

TRISTÁN O LA MARGINACIÓN DE LA *FIN'AMORS*

SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA

Centro de Investigaciones Ramón Piñeiro

PILAR LORENZO GRADÍN

Universidad de Santiago de Compostela

Introducción

1. La figura de Tristán muestra el proceso por medio del cual leyendas y personajes originariamente ajenos al ámbito de la corte ar-túrica terminaron integrados en el universo del poderoso monarca bretón. Como se recordará, para el caso de Tristán, se ha establecido un origen picto; Drust o Drustan sería el hijo de un jefe de dicho pueblo, llamado Talorc, que, según recogen las crónicas, habría reinado en el norte de Escocia en torno al año 780 (Newstead, 1959: 125; Raynaud de Lage, 1978: 212). Con posterioridad, la historia de Drustan se habría aclimatado en las tierras de Gales y Cornualles, de la misma manera que otros motivos legendarios bretones habían sido forjados en la Edad Heroica de los reinos septentrionales por los *Gwyr y Gogledd*, siendo más tarde asimilados por la cultura del sur de Gran Bretaña¹.

El origen picto de Tristán origina una relación conflictiva con su entorno, sobre todo desde el momento en que su historia es adaptada, a lo largo del siglo XII, a la literatura cortés. Frente a la figura de Lanzarote, el otro gran amante adulterino de la *matière de Bretagne*, Tristán es un "mito subversivo", un personaje incómodo que nunca logra adecuar su perfil a la mentalidad de la cultura cortesana (Payen, 1973: 617-632). El amante de Ginebra se inserta en las estructuras del reino de Logres y muestra su honor de caballero, precisamente porque, según declara en el *Lancelot* de la *Vulgata*, el amor le sirve de estímulo². En cambio el de Isolda vive establecido permanentemente en la marginalidad, con un pie en la corte y con

¹ Para la adaptación de leyendas septentrionales por los pueblos del sur de Gran Bretaña, vid., fundamentalmente, Chadwick, 1958: 77-93.

² *Lancelot*, ed. de A. Micha, Droz, Paris / Genève, t. V, 1980, cap. LXXXV, 3, 3.

otro en el ámbito de los excluidos. Esta situación ambigua se manifiesta incluso en un texto tardío como es el *Tristan en prose*, cuya primera redacción se fecha ca. 1235. Bien es verdad que en esta obra Tristán aparece descrito como un caballero más del reino de Logres y que incluso llega a integrarse en el selecto círculo de la Mesa Redonda; de la misma manera, el bosque, por oposición a Béroul, ha perdido aquí su significado de espacio de la exclusión y ha pasado a ser el lugar donde se encuentran las aventuras que hacen del protagonista un caballero. Sin embargo, especialmente en la primera parte de la novela, erra exiliado de corte en corte (Cornualles, Logres, Irlanda o Bretaña la Menor) sin conseguir la estabilidad deseada, de idéntico modo que nunca consigue desprenderse del trágico destino que desde las primeras versiones dominaba su historia (Löseth, 1974: 18-27 y 37).

La marginalidad tristaniana no sólo se manifiesta en las obras a través de la inestabilidad espacial. El protagonista asume, con especial recurrencia, el aspecto de seres pertenecientes a los sistemas de exclusión medievales: leprosos, locos, peregrinos, infieles; a esto hay que unir su amistad con habitantes de los bosques -como los *forestiers*- o su condición de cazador primitivo, presente sobre todo en Béroul. Este último aspecto refuerza la pintura de Tristán como ser anti-caballeresco, puesto que su arma favorita resulta ser un arco -incluso inventa un arco infalible, el *arc qui onques faille* (vv. 1751-1766)³-. Dicha arma había sido objeto de duras condenas por parte de la Iglesia, empeñada como estaba en conferir un carácter cristiano a la institución caballeresca y en dulcificar las rudas costumbres de los guerreros de antaño. La condenación llegó a su culmen en el II Concilio de Letrán (1139), en el que se excomulgó a los combatientes que empleasen el arco, pues se consideraba un medio desleal de lucha, que producía la muerte a distancia e impedía la defensa del contrario⁴.

Dentro de esta caracterización general reviste especial importancia la escena del *Mal Pas* recogida en la versión de Béroul. En ella, el protagonista aparece disfrazado como un leproso que se burla de los caballeros que han acudido al encuentro entre Marco y el rey Arturo. En dicho pasaje Tristán no sólo se sitúa al margen del universo cortés que representan ambos monarcas, sino que también adopta una actitud de superioridad, definida por el engaño al que somete al resto de los concurrentes -a excepción de Isolda y Dinas-

³ Las referencias envían a la edición coordinada por Ch. Marcello-Nizia, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, 1995.

⁴ El arco, además, se asocia con la figura del cazador primitivo. Su utilización, por lo tanto, remite a la imagen pre-cortés de Tristán y a su condición de mito civilizador, experto en el arte de la caza y en la música. *Vid.* Raynaud de Lage, 1978: 224; Baumgartner, 1987: 62; Le Goff y Vidal-Naquet, 1991: 89-90, y Bertolucci, 1998: 101-105.

