berlin, 2000, p.60).

El precursor y casi padre del movimiento que mencionamos fue el alemán Hamman, quien siguiendo el movimiento pietista⁵², y con una visión melancólica del mundo, empezó a exaltar la libertad, la individualidad y el ser. Por cómo Alemania se encontraba en la época relegada de la producción política y artística que se estaba dando en Europa el ambiente en general era de desolación, ello incitó a buscar nuevas alternativas expresadas en eliminar los cánones universales. Hamann, fue la inspiración de Goethe, quien se oponía a:

La tendencia francesa a generalizar, a clasificar, a sujetar con alfileres, a adaptarlo todo en un álbum, a intentar producir algún orden racional de la experiencia humana, dejando fuera el *élan vital*, el flujo, la individualidad, el deseo de crear, e incluso el deseo de luchar. (Berlin, 2000, p.69).

⁵² Consiste en retirarse hacia lo profundo del ser, para establecer una relación personal con Dios

Esta tendencia de clasificar y ver todo como máquinas también se debía dejar de aplicar a la hora de ver al ser humano: no se puede esperar separarlo y volverlo a unir, y pensar que por entender las partes se entiende al ser. Berlin cita a Goethe quien “resumía la perspectiva de Hamman del siguiente modo: *Todo lo que se proponga el hombre [...] debe surgir de sus poderes anudados, toda separación debe rechazarse*” (Berlin, 2000, p.71).

Hamman plantea la primera línea que tratarán los padres del romanticismo: la de la unidad, el dejar de pensar racionalmente y creer que todo es finito. Al pensar todo positivamente, como si el todo fuese una máquina, se llega a que nunca se capte “la realidad viviente y palpitante de la vida” (Berlin, 2000, p.67). Lo que construirán después Schiller, Kant, Hegel, Herder y Fichte irá en pro de pensar seres humanos que tengan voluntad, poder de elección (Berlin, 2000, p.106), que no sean esclavos de verdades o normas, que actúen, y que su accionar sea correspondiente a los valores que lo constituyen (Berlin, 2000, p.120). No hay cómo cuestionar esos valores. Si la persona lucha por defender sus ideales, ya es un héroe para los románticos, pese a que otros no estén de acuerdo con su moralidad. Mientras el ser actúe, irá construyendo conocimiento, porque el conocimiento no es algo que se otorga, es algo que se construye, que está en movimiento, no es algo pasivo. Y este conocimiento que está siempre en construcción, que es infinito, también se demuestra en las obras de arte. Berlin destaca que las obras, o en general, toda la producción que se hizo durante el Romanticismo no debía ser planeada, ya que haría imposible que el autor se reinvente mientras la hace, entonces, la obra en sí no es lo importante, lo importante es el proceso en el cual ésta se va construyendo. Como el autor y la misma obra se van recreando “yendo más y más lejos, a semejanza de un diseño cósmico en perpetua renovación” (Berlin, 2000, p.142), pero aunque la obra no se planease, si se buscaba que fuese única, en su especie. En sí, los románticos:

... no querían en absoluto ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno, o es más, sentir fidelidad por su rey o su república. Habríamos descubierto que el sentido común, la moderación, no entraba en sus pensamientos; que creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio. [...] La noción misma de idealismo, no en su sentido filosófico sino en el sentido ordinario del término, es decir, el estado mental de un hombre que está preparado para realizar grandes sacrificios por un principio o por alguna convicción, que se niega a traicionarse, que está dispuesto a ir al caldoso por lo que cree, debido a lo que cree; esta actitud era relativamente nueva. La

gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cuál fuera éste (Berlin, 2000, p.28).

Entonces, los románticos creaban sus valores, su voluntad era ingobernable y eso debía ser respetado. Ellos mismos –perpetuamente- construían el mundo, el universo. Bajo su accionar se genera un optimismo y satisfacción por crear conocimiento, pero a la vez una nostalgia, porque se sabe que el conocimiento es infinito y nunca se va a abarcar completamente. Sobre este aspecto Berlin destaca que también la paranoia se hace fuerte, ya que al no tener todo el conocimiento, se cree que pese a todos los esfuerzos “siempre habrá algún cáncer” (Berlin, 2000, p.146). Pero en sí, lo importante para los románticos era darle un vuelco a todo, ¡hacer estallar y derrocar la realidad!, borrar las estructuras existentes, y ¡crear!, ¡liberarse! Y cuando finalmente se hayan desligado de lo que los ata, ser.

Joan T Grimbert lo resume así “los poetas y artistas románticos, angustiados por los excesos de regímenes absolutistas y por los cambios sociales traídos por la Revolución Industrial, tomaron la Edad Media como un periodo idílico en cual la gente había vivido –o al menos así lo imaginaron– felizmente y en armonía los unos con los otros, y con la naturaleza y el universo” (1995, xiv)⁵³. Era considerada una edad dorada.

Dicho deseo sólo nace de la inconformidad que no sólo estaba presente en Alemania, por lo cual el movimiento se trasladó “a todos esos países donde había algún tipo de disconformidad social o insatisfacción, particularmente, a aquellos oprimidos por pequeñas élites de hombres brutales, opresivos o incompetentes; en especial, a Europa del Este.” (Berlin, 2000, p.175)

Así como se deconstruyó el mundo, se cambió la noción sobre algunos conceptos, destacaré unos relevantes a este documento: la tragedia y el amor.

1.2.1.1 Sobre la tragedia.

Berlin dirá que antes del romanticismo la tragedia se “debía siempre a algún tipo de error: que alguien tomaba una cosa por otra, que alguien se equivocaba. Se trataba, o bien de un error moral, o de uno intelectual. Éste podría haber sido evitado, o quizá era inevitable” (Berlin, 2000, p.31). La tragedia, en la mayoría de casos, podría no darse si el ser tenía más acceso al

⁵³ Traducción propia.

conocimiento y así lograría encontrar una solución. ¿En qué casos ésta era inevitable?: cuando seres superiores (posiblemente dioses) imponían a una persona un destino del cual jamás se podría librar.

En el Romanticismo la idea anterior cambia, “la única cosa que puede propiamente considerarse trágica es la resistencia, la resistencia del hombre a aquello que le oprime” (Berlin, 2000, p.112). La tragedia se da cuando la sociedad no comprende los valores del sujeto, lo condena, y la persona –o héroe- siente que no es compatible con el mundo, y su única redención o posibilidad de ser será en la muerte, llevada a cabo en muchos casos por medio del suicidio.

¿De qué manera podemos entender lo anterior? Como he ido dialogando con Berlin, la resistencia hallaría un sinónimo en el defender sus valores o, en no dejar que fuerzas superiores dicten el camino que se debe transitar; por eso una forma de resistir es la muerte, porque es el único medio que el ser encuentra para liberarse de lo que el mundo quiere hacer con él.

Veremos más adelante si el mito modifica sus partes por el nuevo pensamiento, si los amantes deciden no vivir trágicamente y someterse al destino impuesto por el filtro, o por sus responsabilidades (el ser caballero, el ser reina); o si su muerte de amor toma nuevos significados y cambia de alguna forma.

1.2.1.2 Sobre el amor.

Si generalizara, podría decir que en la Edad Media Occidental el amor que rigió, por lo menos en la literatura, fue el amor cortés; en el caso del Romanticismo regirá el amor romántico. Como ya hemos visto dichas generalizaciones tienen fugas, como lo es Tristán e Isolda en la Edad Media. Para poder determinar de qué forma nuestro mito se desenvuelve en el Romanticismo es necesario delimitar el tipo de amor que predomina en la época.

Hauser, en su *Historia social de la Literatura y el Arte (Volumen dos)*, destaca que los románticos vuelven a los poemas latinos donde el amor es una desgracia, una enfermedad. Para él, “el amor evoluciona hacia el amour-passion de Stendhal y adopta los rasgos patológicos que caracterizarán a la poesía amorosa del siglo XIX” (Hauser, 1962, Vol. 2, p.36). El amor pasión hace parte de cuatro tipos de amor que Stendhal delimitó en su obra *Del amor*. Los otros tipos de amor son: el amor gusto, amor físico y amor vanidad. El amor apasionado sería el único que es real para Stendhal, las otras formas serán ficticias, y Stendhal mostrará cómo las otras formas se

acercan a la cristalización del amor, pero no llegan a serlo. Es decir, los cuatro tipos de amor dialogan y toman prestados elementos entre sí; para el romántico, “basta un pequeñísimo grado de esperanza para causar el nacimiento del amor” (Stendhal, trad. En 1994, p.55).

Sobre el amor pasión de Stendhal podemos decir que es el que busca el goce mutuo y la intimidad. Irving Singer aclara que pese a que tiene que ser un amor mutuo, es uno que es una fiebre, “una y otra vez se refiere a él [amor pasión] como una enfermedad del alma, una forma de locura, y con esto parece querer decir más que las vagas perturbaciones que tantos poetas habían descrito como “mal de amores”” (Singer, 1992, p.401). Es posible que dicha fiebre se calme cuando los amantes se encuentren en la intimidad, de forma similar a Tristán e Isolda en sus versiones de la Edad Media en las cuales Tristán, al ser alejado de Isolda, se enfermaba y su cuerpo empezaba a degenerarse.

Para Hauser, dicho amor representaba un peligro para las clases sociales, pues podrían dejarse de lado los matrimonios arreglados y presentarse con más frecuencia el movimiento entre clases sociales, como si el amor pasión actuara en los amantes y desestabilizara el orden social (Hauser, 1962, Vol. 2, p.36).

Entonces, si el amor pasión representa una fiebre, quiere decir que se vuelve sufrimiento, pero así mismo tendrá una fuerza tal que le permitirá arrasar con todo y pasar por las distintas barreras que se crucen en su camino. El amor, con tal de ser, en su enfrentamiento al mundo puede tomar distintas vías: o volverse “pura sensualidad (como en Ovidio), en simple amor doméstico (Alceste, Penélope o Alcmena), o bien en una fuerza trágica que desintegra la razón como sucede en Fedra, Medea o Didón.” (Hauser, 1962, Vol. 2, p.334). El amor romántico, o amor pasión, será un elemento que traspasará las fronteras de la literatura, y empezará a actuar en la sociedad europea, modificando así las formas preestablecidas de relacionarse, dotándolas [a las formas] de sentimiento y sensualidad.

