

## Y en el principio fue la leyenda. Tristán e Iseo en la cultura literaria medieval

Lidia Amor\*

Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas – CONICET  
 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: 23/08/2021 | Fecha de aprobación: 29/12/2021

*The power of the Tristan stories derives from this fantasy of total union with the love object, a fantasy in which the subject's most meaningful and valuable experience as a subject requires the simultaneous effacement of the subject.* (Simon Gaunt, 2006)

**Resumen:** El propósito de este artículo es describir la incidencia de las leyendas bretonas en la conformación de las literaturas vernáculas medievales a partir del siglo XII. Para tal fin, se delinea, en primer lugar, la trayectoria de la leyenda tristaniana desde su posible origen bretón hasta su reelaboración y prosificación francesa en el siglo XIII. En segundo término, se explica la adaptación que Thomas Malory realizó del *Tristán en prosa* en su obra *La muerte del rey Arturo* y se pone de relieve la circulación de la textualidad literaria en la Edad Media tardía. Finalmente, se presentan algunos hitos que determinaron la

---

\***Lidia Amor** (lidiaamor@conicet.gov.ar) es directora del Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas (IMHICIHU) perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e investigadora y docente de Literatura Europea Medieval en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) desde 1999.

Obtuvo su doctorado en Literatura en la Universidad de Buenos Aires con una tesis dedicada al estudio de *Cleriadus et Meliadice*, roman en prosa del siglo XV. Realizó un DEA en Littérature et Civilisation Française en Paris IV Sorbonne, luego de cursar y diplomarse como Licenciada en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Ha dictado conferencias en otras universidades nacionales argentinas, participado en varios paneles consagrados a su especialización y presentado comunicaciones en reuniones científicas. Ha publicado artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y ha editado libros referidos a las literaturas francesas medievales.

Se especializa en el estudio de las letras de la Europa medieval, con especial énfasis en la producción narrativa de los siglos XII a XV y en la historia de la filología francesa decimonónica.

pervivencia de la leyenda (a través del *Tristán en prosa*) desde el siglo XVI hasta el XIX en las culturas occidentales.

**Palabras clave:** leyenda tristaniana – narrativa francesa – *Tristán en prosa* – Thomas Malory – *La muerte del rey Arturo*

**Abstract:** *The aim of this article is to describe the incidence of Breton legends in the establishment of medieval vernacular literature from the 12<sup>th</sup> century up to the 15<sup>th</sup> century. To this end, firstly, we intend to outline the itinerary followed by the Tristanian legend from its origin to its French reworking and prosification in the 13<sup>th</sup> century. Secondly, we explain how Thomas Malory adapted the Tristan en prose in his La Morte Darthur trying to demonstrate how the literary textuality circulated during the late Middle Ages. Finally, we describe some important topics that determined the survival of the legend (through the Tristán in prose) from the 16th to the 19th century in Western cultures.*

**Keywords:** *Tristan legend – French narrative – Tristan en prose – Thomas Malory – La Morte Darthur*

### ***De amore***

Para los lectores contemporáneos, la Edad Media de caballeros y damas cortesas que se aman más allá de los obstáculos del matrimonio y las coerciones sociales encuentra su expresión más perfecta en la historia de Lancelot y Ginebra, esposa del rey Arturo. Este triángulo amoroso, cuya atracción se funda, entre otros, en la perfección moral del caballero y su paradójico vasallaje al marido de su amada, exhibe una trama pasional que derriba los presupuestos modernos de una Edad Media cándida y mojigata. Frente a este prejuicio, la complejidad que revela el adulterio medieval ha inspirado, durante varias décadas, la pintura, el cine y la literatura e impulsó la (re)creación de la leyenda en formatos ajenos a la cultura en la que surgió.