Tal actitud tiene su origen en la victoria del protagonista sobre Morholt, ya que a través de ella el sobrino del rey había liberado al reino de Cornualles del tributo impuesto por los irlandeses. Desde ese momento, el personaje, consciente como es de la importancia de su hazaña, se encuentra en disposición de justificar todas sus faltas en virtud del servicio prestado a sus compatriotas; de ahí también sus lamentos ante el trato que recibe por parte de su tío, ya que, desde su punto de vista, la intolerancia de Marco es una muestra de ingratitud. La victoria ante Morholt, por lo demás, es la única acción de Tristán que está puesta al servicio de la comunidad; a partir de entonces, sólo se preocupará de seguir los dictados de su voluntad, opuestos, por lo común, al interés general, al tiempo que pretende imponer el recuerdo de su primer combate como una especie de *laudatio temporis acti*.

El hecho de que al *Mal Pas* acudan los dos reyes más importantes de Gran Bretaña confiere a la burla de Tristán un efecto totalizador que abarca al conjunto del universo cortés. Incluso, desde un punto de vista social, se aprecia esta intención de hacer de la citada coyuntura un ajuste de cuentas con una sociedad de la que el protagonista ha sido expulsado. Para corroborar tal intención se introduce el escarmiento que Tristán infiere a los tres felones que lo habían delatado ante Marco. Éstos son engañados bajo un doble aspecto: como todos los demás, creen que Tristán es un verdadero leproso, pero, además, éste les guía por un falso paso que les conduce a un lodazal. El resultado es que terminan cubiertos de barro y víctimas de las risas de todos los concurrentes (vv. 3788-3864).

El ataque que el rey Marco sufre por parte de su sobrino es más sutil. Mientras que de Arturo el narrador destaca su prodigalidad⁵, aquél está caracterizado, desde que llega al vado, por su altanería y soberbia: *Li rois Marc, fiers et posteïs, / Chevaucha fort vers le taier* (vv. 3741-3742). Tal actitud hará más evidente el ridículo en que queda por medio de las bromas a las que lo somete el protagonista. Ante su tío, Tristán adopta la estrategia de contar la verdad en público, amparado en su condición de enfermo. En este sentido, la actitud de la escena del *Mal Pas* se asemeja a la que fundamenta el juego de equívocos que recorre todo el relato y que da a las *Folies* su sentido humorístico. Como se sabe, en estos textos fragmentarios, el protagonista simula que es un loco que está enamorado de Isolda. El sinsentido aparente de parte de sus palabras esconde la verdad que preside el conjunto de su discurso, de tal manera que sus interlocutores, especialmente Marco, quedan engañados (Baumgartner, 1987: 46-47). Estaríamos, entonces, ante la conocida in-

⁵ De todas formas, hay que tener en cuenta que la alabanza a Arturo está puesta en boca de Tristán, de ahí que no se pueda descartar una posible lectura irónica: *Molt ai oï de toi bien dire, / Tu ne me doiz pas escondire* (vv. 3720-3721).

versión paradójica que, según las mentalidades medievales, hacía de los locos cuerdos y de los cuerdos locos⁶.

Similar es el sustento doctrinal que subyace tras el pasaje del leproso. El imaginario medieval tendió hacia una actitud ambigua en lo referente a las enfermedades. Por una parte, se asociaban con los padecimientos de Cristo, así como con su amor por los desheredados. Esta postura pietista entendía que Dios hacía sufrir a sus elegidos, los cuales serían después recompensados en la otra vida. Pero, por otra, y de modo paralelo, existió cierta desconfianza hacia los enfermos, pues se consideraba que los males del cuerpo tenían correspondencia con los males del alma (Le Goff, 1991: 41). Según este principio, una enfermedad podía interpretarse perfectamente como un castigo de la divinidad ante una vida espiritual desordenada y pecadora. Esta asociación cobraba más fuerza ante determinado tipo de dolencias, como es el caso de las que padece Tristán, la locura y la lepra. La demencia, vinculada a veces con la inocencia del alma y la pureza espiritual, podía verse también como una manifestación diabólica; el loco podía ser un poseso, que había sido dominado por el Diablo a causa de sus pecados (Laharie, 1991: 25-35; Fritz, 1992: 233-234). Sin necesidad de recurrir a los estados de *phrenesis* o furia, que se manifestaban por medio de una gestualidad desordenada y, a menudo, con accesos de agresividad, otros estados de demencia estaban relacionados con el ámbito de las faltas morales. Así por ejemplo, en ocasiones se creía que los melancólicos se caracterizaban por un apetito sexual desmesurado⁷. Por su parte, la lepra también mostraba estrecha unión con la concupiscencia; el leproso era sobre todo lujurioso y la lujuria se consideraba uno de los pecados más graves en la sociedad medieval (Pilosu, 1995: 45-72). La sospecha sobre los leprosos se agravaba al considerar los remedios que, a veces, se empleaban para combatir esta terrible dolencia. Uno de los que más rechazo causaba era la costumbre de bañarse en sangre humana, la cual debía proceder necesariamente de una virgen o de un niño. Con esta práctica se buscaba contrarrestar la corrupción moral que, se suponía, estaba en el origen de la enfermedad⁸. Las identidades tras las que se enmascara

⁶ Este concepto, recordémoslo, remontaba a los escritos de San Pablo, en los que se contraponía la sabiduría del mundo a la sabiduría del reino de Dios, así como a la visión de la Pasión de Cristo entendida como locura suprema, por medio de la cual el género humano había sido salvado (*Epistola B. Pauli Apostoli ad Corinthios prima*, I, 18-19; I, 21-25; II, 26-27, y III, 18-20, en *Biblia Sacra*, 1994: 1108-1109).