Es posible relacionar al amor romántico con la idea de amor prohibido; en sí, el amor prohibido es uno que trasgrede las normas de diferentes maneras. Aunque su base narrativa radica en enamorarse de quien no se debe, esto aplica tanto si el amor es correspondido, o no. Si es mutuo éste amor puede jugar en distintos ámbitos, ya sea en el campo del adulterio, o en uno que desobedezca al imperativo de relacionarse entre las mismas clases sociales; si es no correspondido el ser que ama hará lo posible por conseguir el amor de la otra persona, pero al no

lograrlo el amor lo consumirá totalmente y hará que se vuelva un mártir del amor, pues su vida no podrá ser sin la persona a la que ama, así que sólo encontrará tranquilidad en la muerte.

Sobre el amor de nuestros amantes, Tristán e Isolda, Hauser hablará de la versión de Godofredo de Estrasburgo. De él dirá que el centro de su obra radica en el corazón noble, pues “son de noble corazón justamente aquéllos que pueden soportar tanto “el dolor” como la “dulzura” del amor. El mismo amante, como lo dice el nombre de Tristán, nace del dolor, no se puede concebir sin la tristeza.” (Hauser, 1962, Vol. 2, p.354). Pero, si hablo del Romanticismo, ¿por qué remito al lector a una obra de la Edad Media? Godofredo de Estrasburgo escribió su Tristán e Isolda en el siglo XIII, pero las bases que puso ahí, y la relación entre amor-tristeza-sufrimiento que los amantes sintieron resonó en las mentes de los románticos (en especial alemanes), lo que permitió el renacer del mito.

1.2.1.3 Búsqueda de nuevos mitos.

El caso de Tristán e Isolda no es único. Los románticos retomaron distintas obras que habían sido olvidadas⁵⁴ y las readaptaron. Berlin mencionó que lo hicieron gracias a un repentino interés que nació por “lo primitivo y lo remoto –por lo remoto en el tiempo y en el espacio–” (Berlin, 2002, 34). Este interés aparece por la necesidad que tenían los románticos de encontrar bases: lugares en los cuales explicar sus orígenes, tanto como sujetos-individuos como sujetos pertenecientes a una nación. De manera que iniciaron una búsqueda de nuevos mitos sobre los cuales construirse, ya que los mitos que se construyeron en el Renacimiento (de volver a los griegos) no servían para explicar el mundo del siglo XIX, o más bien para los románticos “las imágenes griegas están muertas para nosotros, ya que no somos griegos. Esto lo había enseñado Herder. La idea de retornar a Dionisio o a Odín es absurda” (Berlin, 2002, p.163).

Para Berlin, la búsqueda de nuevos mitos se encontraba ligada con el naciente sentimiento nacionalista, mediante el cual distintos individuos se identificaban entre ellos porque perseguían

⁵⁴ Casos como el de Rousseau con La nueva Eloísa, que se remite a la historia de Abelardo y Eloísa; casi toda la obra de Wagner que está enfocada en retomar los mitos germánicos: El anillo de los nibelungos, Tannhäuser, Lohengrin; el Fausto de Schiller, o el de Goethe (aunque éste no se consideraba a sí mismo como romántico). La obra de Walter Scott podría entrar en este grupo, ya que él, como creador de la novela histórica, leyó muchos poemas épicos para poder escribir con detalle el ambiente de la Edad Media; incluso en una de sus obras, que es un homenaje al trovador Thomas el Rimador (o en inglés: Thomas the Rhymer) hace mención de distintos poemas artúricos, entre ellos uno sobre Tristán e Isolda.

los mismos ideales y valores. De esa forma se van creando grupos y comunidades que, llevado a una gran cantidad de individuos, gestará en ellos sentimientos de nacionalidad y patria. La conclusión es, si uno no es griego, no debería guiarse por los mitos griegos; en la formación de mitos modernos habrá entonces debates si se éstos deben buscarse, o crearse, sobre esto Berlin dijo:

...a principios del siglo XIX encontramos un doloroso y consciente esfuerzo [...en el cual se concluye que] todo arte es el intento de evocar con símbolos la inexpresable imagen de esta actividad incesante que es la vida [...] Es así como Hamlet, por ejemplo se convierte un mito, o Don Quijote, o Fausto [...] desde principios del siglo XIX en adelante, no lo sé, pero sí puede decirse que estas obras han sido convertidas en abundantes fuentes de mitología, y si sus inventores no fueron conscientes de nada de esto mejor aún. Se asumía que el autor no podía ser consciente de las profundidades oscuras que el mismo sondeaba (Berlin, 2000, pp. 163-165).

La búsqueda de mitos no sólo se llevó a cabo con obras recientes (para la época, podrían ser obras del Renacimiento), sino que los románticos realizaron una búsqueda de mitos nórdicos, celtas, del sur; de algún pueblo sobre los cuales ellos pudieran poner el movimiento de sus vidas, es decir, de alguna forma convertirlos en motores que les permitiría seguir adelante (Berlin, 2000, p. 183). Es en este marco que personas como John Francis Campbell⁵⁵, Walter Scott, o los célebres hermanos Grimm, empiezan a recoger cuentos que se transmitían oralmente, de generación en generación.

Dichos cuentos, en su forma de ser transmitidos, podían ser entendidos como objetos que le hablan al Romanticismo, en el sentido que éstos son arte, y el arte, para los románticos,

⁵⁵ “Nació en Edimburgo en 1821, miembro de la familia de los Campbell de Shawfield, Entre sus ocupaciones, era también un lingüista de talento que conocía el gaélico, el danés, el noruego, el sueco, el japonés, el italiano, el español y el alemán. Sin embargo, para la mayoría de sus contemporáneos era “el hombre que perseguía a las hadas”. Se especializó en el estudio de la cultura celta y se le sigue considerando una autoridad en literatura gaélica. Su obra más famosa fueron los cuatro tomos bilingües de sus *Cuentos populares de las Highlands Occidentales*, recopilados por colaboradores suyos como Alexander Carmichael y traducidos por él al inglés.” Consultado en: <http://www.literaturaeuropea.es/autores/antologia-del-cuento-popular-romantico/campbell>. Para consultar algunos cuentos recogidos por Campbell ver: Cuentos de las tierras altas escocesas

siempre está en construcción, siempre se puede modificar, pero pese al movimiento constante, los cuentos se convierten en lugares de la memoria, donde los románticos esperaban encontrar elementos que reflejaran “la vida tal y como es y no como debería ser” (Ibáñez, 2015). Entre los románticos hubo estudiosos que se encargaron de recoger los cuentos, para Hauser, estos tenían una visión en la que consideraban que el cuento era una tradición viva, por lo cual tenía un crecimiento ininterrumpido:

...los románticos explicaban la poesía popular, por una parte, como improvisación colectiva y, por otra, como un proceso lento, continuo, orgánico, con el que era completamente inconciliable la idea de la existencia de saltos bruscos, deliberados, atribuibles a un individuo particular (Hauser, vol.1, 177).

De manera que el cuento, como el mito, permanece; lo hace manteniendo su base y permitiendo las variaciones (en general leves) de algunos elementos que se acoplen más a la época desde la cual se lo está enunciando. Según Ibáñez, en su artículo *El odio al romanticismo, una relectura de las raíces del romanticismo de Isaiah Berlin (II)* (2015) la fascinación por los cuentos se debe a la pureza que estos evocan. Así como vimos en la cita de Hauser, Ibáñez considera que los románticos encontraron en los cuentos populares sitios que las normas sobre cómo escribir y relatar (las que dictaban como hacer arte) no habían tocado, y en los cuales se veía el mundo real. Al hallar lo puro, los románticos encontraban en los cuentos sitios donde se expresa el pensamiento popular, y por ende los rescataban y daban conocer, o los readaptaban, utilizándolos como inspiración para pintar “lo feo, lo deforme, lo monstruoso [visto en lugares como] en lo popular, en lo tradicional, en el folclore, como muestras de un genio «natural» no contaminado por las normas académicas.” (Ibáñez, 2015).

En este sentido, ¿de qué forma se utiliza Tristán e Isolda?, ¿qué buscan los románticos al rescatarla, hablar de un cuento de la Edad Media, sólo porque pertenece a esa época?, ¿qué evoca en los románticos Tristán e Isolda? Intentaré responder esas preguntas en los siguientes apartados.

2 ¿VOLVER AL PASADO? READAPTACIONES DEL MITO EN EL SIGLO XIX.

Antes de mencionar a las obras con las que trabajé, es necesario informar al lector que la recreación del mito no se dio sólo en forma de reinvención, valga la redundancia, Tristán e Isolda

evocan un volver a las raíces europeas, ya sea de los celtas, o de los bretones o incluso de los escoceses, como lo creía Walter Scott. Como vimos en el primer capítulo, la expansión del mito en el mediodía fue tal que así no hubiese un volver al mito existen casos en los que este es mencionado, brindando luz al conocimiento de las personas de la historia de los amantes desafortunados.

Por lo cual, el mito está imbuido en el pensamiento social de parte de las bases de lo que es hoy día Occidente, los románticos buscando redefinirse como sociedad y creando un nuevo mundo desde lo ya experimentado vuelven a la Edad Media en busca de los mitos creadores de su historia, mitos que les permitan definirse como naciones y como seres con historia propia. Para volver a los mitos había dos formas, la oral y la escrita. Estudiosos europeos se adentraron en los pueblos recuperando los idiomas y mitos indígenas, que ya no iban a ser vistos como ajenos, sino se volverían base para su identidad. En el caso de Tristán e Isolda, el volver al mito se dio de la mano con la traducción, el volver a los archivos, códices y romances que existieran, y cuidadosamente traducirlos del idioma antiguo al moderno. Por ejemplo, de la versión de Godofredo de Estrasburgo hay más de tres traducciones al alemán moderno, hechas en menos de cincuenta años⁵⁶.

2.1 ¿Quiénes escriben?

Antes de abordar la recreación del mito en el Romanticismo es importante detallar quiénes escriben, y desde qué posturas lo hacen, pues éstas influirán en la reinterpretación del mito, y mostrarán qué arquetipos mantienen y desechan los románticos para dar su versión del mito. Por el momento daré una breve introducción a cada uno, y luego dialogaré con sus versiones.