El amor de Lancelot y Ginebra no logra opacar, sin embargo, la trascendencia del que une a Tristán con Iseo, cónyuge del rey Marco de Cornualles, tío del joven guerrero. La historia se nutre de las vacilaciones e incertidumbres de los enamorados, fruto del sentimiento feroz que sacude sus vidas: los primeros encuentros secretos y los abrazos furtivos que engendran las denuncias, el escándalo, la condena, la huida y el refugio en la

naturaleza salvaje. Luego se suceden la fatiga, el cansancio moral, la nostalgia del orden y la seguridad, el compromiso, la aparente sumisión a la sociedad en medio de nuevas artimañas para encontrarse, cuando la pasión vuelve a inflamar sus corazones. Siguen más tarde la duda, la sospecha, los malentendidos que corrompen ese amor acorralado que cae en la trampa de los celos. La única escapatoria posible parece ser la muerte, para finalmente reunirse y eludir el infierno que los apresa. La trágica experiencia de los amantes se completa con las vivencias del rey Marco, quien inspira, en el auditorio, empatía antes que aversión. El marido sufre el engaño y la traición de quienes más ama y, lejos de exhibir las cualidades odiosas del esposo desechado, manifiesta las virtudes de quien comprende y acepta las debilidades del corazón humano. En síntesis, la leyenda de Tristán e Iseo es un elemento esencial de la cultura de Occidente que define, con aguda lucidez, las tensiones que padece el individuo, obligado a cumplir con los mandatos sociales, y la disrupción que provoca un sentimiento omnívoro frente a las estrictas convenciones de la comunidad.

La distinción entre las dos parejas se acrecienta cuando se compara el final de sus vidas: mientras que, en las versiones del siglo XII, Tristán e Iseo parecen envueltos en un abrazo funesto, Lancelot y Ginebra, en *La muerte de Arturo* del siglo XIII, sobreviven al ocaso del mundo artúrico como testigos melancólicos del esplendor perdido<sup>1</sup>. La diferencia expresa dos maneras de encarar la muerte por amor<sup>2</sup>. Lancelot comprende o, al menos, permite que el lector entienda, que el discurso de la literatura cortés es de

---

<sup>1</sup> Estas diferencias de las historias en el marco de la tradición francesa encontrarán un matiz distinto en la obra de Thomas Malory, como señalaremos en la última parte de este artículo.

<sup>2</sup> Es interesante reflexionar sobre la ambigüedad que caracteriza el amor de Lancelot y Ginebra. Como Gaunt argumenta (2006, p. 128), [los amantes] “*are in some respects agents of social cohesion and order: they are closely identified with the symbolic order (i.e., de acuerdo con la definición lacaniana de ‘ámbito del lenguaje, la cultura y el orden social’)* and part of this is their status as model, but flawed, lovers. They constantly evoke the fantasy of dying for love, but do not traverse it, remaining faithful rather to the symbolic, to the mode of renunciation it requires, living the subject to the law dictated by the fantasy, but without obeying it to the letter. The imperfect nature of their love ensures that the queen and the king’s favourite knight do not die and can pursue their legitimate business”.

naturaleza simbólica y que, en consecuencia, sus promesas de expirar no existen fuera del lenguaje<sup>3</sup>. Lancelot no se abandona totalmente a su pasión y, aunque mencione su voluntad de acabar con su vida si se encuentra apartado de Ginebra, la acción se aplaza indefinidamente. Para él, morir por amor no es más que una declaración sin efecto performativo. Tristán, por el contrario, no discierne el valor simbólico de la asociación pasión y muerte; rehúsa admitirlo y asume el binomio como si fuera real. Dado que, para él, no se trata de una metáfora, se aferra a la fantasía de morir por amor, subvirtiendo uno de los mecanismos principales del deseo. Vive su romance en el espacio de lo sublime y su excesiva fidelidad al orden de lo simbólico lo conduce, finalmente, fuera de él (Gaunt, 2006).

Ahora bien, estas particularidades derivan del tratamiento que las leyendas recibieron en manos de los escritores franceses del siglo XII, que se apropiaron del acervo tradicional –la célebre materia de Bretaña– y fundaron una narrativa de características particulares. Más aún, la irrupción de los cuentos y mitos de los antiguos pueblos celtas fue esencial para la emergencia y el desarrollo del *roman*, género que los empleó para la creación de una poética propia que entrelazaba la herencia clásica con un fondo ancestral. Se delineó así un mapa literario en el que surgió un territorio donde cohabitaban las culturas folklóricas o populares y las eruditas y clericales.