⁷ De todas formas, la opinión a este respecto no era unánime. A veces se consideraba que la *melancholia* traía aparejada la pérdida del deseo sexual y otras que exacerbaba este apetito (Montero Cartelle, 1983: 126-129 y 1987: 79-81; Jacquart y Thomasset, 1985: 116; Cad-den, 1986: 165).

⁸ En la literatura artúrica encontramos algunos testimonios de este tipo de remedios. En la *Queste del Saint-Graal*, la hermana de Perceval muere después de haber entregado su sangre en un castillo para que la dueña del lugar pudiese bañarse y curar así su lepra. Por su parte, en el *roman occitano Jaufre*, el protagonista vence y mata a un grupo de leprosos que raptaban niños con fines similares (Pauphilet, 1949: 239-245, Brunel, 1943: vv. 2180-3072).

Tristán, por lo tanto, se sitúan en la frontera de la transgresión, dispuesto a jugar con los sentimientos de los que le rodean y causando en éstos la risa -como en el caso de las *Folies*-, la piedad -en Bérroul el leproso arranca la limosna incluso de Marco y termina el día con grandes ganancias- o el temor (en las ya mencionadas *Folies*).

Pero el retrato que ofrecen del protagonista las narraciones tristanianas descubre otras lecturas, al margen de la ya mencionada marginalidad. Todas ellas están marcadas, de una manera u otra, por la importancia que en ellas desempeña la sexualidad. Por ejemplo, en el caso del loco que simula ser Tristán, hay que tener en cuenta que, tal y como se refleja en algún pasaje de Thomas, el protagonista es víctima de la melancolía, que, como ya se ha dicho anteriormente, venía asociada en los tratados de medicina con la lujuria (Walter, 1984: 646-657)⁹. Tampoco pasará desapercibido que, entre bromas y veras, el demente de las *Folies* termina centrando su discurso en el amor apasionado que siente por la mujer del rey Marco. Cabe entonces preguntarnos hasta qué punto simula Tristán una enajenación mental, cuando lo que está haciendo es simplemente escenificar el amor "loco" que se ha apoderado de él y que le ha llevado a vivir al margen del mundo de la corte y, en última instancia, a cometer la insensatez de simular que es un insensato.

La escena del *Mal Pas*, según la encontramos en Bérroul, incluye igualmente alusiones a la historia de *amour fol* que están viviendo Isolda y Tristán, así como al carácter lujurioso de éste último. Sin ir más lejos, la respuesta que el protagonista da a Marco, según la cual lleva apartado del mundo tres años, coincide con el plazo de tiempo que media entre ese momento y la bebida del filtro amoroso. Los sirvientes que acompañan el cortejo real, por su parte, le insultan con los calificativos de *mignon* y *herlot*¹⁰ (v. 3644), términos de claras connotaciones sexuales, mientras que él mismo se encarga de aclarar que, con las limosnas recibidas, beberá a la salud de todos porque:

Si grant arson a en son cors
A poine l'en puet geter fors (vv. 3656-3657).

Con todo, las referencias sexuales incluyen, asimismo, ataques directos contra su tío. Según cuenta el leproso, la enfermedad la contrajo a través de su amada -es decir, Isolda-, quien a su vez la había adquirido de su marido, también leproso, que resulta ser el

⁹ Esta aparición del término *melancolique* se considera una de las primeras de la lengua francesa. Por lo demás, según la literatura cortés, cuando la clase nobiliaria -a la que pertenece Tristán- sufre una enfermedad mental, lo hace a causa de una pasión amorosa (Fritz, 1992: 93).

¹⁰ D. Lommatzsch - A. Tobler, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1960, t. IV, 1088 y 1963, t. VI, p. 38.

propio Marco. El escarnio se hace más explícito cuando el enfermo revela que su amada sólo es superada en hermosura por la bella Isolda y que ambas se visten de manera parecida (vv. 3760-3776). Por último, el desenlace de la escena, cuando Isolda cruza el vado a hombros de su amante, es una burla continua contra el rey de Cornualles. En este pasaje la iniciativa parte de su propia mujer, la cual, conociendo la identidad del tullido, aplica su ingenio para burlarse de su marido. Es Isolda la que, llegado el momento de atravesar el *Mal Pas*, decide utilizar a su amante como montura, y la que le dice:

Asne seras de moi porter
Tot souavet par sus la planche (vv. 3918-3919).

Pues bien, entre los valores que recogen los bestiarios medievales acerca de la simbología del asno está la de ser un animal lujurioso e incontinente; incluso podía ser un símbolo del adulterio, habida cuenta que suele aparearse con miembros de otra especie, como es el caballo (Bianciotto, 1980: 217; Mariño Ferro, 1996: 37-38). Estas referencias ayudarían a explicar por qué Isolda equipara a su amante con un asno en el episodio referido.

El pasaje en el que la reina dispone al supuesto enfermo como improvisada montura no sólo nos sirve para comprobar la invectiva de Isolda, sino también para apreciar su capacidad de iniciativa. El hecho de que sea ella la que escoja al tullido remite a una escena anterior en la que Marco pretendía castigar el adulterio de su mujer entregándola a un grupo de leprosos. En esa ocasión el terrible castigo no se lleva a efecto porque Tristán acude en su auxilio y ambos huyen al bosque de Morrois. El contraste salta a la vista cuando ahora es la propia reina la que se entrega de buen grado a uno de estos enfermos. Es decir, que el horror de Isolda en el momento de ser entregada a los leprosos se origina no sólo porque queda a merced de la lujuria de éstos, sino también porque en este caso no lo hace por propia iniciativa. La escena del *Mal Pas*, en la que Isolda se entrega a un leproso, sirve así de contrapunto a la escena del castigo y realza la capacidad de iniciativa del personaje femenino.