⁵⁶En la obra de Eduard Ziegler *Wagner's Tristan and Isolde* encontramos más información: Six centuries later, Hermann Kurtz published a versión in modern German which appeared in 1844, and was followed, 1855, by a versión edited by Karl Simrock. In 1877 Wilhelm Hertz published still another modern version of the Gottfried von Strassburg poem, and this latter form is praised as being by far the finest in its poetical value and its fine sense for the values of the original text." (1909, p.238) "A further hint for the dramatic scheme of Tristan came in 1855 when Karl Simrock's versión of the Gottfried von Strassburg poem appeared.... There was a preface which contained a comparison of this legend with the tales of Romeo and Juliet and Hero and Leander. Here, then, out of this apparently meagre hint, is to be traced some of the dramatic symbolism of Wagner's second act: the extinguishing of the torch, as in Hero and Leander, and the dawning of the day, as in Romeo and Juliet. (Ziegler. 1909, p.248)

Aparte de la versión de Wagner, se encuentran las de Algernon Charles Swinburne, John Grosvenor Wilson, Francis Burdett Money-Coutts, Samuel Willoughby Duffield, Matthew Arnold, y la de Walter Scott. Estas no son traducciones de la obra, más bien son las que se acercan al mito y lo reinterpretan, vuelven a él buscando los contenidos que les puedan hablar en su época.

Por ser los autores del Romanticismo más recientes tenemos más información sobre sus vidas que la que teníamos de los autores de la Edad Media, de manera que puedo formar una idea general sobre los intereses de cada uno y por qué terminan interesándose en Tristán e Isolda.

El primero que habló sobre Tristán e Isolda en la época fue Walter Scott (1711-1832), autor de *Ivanhoe* y creador de lo que se llama hoy día la novela histórica. Fue un escocés que pasó gran parte de su adultez entre ser juez y escribir poesía, pero poesía que relataba historias de su tierra, cuentos míticos que dialogaban con los *Fiann* y otras historias celtas. Finalmente Scott se empapó de diversos cuentos de su tierra y los readaptó, a modo de darles nueva voz. En general su obra recoge elementos del pasado, de la historia, y los pone a dialogar, creando una novela que podría situarse en el momento que él está relatando, a modo de crear un pasado imaginario.

Es en dichos trasegares que Scott se encuentra con la obra de Thomas the Rhymer, un noble escocés que vivió en el siglo XII. Scott crea una serie de tres baladas en las cuales relata y recrea la obra de Thomas. En la última balada recrea una versión de Tristán e Isolda narrada por Thomas the Rhymer, nombrada *Sir Tristrem*, en la que Scott dibuja la muerte de los amantes. Su obra la escribe en 1826, época en la cual ya había escrito *Ivanhoe*, por lo cual tenía una gran noción sobre lo que era la sociedad escocesa en el medioevo, de manera que esto le permitiría tener mayor facilidad al abordar la obra de Thomas, o los ciclos fenianos.

Después de Scott, un tanto cerca, aparece la versión de Matthew Arnold (1822-1888), escrita en 1852. A diferencia de Scott, Arnold crea la que sería la primera versión moderna, en inglés, del mito (Withaker; 2013, p 15). El autor creó una versión extensa que, a diferencia de los pasajes sobre aventuras caballerescas en las versiones de la Edad Media, enfatiza minuciosamente el momento de la muerte de los amantes, desde que Tristán está agonizando y lo único que lo ata a la vida es la esperanza de ver a su amada una vez más. Para Coulerdau (2015), el poema de Arnold está creado para que tenga que leerse en voz alta, de modo que el lector

pueda viajar y transportar a quienes lo oyen al mundo de Tristán e Isolda. Coulerdau lo explica así “this indeed is in phase with the old medieval poetry of the minstrels who went from castle to castle just to play their harps or their lutes and sing their romances and poems” (2015, p.65).

El enfoque que le da el autor se mezcla con la temática que trata en el libro que publicó su Tristán e Isolda, *Empedocles on Etna and other poems*. Ahí presenta a personajes muy distintos que se encuentran en los últimos momentos de sus vidas; Empédocles busca la muerte, pues no puede sentir felicidad en este mundo. Por otro lado Tristán lucha por no morir esperando que llegue su felicidad, encarnada en Isolda. Arnold utiliza el momento de la muerte como el espacio para que los amantes, exaltados y con sentimientos a flor de piel, expresen tanto el gran amor que se tienen como las penurias que han vivido por él.

De las versiones que recogí, la siguiente proviene de Estados Unidos de América. La hace un pastor presbiterano en 1870, Samuel Augustus Willoughby Duffield (1843-1887). De su vida no hay tanta información, sólo que produjo un libro: *Warp and Woof: A Book of Verse* (1870), el cual asemeja una gran madeja de lana que el autor va desenredando, por cada desenredo va contando una nueva historia, así llega a lo que él denomina “un capítulo que hace parte de la “Morte D’Arthur” (Duffield, 1870, p. 102), en el cuál tratará un pequeño episodio en el cual el rey Marco quiere matar a su sobrino, pero el último se salva gracias a la intervención de su amigo Khadeín, o en la versión de Duffield, Sir Kay. Al parecer el estadounidense no tenía mayor intención, sólo hacer un libro sobre cuentos, contados en rimas y versos. En su libro muestra que ha leído diversas historias, de todo tipo y de diversos tiempos, y se hace una analogía sobre el tejer, el pensamiento que se anuda y desenreda en el libro es producto de las obras a las cuales el autor ha tenido acceso. Dichas obras lo inspiran y dan paso a que éste cree arte, quizá, por el bien de sí mismo. Esto evidencia que, si bien un texto o versión de un texto puede nacer en cierto periodo, no necesariamente evidencia los movimientos más representativos del mismo.

En Inglaterra Swinburne escribía su versión de la obra en el año 1882. Algernon Charles Swinburne fue un poeta muy activo, tanto que estuvo nominado al premio nobel de literatura varios años seguidos (entre 1903 y 1907). A pesar de su actividad literaria, Swinburne era conocido por su excentricismo, un alcohólico que le encantaba el erotismo, tenía intereses en el sadomasoquismo, el lesbianismo y... la Edad Media Occidental. Estos elementos se relacionaban a la hora de escribir. Tenía sus temas de interés y su pluma se movía al compás de un viejo

trovador, es decir, gran parte de su obra replica la forma en la que se relataban los cantos en la Edad Media.

En su Tristán se ve un trabajo por recrear el estilo de la épica. Swinburne se vuelve un trovador que relata la historia de los amantes, y a modo de canto describe lo que ocurre con ellos. Con abundantes detalles adorna cada situación (llegando estos a ser excesivos en algunos momentos), y así como describe minuciosamente cada momento, también se esmera en hacerlo con los personajes, lo cual es un gran avance frente a las versiones de la Edad Media. En esta versión los monólogos extensos no solo son cosa del personaje de Tristán, pues Isolda también tiene un punto de vista; pero quizá más importante, Isolda de las blancas manos tiene protagonismo. Ya no es sólo la que causa la muerte por accidente, ya que Swinburne la lee y describe, empieza a ver en su interior y descubre a un ser con el cual él se va a maravillar, y que le dará mayor fuerza al relato.

Para Kasper Nijsen, el trabajo de Swinburne con la Isolda de las blancas manos demuestra de forma más detallada la evolución que tiene el personaje, desde su fase de “chica joven e ingenua llena de expectativas por su nuevo esposo, a la esposa amargada y celosa que se convierte al final del poema” (2010)

Pero, más allá de Isolda de las blancas manos, Swinburne, vio en Tristán el mito que ejemplifica la pasión esencial que viven las personas y que inevitablemente terminaría en tragedia, pero que se redime “mediante la participación sublime en una fuerza generativa cósmica y autocumplida que rige orgánicamente la historia, las interacciones de hombres y mujeres y las relaciones entre los hombres y la naturaleza” (Harrison, 2000).

2.2 Wagner.

Richard Wagner es un personaje muy importante, en la historia de Occidente y en la alemana. Nacido en 1813, su familia le permitió desarrollar su gusto por la música y la actuación. De esa manera, Wagner se volvió compositor. Durante su vida, como buen romántico, buscó los elementos que permitieran forjar una identidad alemana, de modo que logró crear –en cuatro operas– el Anillo de los Nibelungos, su obra más importante.

Para efectos de lo que queremos tratar, hablar del Anillo de los Nibelungos es importante, ya que cuando Wagner estaba componiendo una de las óperas que componen el ciclo, decidió

parar y darle paso a la obra que lo identificaría con lo que él estaba sintiendo en ese momento. Entre 1852 y 1858 Wagner y su esposa Mina fueron hospedados en una casa aledaña al matrimonio de Otto y Mathilde Wesendonck. Inevitablemente, Wagner y Mathilde cayeron enamorados. Wagner sentía que nunca había amado de tal forma, el propio autor lo describe así:

“Como en el transcurso de mi vida no he saboreado jamás la verdadera felicidad que el amor otorga, quiero elevar a este sueño, al más hermoso de todos los sueños, un monumento en el que este amor se verá ampliamente satisfecho de un extremo a otro. He esbozado en mi cabeza un “Tristán e Isolda” con la más sencilla pero al mismo tiempo la más amplia de todas las concepciones musicales y después me envolveré con los pliegues del negro velo que flota sobre su desenlace y moriré...” (Wagner, en Verdau-Pailles, 1996)⁵⁷

Entenderemos mejor cómo Wagner le da los matices que le da a su Tristán e Isolda si tenemos en cuenta cuáles fueron las motivaciones que lo inclinaron a escribirla. Wagner, casado, se enamoró de una mujer casada, Mathilde, y ella también se enamoró de él. Por un tiempo vivieron su amor de forma desenfadada, lo que lo llevo a sentirse identificado con nuestro mito, y como estaba tan sumergido en el amor que el mito evoca, decidió recrearlo. Es el único autor del que hay información detallada sobre su amor fuera del matrimonio, esto es por la importancia que tuvo no sólo él, sino su Tristán e Isolda, pues pese a que leyó muchas traducciones de la versión de Godofredo de Estrasburgo, sólo conservó lo que para su espíritu era esencial. El amor y la pasión que de él se desencadenaba. Las aventuras caballerescas, propias de la Edad Media pasan a un segundo plano, a tal punto que sólo quedan poco más de cuatro actores en toda la ópera, no hay pueblo, no hay guerras, solo relatos y monólogos de la pasión que sienten los amantes que desde el inicio, por la forma en la que lo narra el autor, está ligada a la muerte.

Gran parte de la influencia de Wagner para su Tristán e Isolda fue Arthur Schopenhauer, quién indicó que la verdadera forma de acercarse al conocimiento, a la esencia escondida del mundo era la voluntad de vivir (Kreisler, s.f, p.2). Pero para Schopenhauer la voluntad no va de la mano con la pasión, puesto que la considera como algo nimio, que es propio del instinto y no de la voluntad, Wagner lo ve de otra forma, él “ve potencial en el amor sexual como una fuerza transgresora” (Sangild, 2014, p.24) y esa pasión es la que retrata en su ópera, pues es tal que,

⁵⁷ Carta a Lizt, en diciembre de 1857

como mencioné, lleva a la muerte; producirá “something great and redemptive” (Kreisler, s.f.p.4), y la muerte es el camino para trascender este mundo, para transfigurarse.