El protagonismo de la materia de Bretaña en la narrativa vernácula de los siglos XII y XIII perfiló, centurias más tarde, las investigaciones de la filología moderna, consagradas a especular sobre los orígenes de estas leyendas mediante el análisis de los vestigios arqueológicos, historiográficos y literarios y a través de la reconstrucción de las vías de su transmisión textual. Se deseaba restaurar la trayectoria de las antiguas narraciones

---

<sup>3</sup> Esta comprensión por parte de Lancelot se ejemplifica con mayor agudeza en la historia de la Doncella de Astolat en *La muerte del rey Arturo* de Thomas Malory. Al igual que Tristán, Elaine es impermeable a ese valor simbólico del lenguaje, incomprensión que paga con su vida.

bretonas, desde los oscuros tiempos de su difusión oral hasta su plasmación (y recreación) en los textos medievales. En ese sentido, describir la pervivencia de la leyenda tristaniana desde su supuesto inicio hasta su asentamiento en relatos de la Edad Media conduce a repasar también las etapas que jalonaron el estudio de las literaturas románicas. Así, a través de los interrogantes que atraviesan el examen de la historia de Tristán e Iseo desde su presunto origen bretón hasta su fijación en la literatura francesa del siglo XII y su desarrollo entre los siglos XIII y XV en el espacio europeo, es posible observar tres vectores de análisis: la composición medieval de los textos tal como han llegado hasta la actualidad, la confrontación de estos con otras versiones contemporáneas y la interpretación del sentido que se puede descubrir en ellos.

#### **Arqueología de la materia tristaniana: de las huellas a las especulaciones**

Entre los elementos que se mencionan para distinguir las literaturas vernáculas medievales de la grecolatina y la moderna se halla la proclamada labilidad genérica de sus textos. La constatación no está exenta, sin embargo, de discusiones y puntos de vista encontrados, pues periódicamente se renuevan los ensayos proponiendo nuevos enfoques que revisan el problema e intentan establecer parámetros que certifiquen o desmientan la clasificación de las obras. Como primer testimonio que respondería a ese cuestionamiento, con frecuencia se alude a la *Chanson de Saisnes*, cantar de gesta compuesto por Jean Bodel (ca. 1180-1200), en el que el autor estipula una división tripartita de las materias: la de Francia (que incluye los cantares de gesta), la de Roma (que reelabora las historias provenientes de la antigüedad clásica) y la de Bretaña, teñida de fantasía y sueño, y, por tanto, carente de veracidad histórica. A esta última categoría, que engloba una gran variedad de relatos, pertenecen las leyendas artúrica y tristaniana. Estas constituyeron la fuente de narraciones que integraron distintos tipos textuales, y, como adelantamos, el *roman*, género que irrumpe en el siglo XII. Y si bien estas parecen

Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales -  
Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

haber transitado senderos diferenciados, lo cierto es que, desde épocas tempranas, los autores que se interesaron por la materia tristaniana se propusieron vincularla con la artúrica, mientras que escritores de la talla de Chrétien de Troyes no permanecieron impávidos al influjo de los amantes de Cornualles y aludieron a episodios de su historia.

Como sucede con los relatos de génesis oral, se ha tratado de descubrir los hechos históricos tras los testimonios conservados. En relación con los amores de Tristán e Iseo, la búsqueda ha sido infructuosa y el único elemento concreto que podría brindarle cierta historicidad es la *Tristan Stone*. El monolito, erigido presumiblemente en el siglo VI, se encuentra ubicado en Cornualles; en él se lee la inscripción *Drustans hic iacet Cunomori filius* (Aquí yace Drustans, hijo de Cynvawr). De acuerdo con los celtistas, Cunomorus (versión latina del nombre Cynvawr) sería otro nombre del rey Marco, hipotético jefe que ocupó un castillo en esa zona entre los siglos V y VII.