Ahora bien, después de todo lo expuesto hasta el momento, sería erróneo pensar que la marginalidad de Tristán aflora en momentos concretos a lo largo del relato, determinada por unas marcas específicas, como sucede en el episodio del *Mal Pas* o en las *Folies*. Las dificultades de integración en el universo cortés aparecen incluso cuando el protagonista participa de ceremonias de sociabilidad caballeresca. Así, por ejemplo, después de la escena del *Mal Pas*, Tristán y Govenal acuden a un torneo que organizan los caballeros de Logres y Cornualles. El recelo que despiertan en los demás participantes se refleja en la dificultad para encontrar un equipo en el

que integrarse (v. 4032). Girflet, uno de los caballeros de la mesnada de Arturo, supone, por las armas negras que portan¹¹, que son *faés* (v. 4019), apreciación que corrobora más adelante Galván -prototipo de la cortesía caballerescas-, cuando ve con qué efectividad combaten los recién llegados (vv. 4062-4063). La imposibilidad de integrar a Tristán en las estructuras caballerescas se comprueba en la resolución que toma el sobrino de Arturo al final de la jornada. Así, mientras que en otros *romans* de la materia artúrica se ensalza y honra a los caballeros que sobresalen en los torneos, en el pasaje que nos ocupa las proezas de Tristán provocan temor y rechazo, de ahí la decisión de Galván de salir en persecución del caballero desconocido:

Or nos tienent il por bricons.
Brochons a eus, alons les prendre (vv. 4064-4065).

2. Gran parte de los rasgos semánticos que caracterizan a Tristán en la versión de Béroul aparecen ya en el episodio con el que se inicia la narración en el único manuscrito que la ha transmitido -ms. 2171 de la Biblioteca Nacional de París (f. fr.)-: la cita espiada bajo el pino. Este pasaje inicial es, sobre todo, importante, porque las palabras de la reina descubren la clave del relato: los felones del reino han descubierto al rey el amor deshonesto que mantiene su sobrino y su esposa, ese amor que es calificado de *folie* (v. 20) y de *amor vilaine* (v. 57). Y esta circunstancia es la que determina la primera intervención en el relato de Tristán, que parece acusar de debilidad a Marco por creer las injurias de los traidores. La calificación de *fole* de la relación de Tristán e Isolda es una constante a lo largo de la narración (tanto por parte de los personajes, como incluso del narrador), porque la salud mental se define también por la aceptación y cumplimiento de las normas de la sociedad en la que se vive, y, evidentemente, Tristán las ha infringido tanto a nivel moral como feudal. La breve presencia del narrador tras el diálogo de los protagonistas nos previene de que lo que estamos viviendo es una farsa, ya que, efectivamente, Isolda es la *drue* de Tristán (v. 97) y su parlamento es totalmente fingido, pues ambos se han percatado de la presencia del rey que los espía por consejo del enano Froncin (v. 258 y ss.). La confrontación de los actos y las palabras con la realidad indica que el diálogo se está desarrollando bajo la forma de las apariencias. Las palabras de exculpación de Tristán se inscriben en el engaño y reproducen en gran medida el contenido de las pronunciadas por su amada con anterioridad, insistiendo en su calidad como vasallo en el combate que libró contra Morholt y en la flaqueza de ánimo de Marco al creer las habladurías de los envidiosos:

¹¹ El negro, junto con el rojo, representa en las novelas artúricas a los caballeros vinculados con el Más Allá o con el ámbito de lo feérico y lo maravilloso (Harf Lancner, 1984: 64-65).

Mot les vi ja taisant et muz,
 Qant li Morhot fu ça venuz,
 Ou nen i out uns d'eus tot sous
 Qui osast prendre ses adous.
 Mot vi mon oncle iluec pensis,
 Mex vosist estre mort que vis.
 Por s'onor croistre m'en armai,
 Conbati m'en, si l'en chaçai.
 Ne detüst pas mis oncles chiers
 De moi croire ses losengiers.
 Sovent en ai mon cuer irié.
 Pensë il que n'en ait pechié?
 Certes, oïl, n'i faudra mie. (vv. 135-147).

Para restablecer su honra, Tristán está dispuesto a pasar la ordalía del fuego, ya que está seguro de que, aunque ofreciese defender su inocencia en combate judicial, ninguno de los caballeros traidores se atrevería a luchar contra él. Su discurso finaliza con la petición a Isolda para que interceda ante el rey, a fin de que éste ponga en práctica la virtud de la *largesse* y poder, así, alejarse de la corte, ya que ha debido empeñar sus armas, probablemente para pagar el alojamiento (v. 204 y ss.). El discurso del protagonista introduce a veces el mismo lenguaje equívoco que caracterizara la intervención de Isolda en los versos iniciales (cfr. el contenido de los versos 22 y ss.), puesto que, cuando dice en su monólogo a propósito de Marco que *Mot m'a pené son mariage* (v. 126), no sólo se refiere a las desdichas causadas por la presencia de Isolda y la consiguiente pérdida del favor real, sino, sobre todo, al hecho de tener que entregar a su tío la mujer a la que amaba. El empleo de un doble lenguaje confiado a la polisemia del equívoco, así como la doble visión de comportamiento de los personajes centrales (dentro de la ficción y fuera de ella) es una constante que el lector percibe a lo largo del relato de Béroul, sobre todo cada vez que entran en relación con sus oponentes, especialmente con Marco. Y, así, cuando Tristán se reconcilia con el rey, a través de la astucia de Brengain, reconoce que mantener amores con la reina habría sido una grave felonía, incluso *merveille*, sustantivo que define la actitud poco reflexiva e irresponsable de aquel amor (vv. 555-561). Pero, inmediatamente, el narrador informa al lector de que el personaje frecuenta las habitaciones de la reina y que engaña al rey diciéndole que le acompaña a cazar, pero lo que realmente hace es aprovechar su ausencia para estar con Isolda. Incluso, cuando ha sido descubierto en el lecho de la reina, solicita un *escondit* para probar su inocencia en un amor que habría sido *folie* (vv. 798-804).