Judith Cabaud (1997) y Verdau-Pailles (1996) destacan la gran biblioteca que tenía Wagner. La una destaca que el compositor tenía distintas versiones de Tristán, de las cuales privilegió la traducción que se hizo al alemán de la versión del S.XII de Godofredo de Estrasburgo. La otra hace alusión a la fascinación del compositor por Calderón de la Barca y su obra *La vida es sueño*.

Cabaud entonces, hace una alusión entre como la obra de Calderón afectó la construcción del Tristán e Isolda de Wagner. Para ella, en las dos obras se habla del honor, mantener el buen nombre, no ceder ante las pulsiones del placer y a la que el amor quiere hacer caer a las personas. En la época de Calderón, el honor estaba supeditado por las normas del cristianismo, por el bien y el mal, por el pecado. El pecado hará que la persona pierda su honor. En el renacimiento el honor toma una característica muy importante en la vida del hombre, se convierte “en un fin en sí mismo, el honor escarnecido únicamente podía ser reparado a través de la muerte.” (Cabaud, 1997)

He aquí resumida de algún modo, por la pluma de Richard Wagner, una síntesis sobre el sentido del honor tan querido por la sociedad de la época de Calderón y que abarca la historia moral del hombre en el momento preciso en que Wagner es presa de los tormentos de un amor imposible con Mathilde Wesendonck. “El egoísmo del mundo” para Wagner es precisamente esta “razón de estado” en el interior de la cual se encuentra prisionera la princesa de Irlanda en el momento en el que la distingue en el balcón de la Villa Wesendonck, y esta ardiente “simpatía del individuo” en perpetuo conflicto con el mundo exterior. (Cabaud, 1997)

El honor entonces se ve afectado por el accionar y la posición que se tenga. Entre más se espere de alguien, su imagen será más enaltecida, y cualquier pecado o afrenta que cometa contra alguien o algo, hará que pierda su honor.

A este estado de hecho se sobrepone el problema del honor de Isolda que es más complejo: En primer lugar, la princesa de Irlanda, conducida a Cornualles como tributo de guerra, debe defender su dignidad como persona cuyo país ha sido vencido por el enemigo. En segundo lugar, debe igualmente defender el honor del difunto Morold, su prometido, valiente caballero a cuya vida ha puesto fin Tristán: “su fin, -dice ella-, constituyó el fin de mi honor”. En tercer lugar, ella

defiende su honor de mujer que ha cuidado a ese Tristán herido, aquel que de forma engañosa se hizo pasar por otro, un tal Tantris y que ella ha reconocido como al asesino de Morold por la mella en la espada que sostenía en su mano. Su sentido del honor se halla aquí sometido a una dura prueba pues en lugar de vengar la muerte de su prometido, se deja enternecer por la mirada de Tristán:

El me mira a los ojos... / Su angustia despierta mi compasión... / La espada... cayó de mis manos, / La herida que le infligió Morold/ Yo se la he tratado para que cure,/ que regrese a su país.../ ¡y su mirada deje por fin de importunarme! (Wagner, en Cabaud, 1997)

Wagner dibuja en este pasaje el inicio del amor antes del filtro, cuando la mirada de Isolda y la de Tristán (en ese momento camuflado como Tantris) se encuentran, se dan cuenta que el amor es inevitable. En el barco camino a Cornualles, Isolda no se encuentra con ganas de morir sólo porque vaya a ser casada con un rey que antes era de menor clase que ella, sino porque la persona que la lleva a ese rey no es más sino al que ella dejó vivir, y al cual decidió no matar por compasión, o por el amor que nació entre ellos.

Por último el honor del propio Tristán da tumbos entre la fidelidad a su rey y tío a quien hizo la promesa de cobrar en su nombre el tributo de Irlanda trayéndole por esposa a la bella Isolda y este amor no confesado que siente hacia ella. (1997)

3 RESONANCIAS, EL MITO HABLÁNDOLE A LOS ROMÁNTICOS.

Probablemente para los románticos esto sea un sacrilegio, pues como dije en el apartado del contexto, no era concebida la forma de entender un todo separándolo y volviéndolo a unir. En ese sentido me disculpo con ellos. Las divisiones que haré no serán tan tajantes, pues pondré en diálogo a los autores en pro de los temas que ellos mismos resaltaron en sus obras, y las cuales les dieron forma a la manera en la que querían recrear el mito.

3.1 El poder de la tragedia, vinculación entre el filtro y la muerte.

3.1.1 El filtro

El filtro amoroso, *love potion*, es aquel que cambia la forma en la que se ven Tristán e Isolda, aquel que prende la llama de la pasión que los empieza a quemar. Antes de beberlo Swinburne hace un preámbulo, en el cual Isolda y Tristán se miran, sin saber todavía el destino que les tocará recorrer. Entonces, será la última vez que los dos se vean de esa forma:

La última vez que la paz los alcanzaría, de pecho a pecho / la última vez que la pena se sentaría lejos de ellos / Esta sería la última vez, y no lo sabían” (Swinburne, 1882)⁵⁸

En esta nueva etapa el filtro vuelve a retomar su carácter mágico. Swinburne no duda en hacer explícitas las dotes mágicas de la madre, que pese a que son poderosas son secretas y guardadas con cuidado. En Swinburne, la madre de Isolda, sola “con su alma secreta” crea el filtro de amor para su hija. “Nacida del corazón de su madre para hacerle bien / Y habiendo bebido sus corazones serían uno / Que serían una carne hasta que la muerte carnal los separe” (Swinburne, 1882)⁵⁹. Y lo hace con la intención de que su hija sea feliz, de hacerle el bien. En cierta medida, ese es el regalo de la madre para su hija que parte lejos a un mundo desconocido: le regala lo que parece ser tranquilidad, le da una llama para que queme sus miedos o su vergüenza. Swinburne hace explícito que cuando los amantes beben del filtro, beben la muerte de forma apresurada, cambiando toda su vida en ese momento, pues se están quemando: “Y sus cuatro labios se convirtieron en una boca ardiente. De lenguas sedientas por los rezagos de vino amoroso que las deja más sedientas que la salmuera del mar”⁶⁰.

Y ese elemento que los quema hasta la muerte es el que Arnold llama veneno, uno que inundó sus cuerpos hasta no querer más que anhelar todo lo que tenga el ser amado.

Primero, en la leyenda de la Edad Media, el filtro de amor en “Tristán e Isolda” llega como una fatalidad. El brebaje es vertido por casualidad y sirve de agente exterior que provoca el

⁵⁸ The last that peace should touch them, breast to breast,/ The last that sorrow far from them should sit,/ This last was with them, and they knew not it. (Swinburne, 1882). Traducción propia.

⁵⁹ “Shed from her mother's heart to do her good. /And having drunk they twain should be one heart/Who were one flesh till fleshly death should part—” (Swinburne, 1882). Traducción propia.

⁶⁰ “And their four lips became one burning mouth. From tongues athirst with draughts of amorous wine That leaves them thirstier than the salt sea's brine” (Swinburne, 1882). Traducción propia.

sentimiento de amor entre los amantes. Estos son víctimas del destino y como ocurre en el sentido del honor descrito por los autores griegos, se trata de un fenómeno del que no son en absoluto responsables. (Cabaud, 1997) Quizá la tragedia entonces, según lo que nos relataba Bédier, no sea tan notoria en este punto. Los amantes no son culpables, pero el destino les ha marcado que deben amarse, una fuerza los sujeta. Si es así, no son libres, y no podrían ser sujetos del romanticismo. ¿Entonces por qué esta obra fue un éxito?, bueno, un éxito que por su intensidad fue muy difícil de llevar a cabo (la obra de Wagner es muy compleja, y muy exigente con los actores). Cabaud dice:

Pero como tanto uno como otro saben ya que la única salida a su amor imposible es la muerte, beberán la copa cuyo brebaje servirá simplemente como catalizador de sus sentimientos ya existentes. Así “liberados”, serán capaces de hacer frente, como Justina y Cipriano, a la negativa de las leyes del honor social, de las apariencias y del qué dirán para esperar su unión cierta y su verdadero honor a través de la muerte. (Cabaud, 1997)

Para Wagner, el filtro es equivalente a la muerte desde el inicio, e incluso sus personajes lo saben. El secreto que es sólo de la madre en Swinburne, en Wagner es también de Isolda. Ella misma lo reclama en el primer movimiento:

¡Oh manso arte/ de la hechicera,/ que ya sólo preparas filtros balsámicos!/ Fuerza osada,/ despierta otra vez en mí,/ ¡sal del pecho. (Wagner, s.f)

Isolda intenta despertar sus poderes mágicos no para crear un filtro, sino para levantar los mares y hacer que su angustia sea callada junto con la vida de quienes están con ella. Toda la desesperación de Isolda se vuelca sobre Tristán, quién es objeto de aprecio para la amante. El amor que en los dos nació es lo que permite la confianza, cuando Isolda se pinta a sí misma como un ama dulce, que ofrece a Tristán la copa de la reconciliación, que –para ella- realmente contenía la muerte, tanto de Tristán como de ella. Finalmente, en el sentido de Wagner, sí la tenía, ya que el amor que nació en el barco era imposible en este mundo. “Para ellos, el amor solo se podía vivir en plenitud en el más allá.” (Radiotelevisión Española, 2015)

El acto que Wagner plantea va más allá del nacimiento del amor. Para él eso ya ocurrió. El filtro, que los amantes entendían como muerte, refiere al pensamiento social de la época, si el amor no se puede vivir, es mejor morir. Por todo el drama social que ocurría, huir no era una opción, la muerte es el único camino.

Pero el camino se ve truncado por Brangen. Brangen es un personaje que en principio, sin culpa da el filtro amor a nuestros personajes. En la versión de Wagner, sin embargo, lo hace conscientemente, pues prefiere no causar una muerte física a su señora, el amor que siente hacía ella es tal que le impide otorgarle la muerte.