Ante la carencia de documentación histórica y frente a esta única huella arqueológica, estos críticos intentaron hallar el origen del mito en las narraciones orales. La evidencia resultó también pobre, e incluso contradictoria, y se sustentaba solo en las pistas provenientes de los testimonios literarios. Se tuvo en cuenta, en especial, la toponimia: los relatos nombraban localidades de Escocia, Gales, Irlanda y, sobre todo, Cornualles, donde transcurre la mayor y más importante parte de la narración<sup>4</sup>. La preeminencia de este último llevó a postular una fuente galesa, pero esta teoría carece de fundamento, ya que el nombre del protagonista (Drustan) tiene una procedencia picta, comunidad que se estableció al norte de Escocia. En función de estas ambigüedades, se ha concluido que varios pueblos celtas han colaborado directa o indirectamente con la conformación de la leyenda, por lo que determinar una raíz única resulta no solo infructuoso, sino erróneo.

---

<sup>4</sup> Es necesario aclarar que la centralidad de Cornualles se observa en varias de las versiones en que se conservó la leyenda, pero no en todas. Prueba de ello es su borramiento en el *Sir Tristrem* inglés. Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

Los investigadores han observado también que los narradores galeses no inventaron el mito tristaniano *ex nihilo*. Admiten, en líneas generales, que los compositores adaptaron la historia de amor más célebre de la literatura celta, la huida (*aithed*) de *Diarmuid* y *Gráinne* perteneciente al ciclo heroico de los Fianna (los guerreros compañeros del rey Finn), atestiguado desde el siglo X. En ese relato se cuenta que Grainne, hija del rey de Irlanda, es casada contra su voluntad con el viejo rey Finn. La joven soberana se enamora de Diarmuid (o Diarmaid), sobrino de su marido, e intenta obtener su favor. Sin embargo, el guerrero la rechaza para no traicionar a su señor. Desesperada, la monarca recurre a un *geis*<sup>5</sup>, hechizo que obliga a Diarmuid a raptarla y llevarla al bosque. Él debe elegir entre sufrir las consecuencias de romper el *geis* o cometer una perfidia contra su regente. Finalmente, la pareja se interna en la espesura, pero, para preservar la lealtad hacia su tío, Diarmuid coloca una piedra o un pedazo de carne entre ellos para evitar así el adulterio o toda sospecha de él.

Otra fuente considerada son las tríadas galesas, breves listas de tres sucesos, personajes u objetos, en los que se hallan restos del folklore y la mitología del país<sup>6</sup>. En algunas de ellas aparece la figura conocida como Drystan: en la tríada 19 es uno de los “Tres enemigos-conquistadores de la isla de Bretaña”; en la 21 es uno de los “Tres hombres coronados en batalla de la isla de Bretaña” y en la 71 es uno de los “Tres amantes de Bretaña”. En la tríada 80, por su parte, se menciona a Essylt como una de las “Tres

---

<sup>5</sup> El *geis* (pl. *geasa*) es una prohibición que existió antes de la cristianización de Irlanda, aunque llegó a nuestro tiempo, sobre todo, a partir de la puesta por escrito de leyendas orales. Está relacionado con antiguos tabúes de las comunidades paganas que en los textos aparecen como prohibiciones impuestas a los personajes con o sin su conocimiento y que, en caso de ser rotos, acarrear consecuencias nefastas (como la muerte o la pérdida del honor) para ellos o para las personas que deben proteger. Desde el punto de vista literario, el *geis* da pie a los aspectos más trágicos de estos relatos, porque suelen provocar la muerte de los personajes.

<sup>6</sup> Las tríadas galesas sobreviven en varios manuscritos, de los cuales el más temprano es el MS Peniarth 16 de la Biblioteca Nacional de Gales del siglo XIII. Rachel Bromwich, cuya edición de 1961 sigue siendo de referencia obligada, postula que en su forma actual las tríadas no serían anteriores al siglo IX, aunque algunas contienen referencias a la “era heroica británica” de los siglos VI y VII. Sin embargo, dado que los manuscritos preservados son posteriores a las versiones francesas de la historia de Tristán, no puede descartarse un entrecruzamiento o contaminación entre unos y otros textos.

mujeres infieles de la Isla de Bretaña”. Por último, los especialistas han vinculado otras narraciones celtas en función de algunos episodios que se reelaboraron en los fragmentos conservados. Por ejemplo, en *Cano Mac Gartnáin*, la esposa del anciano rey Marcan se insinúa al joven Cano, quien duda, por lo que la mujer adormece a los presentes con un sortilegio. En *Tochmarc Treblainne*, Treblann, cuyo marido es un monarca celoso, se une con su amante en la muerte. En *Liadan y Cuirithir*, es la dama, Liadan, quien rechaza al enamorado, Cuirithir, el cual, disfrazado de loco, trata de comunicarse con ella. En *Deirdre y Noisé*, el anciano rey está casado con una bella muchacha que obliga al héroe a amarla y a escapar al bosque; la historia concluye con la muerte de la pareja, víctima de las sospechas del soberano.