Así pues, la atmósfera de falsedad, engaño e hipocresía que rodea las escenas iniciales de Béroul será una constante de esta versión,

sobre todo cada vez que Tristán e Isolda entran en contacto con cualquier otra fuerza que no sean sus *adjuvants*. El carácter engañoso de las palabras implica una separación entre lo que se dice, lo que se piensa y lo que se hace, es decir, una separación nítida entre la forma y el fondo (Baumgartner, 1987: 45).

El personaje masculino está dominado por la fuerza de la pasión amorosa, desencadenada, como él mismo relata en el primer encuentro con el eremita Ogrin, por la bebida del filtro, una poción en la que intervienen hierbas conocidas por sus propiedades afrodisíacas (Walter, 1982: 7-20):

Tristan li dit: "Sire, par foi,
 Que ele m'aime en bone foi,
 Vos n'entendez pas la raison:
 Q'el m'aime, c'est par la poison.
 Ge ne me pus de lié partir,
 N'ele de moi, n'en quier mentir" (vv. 1381-1386).

Es precisamente esa pasión la que explica el carácter precipitado y poco reflexivo del personaje en diversos pasajes de la obra. Por ejemplo, acude al lecho de Isolda aun a sabiendas de que Froncin ha cubierto el suelo con harina para descubrir su relación ilícita con la reina (vv. 728-734); o bien desiste de acudir en ayuda de ésta, sólo después de oír los consejos de prudencia que le dirige Gouvernal (v. 1017 y ss.); del mismo modo, renuncia a matar a Husdent, que ha seguido su rastro hasta el refugio en el bosque de Morrois, tras escuchar las palabras de Isolda, que aconseja amaestrarlo para que no ladre (vv. 2101-2121). Esta etapa de ofuscamiento causada por el paroxismo del amor parece limitarse al tiempo de duración del filtro, en este caso tres años, al cabo de los cuales Tristán se arrepiente de haberse alejado del honor y la caballería (v. 2161 y ss.), y pide a Dios fuerzas para entregar Isolda a su esposo. Pero, como se comprueba versos más abajo en el diálogo que se establece con la reina, ese arrepentimiento pasa por la mentira, justificada poco más tarde por un hombre de Dios como es el propio eremita (v. 2221 y ss.)¹². Los protagonistas saben que su reinsertión en el orden social exige el engaño, por lo que a partir de este momento se siguen utilizando las mismas armas que en la primera parte del *roman*, la astucia, la falsedad y el equívoco, que, si para Isolda alcanza su cota más alta en el famoso "juramento ambiguo", para Tristán lo hace en el diálogo que mantiene con el rey Marco cuando éste se dispone a pasar el "Vado Peligroso". Como ya se ha dicho más arriba, se trata aquí de una puesta en escena completa tanto de los signos externos

¹² La postura de Ogrin, tal y como la recoge Bérout, se relaciona con las doctrinas éticas de Pedro Abelardo (Hunt, 1977: 501-540 y 1979: 96-129).

como de los gestos y las palabras, que no tienen otra finalidad que insistir en el juego de apariencias que se ha establecido desde el inicio de la obra. La estructuración irónica en este pasaje es muy interesante, porque se produce la separación entre lo que el personaje es y lo que los otros creen que es (v. 3759 y ss.).

A pesar de que el efecto del filtro se ha desvanecido después de tres años, nada parece haber cambiado. Si el amante fuese una verdadera fortaleza de rectitud, no acudiría a ver a la reina -como informan los últimos versos transmitidos del *roman-*, sobre todo teniendo en cuenta que ya no hay nada que justifique las acciones sucesivas y las intenciones, y que Marco lo había expulsado de la corte durante un año. En ese mundo de contornos borrosos, presidido por el engaño y la simulación, funciona mejor Isolda que Tristán, ya que aquélla es la manipuladora del relato y, en gran medida, del destino del protagonista, que acepta la elocuencia, las intrigas y las artes de su enamorada en la toma de decisiones. La duplicidad lingüística y gestual que caracteriza la conocida como "versión común" ofrece una etopeya del personaje masculino que dista mucho de explicarse con rasgos transparentes o nítidos; antes, por el contrario, se muestran tan equívocos como ha querido el propio Béroul (Várvaro, 1963: 23 y ss.). La cortesía se ha reducido a las apariencias, a las formas más superficiales, y el amor ha ocasionado que el protagonista haya perdido de vista la realidad social que le rodea. Tristán, en fin, no es un héroe caballeresco en el pleno sentido de la palabra, ya que todos sus esfuerzos se dirigen hacia Isolda y no hacia la comunidad. La consecuencia de tal actitud es doblemente perniciosa, pues, por su culpa, la sociedad de Cornualles vive sumida en una crisis permanente, en tanto que su amada pierde su posición y termina soportando todo tipo de penurias en el bosque de Morrois (Baumgartner, 1987: 53).