El filtro! /¡Y tú escucha atentamente/ el juramento de reconciliación,/ que te presto en señal de gratitud!/ El honor de Tristán/ ¡es la suprema lealtad!/ La miseria de Tristán/ ¡es su osadísima obstinación!/ ¡Engaño del corazón!/ ¡Sueño del presentimiento!/ ¡Consuelo único/ de un duelo eterno!/ Bondadoso filtro del olvido/ ¡te bebo sin dudar!/ (Se lleva la copa a los labios y bebe)

Isolda: ¿También aquí hay engaño?/ ¡Quiero la mitad para mí!/ (Le arrebató la copa)/
¡Traidor! ¡Me la bebo para ti! (Wagner, s.f)

En el momento en que los amantes beben el filtro cualquier disgusto que tuviesen con el otro se borra, sumidos en el sentimientos del amor naciente y sin saber cómo actuar con dicho nuevo sentir, dejan de pensar y se lanzan a los brazos del otro. El amor pasión estalla en ellos como un volcán que constantemente estará en erupción, hasta el día de su muerte.

3.1.2 La muerte

Arnold arma su relato desde la muerte de los amantes. El amor ya está, se relata cómo se llegó a él, por el vino que envenenó el cuerpo. En la muerte es donde los amantes desesperadamente exaltan sus sentimientos y la pasión se adueña de ellos, buscando estar conscientes hasta el último momento, rogando al otro que no lo deje

Isolda: "¡Tristán! ¡No, no, no debes tomar mi mano! ¡/ Tristán! ¡Dulce amor! ¡Nos traicionan! ¡Fuera de plano! / ¡Vuela, sálvate, sálvame!", No me atrevo a decir. "- / ¡Un último beso primero! - "" (Arnold, 1852)⁶¹

Todo el amor de Tristán e Isolda es comprendido por Isolda de las Blancas manos, a quien Arnold deja como espectadora. La otra Isolda no puede hacer más ante la pasión que los amantes

⁶¹ Isolda: "Tristram! - nay, nay - thou must not take my hand! -/ Tristram! - sweet love! - we are betray'd - out-plann'd./ Fly - save thyself - save me! - I dare not stay."—/ One last kiss first! -“ (Arnold, 1852)

manifiestan, por eso incluso Arnold la intenta reivindicar más adelante, la vuelve su narrador y con ella habla sobre el fin de los amantes.

En Swinburne, encontramos la versión más cercana a las de la Edad Media. Tristán es herido fatalmente, por lo que termina en un lecho de muerte acompañado por Isolda de las Blancas manos. Vuelve la referencia a la leyenda de Teseo y las banderas de los barcos son las que decidirán el destino de Tristán. En esta versión es más crudo, Tristán desea ver a su amada, pero por como lo relata Swinburne no la culparía si no apareciese y empieza su cuerpo a llenarse de luz, puesto que el sol se está elevando, llega el día y Tristán entra al mundo de los muertos; apenas oye que las banderas son negras muere, no se lamenta, ni se pregunta por qué su amada lo ha abandonado; muere instantáneamente. Esto refiere un carácter más fuerte del amor, no hay tiempos de lamentarse cuando este no se presenta, la muerte inmediata refleja el golpe tan fuerte que recibe Tristán. Este golpe se ve de la misma forma en Isolda, pues para ella no hay nada más que sentir. Apenas ve a su amado muerto su alma abandona su cuerpo.

Pero vino y se paró sobre él recién muerto, / Y sintió su muerte sobre ella, y su cabeza / Inclined, como para alcanzar la fuente que satisface toda la sequía; / Y sus cuatro labios se convirtieron en una sola boca silenciosa. (Swinburne, 1882)⁶²

De aquí en adelante, en las versiones de Walter Scott, Grosvenor Wilson y Wagner, Tristán muere a manos de su tío. En el caso de Wagner es más simbólico, puesto que lo hace bajo una extensión de su tío, un vasallo.

En Scott, Tristán ha sido herido por su tío con una espada envenenada. Isolda intenta extraer el veneno del cuerpo de su amado absorbiéndolo, intenta salvarle y en agradecimiento, él le entrega su corazón. Con ese último esfuerzo, ese último beso, Tristán muere. Isolda entonces recibe el último aliento de Tristán, que lo deja ir junto con el suyo.

She saw him die; her latest sigh/ Join'd in a kiss his parting breath;/ The gentlest pair, that Britain bare,/ United are in death. (Scott, 1862)

Para Grosvenor Wilson, el relato cambia ligeramente: pese a que Marco asesina a su sobrino frente a Isolda, está sólo queda muda y huye. Isolda recapitula cómo sucede la muerte.

⁶² But came and stood above him newly dead,/ And felt his death upon her: and her head/ Bowed, as to reach the spring that slakes all drouth;/ And their four lips became one silent mouth. (Swinburne, 1882)

Lo hace desde un lugar -que podría ser la tumba de Tristán?- en donde lo llora. "Descansa amor... pero no me esperes mucho, ¡oh, hora bendita! En la cual se escuche mi queja en las puertas del cielo."

Entonces en Wilson la muerte es anhelada, y entre más pronto llegue mejor para Isolda, pues así se podrá reunir con su amado. Resulta bastante curioso, por lo que hemos visto a lo largo de este documento, que Isolda no muera con su amado. Grosvenor parece tener una visión de que el amor permite que se anhele la muerte, pero no domina el cuerpo a tal punto de hacerlo fallecer. Diferente a la noción de Scott, quien permite a Isolda dejar este mundo y entrar al sitio de la paz perpetua.

Para Wagner, por su parte, la muerte siempre ha estado entre los amantes. Desde que ellos beben el filtro es una representación de que sus vidas pasadas mueren, pues ahora sólo les importa su persona amada. Para los amantes, el mundo de la noche, de la oscuridad, es el mundo de la muerte. Finalmente, el único lugar donde su amor se puede dar es en el más allá. Mientras que el mundo de la luz, del día, es todo lo contrario: este es el mundo de la vida, en el que no pueden expresar su amor, es el mundo del peligro constante. Es incluso en la transición entre estos dos mundos, al amanecer, que finalmente son descubiertos y heridos. Tristán a manos de un vasallo de su tío, e Isolda por el hecho de ver a Tristán moribundo. En el tercer acto es donde Wagner dibuja el estado de Tristán, quien corre hacía los brazos de la muerte. Tras haber curado un poco sus heridas, Tristán oye que Isolda está llegando, en vez de esperar que ésta saque el veneno de su cuerpo decide correr hacía ella, abriendo todas sus heridas. Apenas ve a Isolda desfallece en sus brazos. Su última palabra fue el nombre de su amada. Isolda no puede creer lo ocurrido y se desmaya. Marco, también presente, al enterarse del filtro, ha decidido perdonar el amor de su sobrino y su esposa, junto a los vasallos de los amantes. Isolda empieza a transmutar, a pasar a otro mundo. El acto incluso se llama "Liebestod (muerte de amor)", pues ve a Tristán abandonar su cuerpo y elevarse. En cierto sentido, Isolda está siendo llevada por Tristán al mundo de la muerte

¿Sólo yo oigo/ esta melodía,/ que tan maravillosa/ y suave,/ lamentándose gozosa,/ diciéndolo todo,/ dulcemente conciliadora,/ resonando desde él,/ penetra en mí,/ se eleva sobre sí,/ sonando propicia,/ rodeándome de sonido?/ [...]cómo me rodean de murmullos,/ ¿debo respirarlas,/ debe escucharlas?/ ¿Debo beberlas a sorbos,/ sumergirme en ellas? (Wagner, s.f)

Para finalizar este apartado, Swinburne relata en el momento de la muerte, en el que los amantes vuelven al mar, el sitio en el que su amor nació.

Aquí una vez, o aquí, yacen Tristran e Isolda: / Pero tienen la paz que ninguno de los que vive puede ganar./ Y sobre ellos descansa ningún amor que se puede dar, / Y sobre ellos, mientras que la muerte y la vida serán, / están la luz y sonido y oscuridad del mar (Swinburne, 1882)⁶³

3.1.3 La tragedia para Isolda de las Blancas manos

Isolda de las blancas manos vuelve a ser el personaje que, deseando causarle dolor a Tristán, lo lleva a la muerte. Arnold nos permite ver en su versión más de la esposa de Tristán, explica más su dolor y el trasegar que le tocó vivir, de anhelar estar con su esposo al odio que se genera en ella por no poder conseguir el amor de la persona con quien se casó. Estos pensamientos hacen que la venganza de Isolda sea más humana, demostrando que su matrimonio, por lo menos para ella, no era meramente político y el amor siempre estuvo involucrado, solo que de manera no correspondida. Isolda de las blancas manos nos revela el pensamiento social sobre el matrimonio, no como un contrato social, sino como una unión de las almas y el paso a seguir cuando el amor es verdadero.

En palabras de Iseo de Bretaña, Arnold dice:

"Y sin embargo, te lo juro, me enoja ver/ cómo esta tonta pasión engaña a los hombres poderosamente; / siendo en verdad una enfermedad perturbada / y un sobrecalentamiento antinatural en el mejor de los casos, / cómo están llenos de languidez y angustia / No tenerlo, que cuando lo poseen / Se quemar de manera directa con humo y cuidado, / Y se pasan la vida viajando de aquí y allá / Donde esta plaga los guía, y no tienen alivio..." (Arnold, 1852)⁶⁴

Swinburne realiza algo similar a Arnold, pues relata la traición que siente Isolda de las blancas manos al enterarse que su esposo ama a otra Isolda, y en el lecho de muerte de Tristán le

⁶³ Here once, or here, Tristram and Iseult lay:/ But peace they have that none may gain who live./ And rest about them that no love can give,/ And over them, while death and life shall be,/ The light and sound and darkness of the sea (Swinburne, 1882)

⁶⁴ "And yet, I swear, it angers me to see / How this fool passion gulls men potently; / Being in truth but a disease'd unrest/ And an unnatural overheat at best, / How they are full of languor and distress/ Not having it; which when they do possess/ They straight way are burnt up with fume ad care, / And spend their lives in posting here and there/ Where this plague drives them; and have little ease..." (Arnold, 1852)

cuenta a él todo su dolor, mientras él agoniza y llama a Isolda, la rubia, la que siempre amó por el filtro. Es en ese dolor que Isolda toma la venganza:

Una virgen que codicia la venganza, y tal odio / forjado en ella ahora el ferviente trabajo del destino./ [...] "Ah, el barco viene con seguridad, pero su vela es negra." / Y de buena gana se habría levantado y visto, / Y hablado: pero la muerte fuerte golpeó completamente, / Y la oscuridad se cerró como el hierro alrededor de su cabeza: / Y herido a través del corazón, Tristram murió. (Swinburne, 1882)⁶⁵

Por otro lado, para Wagner la esposa no tiene cabida en su historia, pues para Wagner los únicos importantes son los amantes, que ayudados por sus vasallos pueden vivir y expresar su amor. Los demás, Marco y su corte, son los obstáculos que no permiten al amor ser libre. Isolda de las blancas manos podría ser un obstáculo también, pero Wagner no podría dar una excusa a Tristán para casarse con otra mujer. Diferente al matrimonio de su Isolda, no hay intereses políticos tras las alianzas de Tristán. Para Wagner, la muerte no tiene que ser un accidente o ser causada por alguien externo. Es algo que, como ya mencionamos, desean los amantes.