Finalmente, la leyenda presenta ciertos rasgos constitutivos que, desde el punto de vista estructural, son propios de géneros particulares dentro de la literatura irlandesa: los *immrama*, *tochmarca* y *aitheda*, que tratan, respectivamente, sobre viajes de mar, el cortejo de una dama y el rapto de una mujer casada por un héroe y su huida al bosque. Este tipo de narraciones subyacerían a los episodios de los viajes de Tristán a Irlanda, aquel en que gana la mano de Iseo y su huida con ella al bosque para escapar de la ira de Marco.

Desde una perspectiva diametralmente opuesta, se ha desarrollado una teoría acerca del origen oriental de la leyenda. Se sugirió que existirían analogías entre el relato persa *Wis y Rāmin*, redactado por Gurgāni en el siglo XI, y la historia de Tristán e Iseo. Si bien su propuesta no logró convencer a los eruditos, algunos de ellos admitieron que existen episodios de gran semejanza, en especial las secuencias referidas a Iseo de las Blancas Manos. La perspectiva oriental, no obstante, fue ganando terreno recién en la década de los años sesenta, gracias a las investigaciones de otros filólogos, en particular de Pierre Gallais. En *Genèse du roman occidental: Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*



(1974), Gallais sostuvo la hipótesis de una procedencia no occidental del primer *roman* de Tristán. Si bien, como se ha señalado, la conjetura que este crítico defiende permite visibilizar el aporte de Oriente a las literaturas medievales, este autor pierde de vista el anclaje claramente celta de la leyenda y sus vínculos con el conjunto de la materia de Bretaña. Más aún, como advierte Emmanuèle Baumgartner (1987), la propuesta del medievalista no tiene en cuenta el contexto cultural y literario en el que se elaboró la historia y que se halla determinado por el advenimiento de la cortesía y el nacimiento de una ética profana del amor.

Los relatos celtas seducen por la cercanía que algunas secuencias demuestran tener con la historia de Tristán e Iseo tal como aparece en los textos del siglo XII, pero ninguno puede atribuirse el título de origen directo de estas recreaciones. La única certeza es que la leyenda fue la fuente de la que los nuevos autores (los *moderni*) se apropiaron y reelaboraron, fusionándola con elementos eruditos, y que moldearon en esquemas narrativos distintos de los existentes. En ese sentido, resulta imposible desvincular la materia de Bretaña, en sus distintas manifestaciones, de la emergencia de un contexto poético que delineó, en variantes, parte de la producción literaria hasta bien entrada la Modernidad temprana.

### **Las primeras manifestaciones en francés y en alemán**

Ante esta diversidad de pistas, es preciso admitir que solo se cuenta con los textos redactados en francés en el siglo XII: los fragmentos de los *romans* compuestos por

Tomás de Inglaterra<sup>7</sup> y Béroul<sup>8</sup> y tres relatos breves: el *Lai de la Madreselva* de María de Francia (incluido en su colección de *Lais*) y las dos *Folies* (de Berna y de Oxford), todos ellos redactados en la versificación que ganó popularidad en la época, el octosílabo pareado. De la versión de Tomás de Inglaterra (fechado hacia 1170-1175) se conservan aproximadamente 3140 versos, un sexto del total, en seis manuscritos, uno de los cuales, el de Carlisle, fue hallado en 1992; del de Béroul (probablemente redactado hacia 1180<sup>9</sup>) han sobrevivido 4487 versos en una única copia, el BnF fr. 2171 (de la segunda mitad del siglo XIII). En cuanto a las *Folies*, la de Berna (*Fb*) cuenta con 572 versos y se preservó en el códice 754 de la Biblioteca de Berna que se ajusta a la versión representada por Béroul y Eilhart. La *Folie* de Oxford (*Fo*) se extiende a través de 998 versos y se conserva en el manuscrito Douce a continuación del fragmento de Tomás. Dado que *Fo* concuerda con el sentido que despliega el *Tristán* de este último autor, su incorporación en el mismo códice no resulta insólita. Tomás de Inglaterra y Béroul mencionan fuentes escritas, pero también orales. Es posible que la leyenda haya llegado a ellos a través de bardos bilingües que la llevaron a la corte normanda en Inglaterra, con posterioridad a una primera etapa de fijación en el sur de Gales o Cornualles, por lo que su transmisión inicial fue oral. Por