Si atendemos a los fragmentos que la tradición manuscrita ha transmitido de la versión de Thomas d'Angleterre, se percibe una etopeya del personaje masculino distinta de la Béroul, hasta el punto de que se puede hablar de una verdadera re-escritura de Tristán (y de la historia en sí misma). Para empezar, Thomas, en su búsqueda constante de la verdad, renuncia al empleo del lenguaje equívoco en favor de otros recursos retóricos, como testimonia el famoso pasaje de la paronomasia *amer-mer*, que, utilizada por Isolda, confunde a Tristán, el cual la interpreta en un primer momento en sentido literal ('mal de mar'); pero la segunda intervención del personaje femenino es aprovechada inmediatamente por el protagonista para romper el equívoco y declarar su amor (vv. 64-71). La identidad del protagonista vendrá fijada en el apelativo que desde ese momento acompañará a su nombre: él es *Tristran l(i) Amerous* (v. 96), el que hubiese preferido no divisar nunca tierra, ya que en *la mer m'est pris l'amur* (v. 70) o, como señalan el autor de la *Folie*

de Berna y Gottfried, el que está poseído por la tristeza de amar (de ahí el nombre de *Tantrist*).

El exilio del héroe excluye lo que era el tema esencial en Béroul, es decir, la oposición al orden moral y feudal. A partir de este momento, y como se ha puesto tantas veces de manifiesto (*cf.*, entre otros, Atanassov, 1984: 1-15), priman el monólogo y el comentario sobre el diálogo y la narración. Es el Tristán de Thomas un personaje complejo, atormentado por el alejamiento de su amada, los remordimientos y la culpa. El autor anglonormando describe magníficamente el conflicto y las dudas que asaltan al protagonista a causa de la distancia, pero, sobre todo, a causa de la decisión de contraer matrimonio con Isolda de las Blancas Manos, doble de la reina por el nombre y la belleza. La fuerza del amor es tal que conduce a asimilarse con el otro totalmente, en una constante búsqueda por superar la dualidad; de ahí que el triángulo clásico de la versión de Béroul se transforme ahora en una red que se articula por medio de relaciones binarias: Tristán- Isolda de las Blancas Manos, Tristán-Isolda la Rubia; Marco-Isolda la Rubia. En el héroe pesan los celos, el temor a que Isolda lo haya olvidado por los placeres de la vida de corte; pero, al mismo tiempo, su decisión viene determinada por el deseo de conocer los sentimientos que se experimentan sin amor, los sentimientos, en definitiva, de Isolda por Marco. Se pretende, por tanto, reproducir al otro en su totalidad, lo que se revelará finalmente como una ilusión de la pasión (vv. 281-301 y vv. 363-388).

El dolor y la frustración del protagonista lo empujan también a la marginación, a una situación paradójica y a una elección equivocada, como se encarga de mostrar el narrador en una digresión en la que critica la inconstancia y la búsqueda del placer, que conducirán inevitablemente -como el propio Thomas anticipa- a un final trágico (vv. 505-510). La elección de Isolda de las Blancas Manos supone recurrir a la simulación y la mentira (v. 571 y ss), presentes ya al inicio del *roman* cuando Isolda pide a Brengain, con el beneplácito de su amante, que la sustituya en el lecho nupcial. El protagonista, al ver el anillo que le había regalado su amada en el momento de la separación, decide mantener su castidad e inventarse una excusa ante su esposa. Este segundo monólogo interior es un razonamiento circular en el que quedan patentes las contradicciones a las que el protagonista se enfrenta tras su matrimonio (v. 616 y ss.), determinado por su *fol corage* (v. 623) y que le conduce de modo inevitable a la *folie* (v. 634).

Las palabras del Tristán de Thomas constituyen un discurso de la incertidumbre, de la duda, expresada a través de numerosas interrogaciones retóricas y del juego de preguntas y respuestas (Bertolucci, 1959: 25-61), que evocan a Peire Rogier y a Giraut de Bornelh, pero también a ciertos pasajes del *Roman de Enéas* y del *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure. Las motivaciones psicológicas del

personaje están totalmente ausentes en la versión de Bérroul, en la que, después de los efectos del filtro, los razonamientos sólo se apoyan en la moral social; sin embargo, en la obra de Thomas “la vicenda esteriore risulta non di rado confusa e come sfocata, in attesa che il sipario si alzi sul teatro dell’animo umano” (Bertolucci, 1989: 15).

El episodio con el que termina el *roman* resume a la perfección la situación a la que llega el protagonista, prisionero de sus propias dudas y aislado de la realidad por el peso de su ensimismamiento. Cuando Tristán el Enano reclama la ayuda del héroe, se pone de manifiesto la *recreantisse* de éste, que se niega a socorrer incluso a alguien que sufre por amor, con lo cual se produce una vez más la separación entre las palabras (*Tristran l’Amerus, icil qui plus ad amé*, v. 2389) y los actos. Convencido por las palabras del otro Tristán, emprende una lucha a favor de otra víctima del amor; una vez más es herido, y su herida es otra manifestación metafórica del amor que lo consume, pasión absoluta, llevada hasta sus últimas consecuencias, que destruye a un personaje alejado de los ideales de la *militia* del siglo XII. Ahora sólo le queda vivir a la espera de Isolda, una espera que resultará inútil toda vez que Isolda de las Blancas Manos utiliza una de las armas que hasta aquel momento había sido exclusiva del protagonista, la mentira.