3.2 Vivencia del amor.

La tragedia del amor se encuentra en la vivencia del amor, en la búsqueda de espacios para que el amor se dé, sin poder apartarse de la vida que tenían antes del filtro. En Swinburne, la pasión es como una llama, que con cada obstáculo presentado quema más. En general, el autor muestra en su obra el poder destructivo del amor. Este poder es destructivo en Swinburne, pero en Wagner es redención, es el camino por el cual la voluntad trasciende y puede llegar a su estado máximo.

3.2.1 Obstáculos y oportunidades.

Los obstáculos son los que el amor se encuentra en su camino hacía la muerte, porque este es el fin del amor. Si no hay muerte, Tristán e Isolda perderían aquello que los hace mito. La muerte no tiene que ser experimentada, es decir, no es necesario que ambos amantes mueran, pues como vimos con Wilson, Tristán muere pero Isolda añora el momento en el que ella lo

⁶⁵ A virgin lust for vengeance, and such hate/ Wrought in her now the fervent work of fate./ [...] "Ah, the ship comes surely; but her sail is black."/ And fain he would have sprung upright, and seen,/ And spoken: but strong death struck sheer between,/ And darkness closed as iron round his head:/ And smitten through the heart lay Tristram dead. (Swinburne, 1882)

acompañe. La muerte tampoco puede ser autoinflingida: pese a que en el Romanticismo se defendía el suicidio por amor, nuestros amantes no tienen recreación en la que esto suceda.⁶⁶

El primer obstáculo para los amantes es su situación como seres políticos. Ambos juegan roles importantes en la estructuración de un mundo monárquico. Para Isolda, en Wagner, incluso es una ofensa el tener que casarse con Marco, puesto que Irlanda tenía más poder que Cornualles, y ella sólo era un objeto para traer la paz entre los reinos. Esto último es lo que causó en ella el dolor y el odio que la llevó a pedirle a su dama, Brangen, un filtro de muerte.

Aparte de su situación política, el obstáculo principal que dibuja Wagner es el día, puesto que el día es el momento en el que ellos no pueden ser. Por eso, en el segundo acto, anhelan que la noche nunca acabe, que los dioses no dejen que el sol salga, para que así se puedan seguir ocultando del mundo que los quiere condenar. Los amantes, esperan ansiosamente el mundo en el que pueden ser:

Isolda: ¡Oh, ahórrame las angustias de esta espera!/ ¡La señal, Brangäne!/ ¡Haz señas a la noche,/ para que caiga del todo!/ La noche ya ha derramado su silencio/ sobre los bosques y las casas,/ ya ha llenado los corazones/ de un espanto delicioso./ ¡Oh, apaga ahora la luz, /apaga ese resplandor que lo ahuyenta a él!/ ¡Deja entrar a mi amado!

Tristán: ¡Al día! ¡Al día!/ ¡Odio y maldición/ al pérfido día,/ el más duro de nuestros enemigos!/ Así que tú has apagado la luz,/ ¡ojalá pudiera yo apagar/ la claridad del insolente día,/ para vengar los sufrimientos/ del amor! (Wagner, s.f)

Pero, el obstáculo permite que los amantes tengan un espacio en el que puedan estar, pues así mismo como existe el día, la luz, es necesario que exista la oscuridad, la noche.

Ambos

Oh, desciende aquí, /noche del amor, /dame el olvido, /para que yo viva;/ acógeme/ en tu seno,/ ¡libérame /del mundo! (Wagner, s.f)

⁶⁶ Excepto en algunas adaptaciones de la ópera de Wagner, cuando el Liebestod ocurre, Isolda con una navaja se corta las venas, induciéndose en la muerte con su amado. Ahora, en el libreto de Wagner eso no ocurre. Aquí vemos un ejemplo del movimiento del mito, pues la recreación responde a la sociedad en la que habla, quizá los directores que realizaron este cambio decidieron que el nivel de magia se presentaba en demasía y un oyente moderno no entendería la muerte de amor que se da como transfiguración.

En general, los autores ponen obstáculos para que sus amantes sufran la pasión y luchen por estar juntos sin importar qué deban hacer. Es por eso que en Wagner, pese a las advertencias de Brangen dejan que la luz salga y sean encontrados por el mundo.

En Swinburne los obstáculos son similares a los de la Edad Media: tras huir de la muerte a mano de Marco, encuentran aliados que los cobijan. Los autores no dejan desamparados a sus amantes frente al orden social. Los obstáculos, pese a ser similares, no involucran al Dios medieval, ya no hay juramentos con hierros candentes u otro tipo de ordalías, y el amor es defendido por sí mismo, bajo las acciones de los amantes.

3.2.2 El amor de Tristán a Isolda

Tristán no duda en demostrar su amor a Isolda. En la versión de Swinburne, antes de que beban el filtro, le canta dos canciones de amor para contentarla. Entre ellos hay una complicidad que florece en amor cuando beben el filtro. En Tristán vemos mejor cómo expresa su amor en los últimos momentos de su vida, mientras anhela a Isolda, pues ella y el amor que le profesa son los que le dan la fuerza para aferrarse a la vida. Lo anterior se ejemplifica con el poema de Arnold (1852). El autor crea su obra desde el momento en que Tristán espera a su amada para que lo cure, cuando por fin llega Isolda y Tristán habla mientras ella no contiene su desesperación al ver a su amado consumirse. Tristán dice: “Quedate, reina pálida, por siempre a mi lado”⁶⁷. Mientras que en Wagner, un Tristán alucinando empieza a ver a Isolda antes de que ella llegara, su amor hace que se olvide de sus heridas y salga corriendo hacia ella:

No lo decía yo/ que ella vive todavía/ y sigue tejiendo vida para mí?/ Puesto que Isolda es la única/
que para mí contiene el mundo,/ ¿cómo iba a estar para mí/ Isolda fuera del mundo? (Wagner, s.f)

Cuando por fin se encuentran, las heridas de Tristán están abiertas e Isolda no puede hacer nada más que enmudecer. Tristán, ya en sus brazos, dice el nombre de su amada una vez más y muere. Bajo el relato de Wagner, Tristán entrega su vida por Isolda, no le importa lo que le pueda pasar a su cuerpo, pues la manifestación física de su amor vale más que su vida misma.

En Swinburne el amor de Tristán a Isolda también se define bajo la muerte:

⁶⁷ Stay, pale queen! forever by my side”

Isolda, Isolda, ¿qué gracia tiene la vida para dar / Más de lo que hemos tenido de la vida, y vivir? / Isolda, Isolda, ¿qué gracia puede la muerte no guardar / Tan dulce para nosotros para ganar de la muerte, y dormir? / Ven, por lo tanto, conmigo e probemos / Si acaso es mejor no vivir sino morir, / Con el amor como antorcha que nos guíe fuera de ésta vida. (Swinburne, 1882)⁶⁸

Pero no sólo en la muerte se hace explícito el amor. En el segundo acto de Wagner los amantes hablan de su sentir, al punto que Tristán bendice al filtro, pues le ha permitido encontrar un nuevo mundo de la mano de su amada.

Tristán: ¡Oh, bendito sea ese filtro! / ¡Bendito sea su líquido! / ¡Bendita sea la gentil fuerza/ de su magia! / Por la puerta de la muerte,/ por la cual fluyó dentro de mí,/ me ha abierto/ de par en par/ el reino maravilloso de la noche,/ que sólo en sueños había yo visto./ Del cofre del corazón,/ que alberga la imagen,/ ese filtro ha expulsado/ el engañoso resplandor del día,/ para que así mis ojos, viendo en la noche,/ puedan ver de verdad esa imagen. (Wagner, s.f)

3.2.3 El amor de Isolda a Tristán

Isolda, quién también se entrega al amor, parece dudar más ante las circunstancias, es quién cuestiona más al amor. El primer acto de Wagner está dedicado en su mayoría a Isolda, para que Isolda nos cuente lo que implica el viaje para ella, el entregarse sin desearlo a un hombre por culpa de Tristán, a quién había cuidado antes cuando estuvo enfermo y se hizo pasar por Tantris. Por ende, Isolda no siente que éste le retribuya su cuidado, y planea vengarse de él.

Tras beber el filtro, el amor de Tristán e Isolda se pone al mismo nivel. Los dos sienten la pasión brotando y se refieren a la noche como el espacio en el que pueden y desean estar, Isolda grita “¡Eternamente dure para nosotros la noche!” (Wagner, s.f).

Cuando llega el momento de la muerte, Isolda sólo ve a Tristán unos segundos. Lo ve correr hacia ella y luego morir. Para Isolda, que se encuentra agitada por correr hacia su amado, la muerte se le presenta como un paso a otro mundo, uno en el que ella vislumbra como Tristán se eleva y como la luz la empieza a inundar, hasta el punto que ella misma se va con Tristán. Los dos, entonces, aman más allá de su vida, y cómo cantaban en el segundo acto:

⁶⁸ Iseult, Iseult, what grace hath life to give/ More than we twain have had of life, and live?/ Iseult, Iseult, what grace may death not keep/ As sweet for us to win of death, and sleep?/ Come therefore, let us twain pass hence and try/ If it be better not to live but die,/ With love for lamp to light us out of life. (Swinburne, 1882)

Tristán: Tristán tú,/ Isolda yo,/ ¡no más Tristán!

Isolda: Isolda tú,/ Tristán yo,/ ¡no más Isolda! (Wagner, s.f).

En el quinto canto de Swinburne, Isolda tiene un monólogo en el que expresa su amor hacía Tristán, entre los lamentos y las dudas por él, que no se encuentra a su lado, pide a los dioses que Tristán deje de amarla, para que así el no muera como ella lo está haciendo, “Déjame morir, sólo a mi/ déjame ser odiada por él mientras él sea amado por ti” (Swinburne, 1882)⁶⁹

Aunque Isolda es más consciente de la perdición a la que la ha condenado el amor por Tristán, en todas las versiones, incluida la de Swinburne, expresa su anhelo por estar con su amado por encima de cualquier cosa.