---

<sup>7</sup> Tomás de Inglaterra fue, probablemente, un letrado que vivió en la Inglaterra de Enrique II Plantagenet y de Leonor de Aquitania; es factible que haya redactado su *Tristán* para el público de la corte inglesa de la época. Su producción es posterior a la boga de los *romans antiques* y, en particular, del *Brut* (1155) de Wace, del que recupera algunos motivos y esquemas descriptivos. Las alusiones al rey Arturo (v. 725) y al *lai* de *Guiron* (v. 835) revelan su conocimiento de la materia de Bretaña.

<sup>8</sup> Béroul sería de origen normando, dadas las características lingüísticas de su texto. Su relato se destaca por la importancia que adquieren los topónimos de Cornualles y los conocimientos que se despliegan acerca de la región. En función de estos datos, algunos especialistas argumentaron que este escritor habría estado al servicio de un señor de la comarca y que habría escrito a un auditorio angloparlante, al que no llamaría la atención términos como *lovendranc*, atribuido al filtro (vv. 2138 y 2159).

<sup>9</sup> Se ha planteado que el fragmento atribuido a Béroul proviene de la unión, un poco desprolija, de las narraciones de dos autores: Béroul 1 (cuyo relato se extiende entre los versos 1 y 2765) y Béroul 2 (a quien se le adjudica el final de la historia). La hipótesis se basa en que existe un conjunto de incoherencias entre las dos partes: 1) la repetición de la escena de despedida (versos 2681-2732 y 2777-2844) y 2) la presencia de los barones enemigos de Tristán al final del relato cuando Gouernal ya había matado a uno de ellos en los versos 1656-1728. Las divergencias entre los autores explican además que el *Tristán* de Béroul se distancie de la versión de Eilhart. Por otra parte, pareciera ser que la parte de Béroul 1 es más antigua que la otra, si bien el público de la época no habría distinguido, seguramente, los diferentes estratos que conforman la totalidad de la obra.

último, un poema anglonormando de fines del siglo XII, el *Donnei des Amanz*, y la *Continuation Perceval* de Gerbert de Montreuil, compuesto hacia 1230, incluyen dos episodios ajenos al relato tradicional, aunque basados en el tema inagotable del regreso del héroe junto a Iseo.

La historia atravesó rápidamente las áreas francófonas y se diseminó en otras geografías, particularmente en la Europa septentrional. Entre 1170 y 1190, Eilhart von Oberg redactó en alto alemán medio un *Tristrant*, vasta narración de 9524 versos que contiene una versión completa de la narración. Este autor alega que cuenta la historia verdadera del héroe tal como la halló en el “libro de Tristán”. Los versos 3523-5020, desde el episodio de la cita espiada hasta el regreso de los amantes del bosque, siguen la misma trama narrativa que los versos 1-3027 de Béroul. Las diferencias se acentúan a partir del verso 2754 del texto de Béroul, pues se notan numerosas correspondencias entre Eilhart y Tomás, las *Folies* y algunos pasajes del *Tristán en prosa*. Si bien las versiones francesas de *Tristán* no permiten establecer una fuente directa, se ha admitido, a partir de las investigaciones de Gertrude Schoepperle (1913) y Maurice Delbouille, que la obra de von Oberg era el testimonio más fiel a un “primer Tristán” francés perdido. Por consiguiente, el texto alemán fue consultado cada vez que se deseaba reconstruir el arquetipo, del cual derivarían las versiones conservadas. Sin embargo, gracias a los trabajos de Danielle Buschinger (1987), se ha demostrado que Eilhart no tradujo, en el sentido moderno del término, el modelo francés, sino que se valió de los procedimientos de reescritura propios de las adaptaciones medievales. En ese sentido, las divergencias entre la historia compuesta por el autor alemán y sus presuntas fuentes no implican que el este siguiera el texto primitivo, sino que exponen la forma en que las narraciones eran recuperadas y reelaboradas a partir de técnicas compositivas específicas. En síntesis, la obra de Eilhart permite comprender especialmente cómo, desde fines del siglo XII, la