3. A la vista de las observaciones anteriores, se pueden extraer una serie de conclusiones acerca del dispar tratamiento que Bérroul y Thomas dispensan al retrato de Tristán. Ambos autores parten de la naturaleza problemática del protagonista, enfrentado a una sociedad a la que no pertenece y en la que no tiene cabida su *amour fou*. Este aspecto le confiere la condición de antihéroe desde un doble punto de vista: por una parte, la pasión amorosa le impide progresar, de tal manera que, a lo largo del relato, el lector asiste a la desintegración de Tristán, a medida que se revela la imposibilidad tanto de que éste evolucione como de que encuentre una salida alternativa que no contemple la satisfacción de su amor. Por otra parte, el ensimismamiento que se descubre una vez que se desencadena su pasión por Isolda le aparta de cualquier acto al servicio de la corte. De este modo, tanto en una como en otra versión le resulta imposible insertarse en la sociedad. En Bérroul, porque no cumple su promesa de marcharse y separarse de su amada; en Thomas, porque el amor le impide realizar cualquier *aventura* que restablezca la justicia en la sociedad y que enriquezca su identidad. El amor se convierte, así, en una ciénaga que conduce a la pérdida del ideal caballeresco, fundado por igual en el valor guerrero y en los modales cortesés, y a la decadencia individual y social. Ese amor conduce incluso a los celos, sentimiento de connotaciones negativas en la literatura del momento y que en Thomas afecta a todos los protagonistas del *roman*.

Las mismas cualidades que forman parte de la etopeya tristaniana, presididas por la astucia y la mentira, hacen de él un personaje opuesto a los modelos que reflejan los *romans antiques* o que, poco más tarde, ofrecerán las obras de Chrétien de Troyes. Recuérdese que, no en vano, su *Cligès* se construye, según se ha señalado tantas veces, como un auténtico anti-Tristán¹³.

Ahora bien, a partir de este punto de partida común, se observan en Bérout y Thomas diferencias sustanciales que muestran dos interpretaciones distintas de la materia tristaniana y de la etopeya del protagonista. Bérout hace de Tristán un ser impetuoso, que prescindido de la razón y que se mueve a base de impulsos; el de esta versión es un ser que actúa, pero no piensa. Así, no es extraño ver cómo solventa situaciones límite, a las que llega por esa misma irreflexión. El paradigma de este planteamiento lo ofrece el episodio del *Saut Tristan*, en el que se ve obligado a arrojarse por un precipicio para huir de la venganza de Marco; pero recordemos que había llegado a esta coyuntura porque previamente había cometido la imprudencia de pasar la noche junto a Isolda, aun a sabiendas de que el enano Frocin les había tendido una trampa (vv. 649-670).

El relato de Thomas, en cambio, ofrece la faceta opuesta. El protagonista de su *roman* es un personaje sometido a la pena de amor, asomado a un abismo interior que le hace abandonar la relación con su entorno y que sólo conserva la amistad de Kaherdin. En Bérout, las dualidades se expresaban por medio del equívoco, del disfraz y del juego verbal. Thomas, por el contrario, traza un protagonista prisionero de su locura amorosa, que *muert d'anguisse e de tristur* (v. 2092) y que se acerca al cuadro nosográfico de la melancolía. De ahí que las dualidades que plantea el relato se resuelvan por medio de largas reflexiones, que reflejan el conflicto interno en que se debate la mente del protagonista. La confusión en que se ve sumido le aboca unas veces hacia la *recréantise*, como en el caso del episodio de Tristán el Enano, y otras hacia la opción equivocada. Esta segunda alternativa se demuestra en la decisión de casarse con Isolda de las Blancas Manos, matrimonio que merece los más duros reproches por parte del narrador, que le acusa de dejarse llevar por el gusto hacia las novedades y el olvido de lo que ya posee (v. 441 y ss.). Esta decisión, además, sirve para desvelar otro aspecto: por mucho que Tristán se esfuerce en huir de Isolda y de su amor por ella, es tal el grado de identificación que ha alcanzado con su amante que le resulta imposible escapar de la locura. Al mismo tiempo, la imposibilidad de tenerla para sí sólo deja abierta la salida de la muerte. Esta solución se convierte en necesaria, sin que importen las circunstancias que, llegado el momento, la rodeen; así lo

¹³ E. Köhler, "Il sistema sociologico del romanzo francese medievale", *Medioevo Romano*, III (1976), pp. 334-335.

entiende el propio protagonista, que, mucho antes de que conozca a Tristán el Enano, languidece y *La mort desire e het sa vie* (v. 2031).