“No dejes que mi alma y la de él moren por siempre/ Separadas; aunque la perdición mantenga a cielo e infierno/ Irreconciliables, infinitamente distantes,/ No mantengas separados por siempre corazón y corazón/ Que alguna vez, si no por ley, fueron uno;/ No dejes que esta sea tu voluntad, que esto sea un hecho./ Deja que todo lo demás, toda maquinación del mal, sea,/ Pero nunca nos condenes, nunca, dividiéndonos a él y a mí”⁷⁰ (Swinburne, 1882)

⁶⁹ Let me die rather, and only; let me be/ Hated of him so he be loved of thee

⁷⁰ "Let not my soul and his for ever dwell/ Sundered: though doom keep always heaven and hell/ Irreconcilable, infinitely apart,/ Keep not in twain for ever heart and heart/ That once, albeit by not thy law, were one;/ Let this be not thy will, that this be done./ Let all else, all thou wilt of evil, be,/ But no doom, none, dividing him and me."

CONCLUSIONES

Por todo lo mostrado en esta tesis, la importancia cultural de Tristán e Isolda no es una que deba ser tomada a la ligera.

Desde sus inicios, el mito ha relatado la forma compulsiva del amor, que no es vivida unilateralmente como la de los dioses griegos, de poseer al otro ser y así culminarlo. En Tristán e Isolda el amor es uno que poco a poco va consumiendo cualquier rastro que haya en los amantes, la persona, la identidad, nada tiene cabida pues todo se va disolviendo en el contacto, cada vez mayor, con el amante. A la final, los amantes se unen a tal punto que comparten un destino que los lleva al mismo final, la muerte. No hay otro fin para ese amor, pues no puede completarse en este mundo.

Sin embargo, más allá de la base trágica de este mito, desde la Edad Media hemos visto variables que responden a la época en la que el autor está escribiendo. Por ejemplo, el cómo se muestra la idea de intimidad entre los dos amantes, pasando de los espacios comunales tan usuales en la Edad Media (la cámara real) hasta un lugar más alejado un bosque, en versiones más recientes⁷¹. En las versiones antiguas, el tiempo de sus encuentros fortuitos era de poca importancia, no tenía significado para los escritores; durante el romanticismo, y esto se refleja en la versión de Wagner, Tristán e Isolda se veían solo en la noche, un escenario con una fuerte relación con la oscuridad y la muerte. Así mismo, cada autor puede dar un tratamiento diferente: reverencia ante el idilio de la historia de amor, o un aire de incredulidad y burla ante lo ridículo de su premisa mágica.

También vale la pena señalar que el formato del mito evidencia la época en la que se aborda, empezando como una canción, pasando por el escrito, la pintura, el tejido, el cuento y hasta la ópera.

Las diferentes versiones del mito de Tristán e Isolda, así como la manera en la que se cuentan y la postura que toman sus autores frente al mismo mito que relatan, delatan dos

⁷¹ Lo anterior destacando que los momentos de realizar el amor sexual era en la cámara real, a unos pasos del rey Marco, algo que en el Romanticismo no se relata. No quiere decir que en la Edad Media los espacios alejados, como un bosque, o un árbol, como en Bérroul, no sean propicios para los amantes.

conclusiones que son claves para este trabajo: la primera es que, incluso bajo circunstancias parecidas, dentro de periodos históricos que comparten grandes similitudes en los conocimientos, las instituciones y los contextos, no podemos esperar una homogeneidad en la manera de pensar. Encontramos autores críticos, hasta satíricos al momento de hablar de los elementos que componen esta historia, como lo hace Godofredo de Estrasburgo, mientras que otros autores disputan cuál es la verdad esencial en la historia que le otorga su propia reinterpretación del mito, como Wagner, que ve en el mito el camino para trascender del mundo sin voluntad. La segunda conclusión a la que he llegado es que, aunque la interpretación cambia de autor en autor y cada uno se permite modificar ciertos detalles, los elementos básicos del mito se mantienen. Incluso la más irreverente de las interpretaciones concede, en su tratamiento de la historia, el carácter mítico de la obra y la importancia que tiene dentro de su contexto.

Sin embargo, dicha importancia cambia según los tiempos: en tiempos medievales, la historia de Tristán e Isolda podía servir para mostrar cómo el amor carnal, por encima de las instituciones, puede ser perjudicial para los amantes; o argumentaba la existencia de la pasión y el amor, independiente de las consecuencias y por fuera de las instituciones consagradas. Sin embargo, en el siglo XIX, dentro del marco del romanticismo, el mito de estos dos amantes se rescata y se reinterpreta (pues, como dije, su esencia no cambia) para mostrar un amor puro y trasgresor, uno que no se detiene sino que se consume en la muerte de los amantes.

Los personajes alrededor de la obra también contribuyen a la formación de las ideas que hay sobre el amor. Marco, el más evidente, evoluciona de maneras dramáticas en su personalidad: en algunas versiones su amor por Isolda es un compromiso, su relación es fraternal; en otras, su pasión por ella lo lleva a una obsesión perjudicial, llevándolo a asesinar a su sobrino y sellar el destino de los amantes.

Volvemos entonces a la pregunta del principio, y por qué este mito está relacionado con la construcción de la idea del amor en Occidente. El tipo de amor que encontramos entre Tristán e Isolda, como lo planteé en un principio, es un amor melancólico. Pero es una hipérbole, una exageración al punto de lo irreal y enfermizo. No es testamento de una manera histórica de amar, pero dice mucho el hecho de que un amor como este, obsesivo y capaz de llevar a dos personas a su ruina física y emocional, se mantenga en la consciencia colectiva por tanto tiempo. Más aún, dice mucho que esta idea haya pasado de ser simplemente una moraleja, una tragedia que evoca

la impotencia de las obras griegas ante un camino del que no hay vuelta atrás, hasta convertirse en tiempos modernos en un idilio amoroso, en la manifestación de un amor que sobrevive como idea, más allá y sin importar el destino de sus protagonistas. Los cambios a la obra son dicentes sobre cómo este tipo de amor es recibido en la cultura occidental, que indudablemente desde épocas medievales ha mutado sus ideas de amor hacia nociones más románticas y liberales.

Por supuesto, así es como se percibió. El mito, casi inmutable, nunca dejará de ser trágico. Los intereses, deseos, personalidades y miedos de sus dos personajes se desvanecen por completo, convirtiéndolos en títeres de un destino indeseado, no planeado. El odio por su situación es manifiesto, pero a la vez discutido con el amor que les infunde la pasión, por momentos parece que su deseo por poder hacer las cosas diferentes es la única muestra de libre albedrío por fuera de la obsesión romántica que les fue impuesta. No es un amor falso, es un amor que somete la voluntad; no dejan de odiarse, pero Tristán e Isolda tampoco pueden evitar amarse como lo hacen.

Al final, es un amor sobre todas las cosas.

La moralidad de este tipo de amor, el si es idílico o indeseable, recae en una audiencia que cambia con el tiempo.

REFERENCIAS

- ❖ Alighieri, Dante. (1265-1321). (1963). *La divina comedia*. Madrid: Edime. (Versión original Siglo XII/XIV)
- ❖ Armijo, Carmen Elena. (2005) *La cuentística medieval hispánica*. En: González Aurelio, María Teresa Miaja de la Peña (eds.). (2005). *Introducción a la cultura medieval*. (pp. 215 - 226). México: UNAM.
- ❖ Arnold, Matthew. (1852). *Tristram and Iseult*. En: Arnold, Matthew. *Empedocles on Etna and Other Poems*. (Pp. 109 - 153). Recuperado de: <https://archive.org/details/empedoclesonetna00arno>
- ❖ Arrighi, Giovanni. (1999). *El largo siglo XX*. Ediciones AKAL.
- ❖ Auerbach, Erich. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. 6ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- ❖ Bartra, Roger. (18 al 21 de octubre de 2011). *La melancolía y sus ecos musicales*. Recuperado de: <http://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=28820>
- ❖ Bédier, Joseph, 1864-1938. (1981). *Tristán e Isolda*; traducción de Fernando Díez de Miranda. Barcelona: Editorial Pomaire.
- ❖ Beroul. (1985). *Tristán e Iseo*. Edición y traducción de Roberto Ruiz Capellán. Editorial: Madrid: Editorial Cátedra. (Versión original del siglo XII)
- ❖ Berlin, Isaiah (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Editorial: Grupo Santillana de Ediciones.
- ❖ Burke, Peter (1933). *El renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Editorial: Alianza.
- ❖ Cabaud, Judith. (1997). *Tristán y el sentido del honor*. Wagneriana, N° 26. Recuperado de: <http://www.archivowagner.com/indice-de-autores/32-indice-de-autores/c/cabaud-judith/181-tristan-y-el-sentido-del-honor>
- ❖ Caro Baroja, Julio. (1991). *De arquetipos y leyendas*. Madrid: Ediciones AKAL.
- ❖ Campbell, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica
- ❖ Cohen, Gustave. (1977). *La vida literaria en la Edad Media* Editorial: Fondo De Cultura Económica De España.

- ❖ Cooley, Alice Jane. (2010). *Get a room: Private space and private people in old French and middle English love stories* (Tesis doctoral). Universidad de Toronto, Toronto, Canadá.
- ❖ Coulardeau, Jacques. (2015) *Mythical Mythological Tristan and Iseult*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/10056513/Mythical Mythological Tristan and Iseult Tristan et Iseult un r%C3%A9cit mythologique](https://www.academia.edu/10056513/Mythical_Mythological_Tristan_and_Iseult_Tristan_et_Iseult_un_r%C3%A9cit_mythologique)
- ❖ Cuesta Torre, María Luzdivina (1994). *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. Editorial: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- ❖ Dirección de medios de comunicación del INAH. (8 de febrero de 2016) *Analizan la construcción de la historia a partir de la ficción literaria*. INAH, sección Boletines. En: http://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf//article/5014/20160208_boletin34.pdf
Recuperado el 2/04/2016
- ❖ Duby, George. (1992). *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia Feudal*. Madrid. Editorial Taurus
- ❖ Duby, George. (2000). *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid. Editorial Alianza
- ❖ Duffield, Samuel Willoughby. (1870). *Sir Kay's Excuse*. En: *Warp and Woof: A Book of Verse*. (pp. 102-105.) Recuperado de: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/duffield-sir-kays-excuse>
- ❖ Eliade, Mircea 1907-1986. (2000). *El mito del eterno retorno*. Madrid. Alianza Editorial.
- ❖ Eliade, Mircea 1907-1986. (1991). *Mito y realidad*. España: Colección Labor.
- ❖ Falcones, Idelfonso. (2006). *La catedral del mar*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A
- ❖ FERRAND, Jacques. (1996) *Melancolía erótica*. Madrid: Siglo XXI. (Versión original de 1666)
- ❖ FISHER, Helen. (2004.) *¿Por qué amamos?: Naturaleza y química del amor romántico*. Madrid: Santillana Ediciones Generales
- ❖ García, Paloma. (1991) *El "Arco de los leales amadores": a propósito de algunas ordalías literarias*. En: *Revista de literatura medieval*, 1991, n. 3, pp. 95-115. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10017/5193>