materia tristaniana se moldeaba como un relato biográfico en el que se contaba primero la historia de los padres y luego se narraba la vida del héroe desde su nacimiento hasta su muerte<sup>10</sup>.

A partir del modelo de Tomás de Inglaterra, entre 1200 y 1210, Gottfried von Strassbourg tradujo – en la acepción medieval del concepto – el texto francés al alemán. En una obra inconclusa de 19.552 versos<sup>11</sup>, se narra la historia desde el comienzo, siguiendo con gran fidelidad la trama del modelo, circunstancia que permite comprender cabalmente las modificaciones que el escritor anglonormando impuso a la composición. Se preserva otro testimonio que aporta más elementos para entender la difusión de la leyenda desde la perspectiva ideológica de Tomás. Se trata de la adaptación nórdica en prosa, *Tristáns Saga ok Ísöndar*, redactada en 1226 por el Hermano Roberto a pedido del rey de Noruega Hakon Hakonarson<sup>12</sup>. Si bien constituye un relato más condensado, fue fundamental a la hora de diseminar la historia en el contexto escandinavo. Es importante incorporar a esta enumeración el *Sir Tristrem* en inglés medio del siglo XIII que también se vincula con la narración de Tomás de Inglaterra. Finalmente, puede mencionarse el Tristán monje (*Tristan als Mönch*), escrito de la segunda mitad del siglo XIII de 2705 versos y emparentado con las *Folies*. Aparece en dos manuscritos que contienen el *Tristán* de Gottfried.

Al conjunto de testimonios conservados, es preciso sumar las alusiones a versiones actualmente perdidas y de las que solo se tienen noticias a partir de los comentarios hechos en textos del periodo. Chrétien de Troyes afirma, en el prólogo de *Cligès*, que ha

---

<sup>10</sup> Es también necesario mencionar el *Cligès* de Chrétien de Troyes que, como se afirma comúnmente, es una reelaboración de la leyenda que parece refutar los fundamentos ideológicos de la versión de Tomás de Inglaterra. El *roman* de Chrétien también presenta una forma bipartita que introduce, en primer lugar, la historia de los padres para luego narrar la vida amorosa del hijo.

<sup>11</sup> Hacia 1290 Heinrich von Freiberg, poeta que frecuentó la corte de Wenceslao II de Bohemia, concluye, luego de 6890 versos, la narración interrumpida de Gottfried von Strassbourg. Su versión se conserva en tres manuscritos completos y cinco fragmentos.

<sup>12</sup> Existe una reelaboración en prosa de la versión de Roberto del siglo XIV: la *Saga af Tristán ok Ísodd*. Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

compuesto un relato del rey Marco y de Iseo la rubia (obviando el nombre de Tristán) del cual no perdura copia alguna. La Rama II del *Roman de Renart* (redactado hacia 1174-1177) refiere a un autor de nombre La Chièvre que habría escrito un *roman* sobre Tristán. Tomás de Inglaterra, por su parte, menciona, en los versos 2119-2123, a un tal Bréri, garante de la versión correcta de la historia<sup>13</sup>. Asimismo, la difusión de la materia tristaniana transitó otros carriles que certifican su popularidad inmediata en el contexto literario francés. La mención más antigua se halla en la canción IV, v. 38, del trovador Cercamon (1135-1145), primera referencia en el espacio occitano. Desde 1150 las citas se multiplican entre trovadores y luego troveros que transforman a Tristán en un mártir ejemplar de la *fin'amor*. El *roman*, por su parte, también recupera las figuras de los amantes de Cornualles: en primer lugar, el ya citado *Cligès* de Chrétien de Troyes, respuesta ideológica y poética a la versión de Tomás de Inglaterra; más tarde, *L'Escoufle* (ca. 1200-1202) de Jean Renart describe una copa donde están cincelados algunos episodios, mientras que, en el *Roman de la poire* (mediados del siglo XIII), el enamorado evoca para Iseo el recuerdo de un día en el que Marco los descubre dormidos en el bosque de Morois.