Las conclusiones que cierran este trabajo proponen respuestas del mismo modo que plantean nuevas preguntas. Sin ir más lejos, cabe cuestionarse si las diferencias que se rastrean en la etopeya tristaniana se deben sólo a las concepciones dispares que Bérout y Thomas tenían del amor, o si la brecha entre uno y otro personaje se ve ampliada por el carácter fragmentario de los testimonios conservados. A este propósito cabe recordar que el texto de Bérout muestra un momento de la narración anterior al que contienen los fragmentos de la obra de Thomas, de tal manera que este segundo recoge la fase de decadencia del protagonista, mientras que aquél nos lo muestra aún en un período enérgico y vital. Sin embargo, y por encima de estas cuestiones, lo que revela el análisis del retrato tristaniano en ambos autores es un personaje incapaz de progresar y sumido en su propia marginalidad. Sus hazañas caballerescas -los combates victoriosos sobre Morholt y el dragón de Irlanda- pertenecen a un pasado cada vez más remoto, anterior al enamoramiento de Isolda. Desde que éste se produce, el protagonista aparece dominado por una idea central -la pasión amorosa- que le induce a la mentira y que lo destina a un final trágico. De esta manera, su comportamiento se convierte en un *exemplum a negativo*, contrario a los modelos que proponían, entre otros, moralistas (recuérdese el *Policraticus* de John of Salisbury -ca. 1160-)¹⁴ y literatos (piénsese en los *romans antiques* o en los de Chrétien); ese amor lo ha alejado cada vez más de la sociedad caballerescas y, probablemente, de la *cortesía* que pretendía imponer una parte de la intelectualidad del siglo XII, la cual, con métodos diversos, solicitó de su público el distanciamiento moral e ideológico¹⁵ respecto de aquella fatal leyenda de amor, que era un peligroso fruto prohibido, *don mainte folie dit an / Et honte en est a raconter*¹⁶.

¹⁴ *Ioannis Saresberiensis Policraticus*, ed. de K. S. B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1993, 4 vols.

¹⁵ Vid. P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in "Cligès" and "Perceval"*, Genève, Droz, 1968.

¹⁶ Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris, Honoré Champion, 1982, vv. 3108-3109.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Textos

- BRUNEL, C., (1943), *Jaufre. Roman arthurien du XIIe siècle en vers provençaux*, Paris, S.A.T.F.
- COLUNGA A. y Turrado L. (1991), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, edición de, Madrid, B.A.C., 1994.
- LÖSETH, E. (1974), *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Genève, Slatkine Reprints.
- MARCHELLO-NIZIA, Ch. (1995), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard.
- MONTERO Cartelle, E. (1983), *Constantini Liber De Coitu. El tratado de andrología de Constantino el Africano*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- , (1987), *Liber Minor de Coito. Tratado menor de andrología. Anónimo salernitano*, Valladolid, Univ. de Valladolid.
- PAUPHILET, A., (1949), *La Queste del Saint Graal*, Paris, C.F.M.A.

II. Estudios

- ATANASSOV, S. (1984), "Les modèles narratifs dans le *Tristan* de Thomas", en *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien*, Rennes, pp. 1-15.
- BAUMGARTNER, E. (1987), *Tristan et Iseut*, Paris, PUF.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., (1959) "La retorica nel *Tristano* di Thomas", *Studi mediolatini e volgari*, 7-8, pp. 25-61.
- , (1989) "Il discorso narrativo su *Tristano* e *Isotta* nel secolo XII", en *Morfologia del testo medioevale*, Bologna, Il Mulino, pp. 7-17.
- , (1998), "L'arpa d'Isotta: variazioni testuali e figurative", en *Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, pp. 101-119.
- Bianciotto, G. (1980), *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock.
- CADDEN, J. (1986), "Medieval Scientific and Medical View of Sexuality Questions of Property", *Medievalia et Humanistica* 14, pp. 157-171.
- CHADWICK, N. (1958), "Early Culture and Learning in North Wales", en N. K. Chadwick - K. Hughes - Ch. Brooke y K. Jackson, *Studies in the Early British Church*, Cambridge, Cambridge University Press pp. 77-93.
- FRITZ, J.-M. (1992), *Le discours du fou au Moyen Âge, XII-XIII siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF.

- HARF-LANCNER, L., (1984), *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Melusine. La naissance des fées*, Paris, Honoré Champion.
- HUNT, T., (1977), "Abelardian Ethics and Bérout's *Tristan*", *Romania*, XCVIII, pp. 501-540.
- , "Aristotle, Dialectic, and Courtly Literature", *Viator*, X, pp. 96-129.
- JACQUART, D. y THOMASSET, C. (1985), *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, PUF.
- LAHARIE, M. (1991), *La folie au Moyen Âge. XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or.
- LE GOFF, J. (1991), "Algunas observaciones sobre cuerpo e ideología en el Occidente medieval", en Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, pp. 40-44.
- LE GOFF, J. y VIDAL-NAQUET, P. (1991), "Esbozo de análisis de una novela de caballería. Lévi-Strauss en Brocéliande", en Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, pp. 82-115.
- MARIÑO FERRO, X. R. (1996), *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro Ediciones.
- NEWSTEAD, H. (1959), "The Origin and Growth of the Tristan Legend", en R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Age. A Collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, pp. 122-133.
- PAYEN, Ch. (1973), "Lancelot contre Tristan, la conjuration d'un mythe subversive", *Mélanges Pierre Le Gentil*, Paris, S.E.D.E.S., pp. 617-632.
- PILOSU, M. (1995), *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*, Lisboa, Editorial Estampa.
- RAYNAUD DE LAGE, G. (1978), "Les romans de Tristan au XII^e siècle", en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV/1, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, pp. 212-230.
- VÁRVARO, A. (1963), *Il "Roman de Tristan" di Bérout*, Torino, Einaudi.
- WALTER, Ph., (1982), "Le Solstice de Tristan", *Travaux de linguistique et littérature*, 20, pp. 7-20.
- , (1984), "Tristan et la mélancolie", en *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien*, Rennes, pp. 646-657.