- ❖ Ginzburg, Carlo. (1994) *Mitos, emblemas e indicios*, 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa.
- ❖ Girard, Robin William. (2013) *Performing Madness: Simulation and Dissimulation in the Foile Tristan d'Oxford*. En: First Annual Symposium on Medieval And Renaissance Studies llevado a cabo en St Louis University, St Louis, MO.
- ❖ Grosvenor Wilson, John. (1886) *Isolt at the Tomb of Tristram*. En: Grosvenor Wilson, John. *Lyrics of life* (pp. 131-134). Recuperado de: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/wilson-isolt-at-the-tomb-of-tristram>
- ❖ González Aurelio, María Teresa Miaja de la Peña (eds.). (2005). *Introducción a la cultura medieval*. México: UNAM
- ❖ González, Manuel (1992) *Tema 1: La Edad Media, en Claramunt, Poncela (et al.) (1992), Historia de la Edad Media*. Barcelona: Ariel, pp. 1-6. Recuperado de: <https://lapaginadeisrael.files.wordpress.com/2015/02/manuel-gonzalez-la-edad-media.pdf>
- ❖ Gutiérrez, Fátima. (2008) *La evolución del mito de Tristán e Isolda. De lo vulgar a lo sublime*. En: Herrero Cecilia, Juan. & Morales Peco, Montserrat (Coord.) *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de la mitocrítica y de literatura comparada*. (pp. 349-360), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ❖ Harrison, Anthony H. (2000) *Queen Yseult: Prelude to Epic*. En Victorian Web. *Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry*. Recuperado de: <http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/harrison/4.html>
- ❖ Hauser, Arnold. (1962) *Historia social del arte y la literatura*. Vol. 1 y 2, 2ª ed. Madrid. Editorial: Guadarrama.
- ❖ Herrero, Fernando. (2001). *Tristán e Isolda, el mito del amor sublimado por la muerte*. Revista de Folklore. Número 241. (pp. 18-20) Recuperado de: <http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf241.pdf>
- ❖ Herrero Cecilia, Juan., Morales Peco, Monserrat. (2008). *La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo*. En: Herrero Cecilia, Juan. & Morales Peco, Montserrat (Coord.) *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de la mitocrítica y de literatura comparada*. (pp. 12-28), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- ❖ Ibáñez, Andrés. (12 de junio de 2015) *El odio al romanticismo. Una relectura de Las raíces del romanticismo, de Isaiah Berlin (II)*. [Entrada de blog] Recuperado de: <http://www.revistadelibros.com/blogs/del-mundo-flotante/una-relectura-de-las-raices-del-romanticismo-de-isaiah-berlin-ii>
- ❖ Kreisler, Edsel. (Sin fecha) *Love, Death and Redemption in Wagner's "Tristan and Isolde"* Recuperado de: <http://seattlecriticalreview.com/Volume4/TristanIsolde.html>
- ❖ Lander, Edgardo. (Coord.) (2000) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- ❖ Le Goff, Jacques. Schmitt, Jean-Claude. (2003) *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Ediciones AKAL
- ❖ Le Goff, Jacques. (2008) *Una larga Edad Media*. Editorial Paidós.
- ❖ Lobato, Lucila. (2009) Del caballero épico al caballero novelesco: Acercamiento a la evolución del personaje. *Tirant*, [online] (12), pp.109-131. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3425>.
- ❖ Marchant Rivera, Alicia. (2003). *Apuntes de diplomática notarial: La "carta de perdón de cuernos" en los protocolos notariales malagueños del siglo XVI*. *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, [online] (25), pp. 455-468
- ❖ Maldonado De Lizalde, Eugenia. (2005) *Lex Iulia de Adulteriis coercendis* del emperador Cesar Augusto (y otros delitos sexuales asociados). *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, [online] (17), pp. 365-413
- ❖ Mossé, Claude. (1995) *La mujer en la Grecia clásica*. Editorial NEREA. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=W8KcY0YxiDwC&hl=es&source=gbs_navlinks_s
- ❖ Money-Coutts, Francis. (1896). *A ballad of Cornwall*. En: *The Yellow Book: An Illustrated Quarterly* Vol. XI. (Pp. 45 - 47). Recuperado de: <https://archive.org/details/yellowoct189611uoft>
- ❖ N/A. (N/F) *J.P. Campbell: El legado gaélico de Escocia*. [Entrada de Blog]. Recuperado el 14/10/2015 de: <http://www.literaturaeuropea.es/autores/antologia-del-cuento-popular-romantico/campbell/>
- ❖ Nijsen, Kasper. (2010). "Swinburne's Masterly Hand: Wagnerian Leitmotifs in 'Tristram of Lyonesse'", *The Victorian Web*. Literature, History and Culture in the Age of Victoria, Recuperado de: <http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/nijsen.html>

- ❖ Norris, J. Lacy. (1996). *The new arthurian encyclopedia*. New York: Garland Publishing, Inc.
- ❖ Páramo Bonilla, Carlos Guillermo. (2009). *Lope de Aguirre o la vorágine de Occidente. Selva mito y racionalidad*. Bogotá: Editorial U. Externado de Colombia
- ❖ Prada Samper, José Manuel de. (1999). *Cuentos de las tierras altas escocesas / Recogidos por John Francis Campbell*; traducción. Edición de José Manuel de Prada Samper. Madrid : Editorial: Ediciones Siruela,
- ❖ Régnier-Bohler, Danielle. (2003) *Amor cortés*. En: Le Goff, Jacques. Schmitt, Jean-Claude. (2003) *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Ediciones AKAL
- ❖ Riquer, Isabel de. (Coord.) (2001) *Tristán e Iseo: Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros*; epílogo de Michel Cazenave. Madrid. Editorial: Siruela.
- ❖ Rougemont, Denis. (1945). *El amor y Occidente*. Recuperado de: https://www.academia.edu/8741982/Denis_de_Rougemont_-_Amor_y_occidente
- ❖ Sangild, Torben. (2014) *Buñuel's Liebestod. Wagner's Tristan in Luis Buñuel's early films: Un Chien Andalou and l'Âge d'Or*. Recuperado de: https://www.academia.edu/10308163/Bunuels_Liebestod_-_Wagner_s_Tristan_in_Luis_Bu%C3%B1uel_s_early_films_Un_Chien_Andalou_and_L_%C3%82ge_d_Or
- ❖ Scott, Walter. (1802, rpt, 1868). *Thomas the Rhymer, Part Third*. En: Scott, Walter. *Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads*. (Pp. 502 - 507). Recuperado de: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/scott-thomas-the-rhymer>
- ❖ Singer, Irving. (1992) *La naturaleza del amor: Volumen dos Cortesano y romántico*. México: Siglo XXI Editores.
- ❖ Stendhal. (1783-1842.) *Del amor*. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=O5rfd2MILOIC&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- ❖ Swinburne, Algernon Charles. (1882). *Tristram of Lyonesse*. En: *Tristram of Lyonesse and Other Poems* (pp. 1 - 169). Recuperado de: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/swinburne-tristram-of-lyonesse>

- ❖ Radiotelevisión Española (17 de mayo de 2015). *This is opera*. [Archivo de video]. Televisión española RTVE. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacharta/videos/this-is-opera/this-is-opera-tristan-isolda/3130937/>
- ❖ Ruiz Capellán, Roberto. (1999) *La eneida en Thomas de Inglaterra*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/69066.pdf>
- ❖ Verdeau-Pailles, Jacqueline. *Isolda o la realización del amor a través de la muerte*. Wagneriana, nº 20. 1996 Recuperado de: <http://www.archivowagner.com/172-indice-de-autores/v/verdeau-pailles-jacqueline/448-isolda-o-la-realizacion-del-amor-a-traves-de-la-muerte>
- ❖ Veyne, Paul. (1984). *Familia y amor durante el alto Imperio Romano*. Amor, familia, sexualidad. Barcelona, editorial Argot.
- ❖ Vilella, Eduard. (2014) *Isolda: el éxtasis de la vida (Tristán e Isolda, fragmentos de Thomas, Béroul, María de Francia, siglo XII)* En, Cubert, Joan. (Coord.) *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Recuperado de: [https://www.academia.edu/12154126/Isolda el %C3%A9xtasis de la vida in Figuras del deseo femenino ed. Joan Curbet Madrid Alianza 2014](https://www.academia.edu/12154126/Isolda_el_%C3%A9xtasis_de_la_vida_in_Figuras_del_deseo_femenino_ed._Joan_Curbet_Madrid_Alianza_2014)
- ❖ Viña Brito, Ana. (2005) *La carta de perdón de cuernos en la documentación notarial canaria del siglo XVI*. Revista de Historia Canaria, [online] (187), pp. 263-272. Recuperado de: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20HISTORIA%20CANARIA/187%20-%202005/17%20\(Ana%20Vi%C3%B1a%20Brito\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20HISTORIA%20CANARIA/187%20-%202005/17%20(Ana%20Vi%C3%B1a%20Brito).pdf)
- ❖ Wagner, Richard. (Sin fecha) *Tristán e Isolda, libreto*. Wagnermania. Recuperado de: <http://www.wagnermania.com/dramas/tristan/espanol.asp>
- ❖ Withaker, Muriel A. (2013). *Arnold, Matthew (1822-1888)*. En: Norris J. Lacy. *The New Arthurian Encyclopedia. New edition*. (p. 15). Editorial Routledge. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=hf6zAAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_atb#v=onepage&q&f=false
- ❖ Ziegler, Eduard (1909). *Wagner's Tristan and Isolde*. Recuperado de: <https://archive.org/details/wagnerstristanis00wagn>

- ❖ Zink, Michel. (2003) *Literaturas*. En: Le Goff, Jacques. Schmitt, Jean-Claude. (2003) *Diccionario razonado del Occidente medieval*. (pp. 447-456). Ediciones AKAL+
- ❖ Zugasti, Miguel (2016) *Bebedizos, pócimas, narcóticos y otros venenos en el Siglo de oro: vida y literatura*. En: Lobato, María Luisa, San José Lera, Javier, Vega García-Luengos, Germán. *Brujería magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. (p. 739-772). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/partes/750442/brujeria-magia-y-otros-prodigios-en-la-literatura-espanola-del-siglo-de-oro>