La enumeración estaría incompleta si no hiciéramos referencia a la iconografía y a las artes decorativas. En efecto, se han atesorado cofres esculpidos, frescos y tapices que escenifican momentos claves de la leyenda. Finalmente, imposible olvidar las imágenes que engalanan algunos manuscritos del *Tristán en prosa*, que los transforman en objetos de altísimo valor artístico.

### A la búsqueda del *ur-Text* perdido

---

<sup>13</sup> Gaston Paris relacionaba a este Bréri con el narrador galés Bledhericus, incluido en la *Descriptio Cambriae* de Giraldus Cambresis. Siguiendo los hallazgos de este crítico, se ha pensado que Bréri/Bledhericus tuvo un papel en la difusión de la leyenda.

El conjunto de registros, huellas dispersas de un improbable relato inicial, engrosa el inventario de episodios que, debido a su vinculación con fuentes orales, permitió que la leyenda tristaniana fuera también objeto de debate entre los representantes de las posiciones individualista y tradicionalista. Joseph Bédier (1900), al frente de la primera, postuló la existencia de un *ur-Tristan*, texto único y compuesto por un autor, del que derivaron las producciones conocidas y que se interpondría entre las fuentes y los textos efectivamente conservados. Frente a esta idea, Jean Frappier (1963) consideraba más plausible la existencia de versiones paralelas y diferentes que circulaban de forma simultánea y habrían tenido una estructura semejante, dado que provendrían de un arquetipo distinto de ese intermediario escrito “más puro” o “más cercano al original”. Asimismo, sostenía que el prototipo narrativo existente en el momento en que se fijaron por escrito los textos conservados poseía dos características centrales: era episódico y temático. No se trataba de una estructura organizada lógica ni cronológicamente, sino que constituía una serie de episodios ordenados por temas, lo que permitía variantes en el conjunto, pero también la presencia de una cantidad de narraciones breves e independientes que podían insertarse en diferentes momentos del relato. Prueba de ello son las diversas producciones escritas de los siglos XII y XIII que agregaban nuevas aventuras a la historia de los amantes, como ya detallamos.

Esta visión de las dos posturas resume, de forma muy general, un debate que no ha culminado, porque las premisas en las que se basa impiden toda clausura definitiva, dado que se especula a partir de hipótesis o reconstrucciones modernas. En consecuencia, nunca sabremos si hubo una o varias versiones anteriores a las conservadas, si existió un *ur-Tristan*, un arquetipo o *estoire*. Para los tradicionalistas fue un proceso dinámico en el que se fueron incorporando elementos y, tal vez, desechando o modificando otros; en función de ello se ha intentado averiguar qué pérdidas y qué adiciones hubo, cuándo se

hicieron, en qué lengua y cuándo nació el primer relato. Como en muchos otros casos, las posiciones de individualistas y tradicionalistas, en la práctica, resultan complementarias, por lo que hay que pensar que la historia, a mediados del siglo XII, ya estaba relativamente estructurada y ordenada alrededor de unos episodios fijos, pero que ofrecía, a su vez, la flexibilidad suficiente para aceptar transformaciones.

Ante la variedad de posibilidades, las palabras de Pierre le Gentil (1953) resuenan aún hoy y sintetizan una verdad que, por obvia, no deja de ser significativa:

*Comment sortir du dédale de discussions dans lequel, depuis tant d'années, la critique se perd au sujet du Tristan [de Béroul]? Plutôt que de ranimer un débat sans issue, prenons donc une résolution héroïque – ou désespérée! Oubliant le détail des argumentations, armés seulement de quelques résidus d'érudition, relisons simplement le(s) fragment(s) [du manuscrit 2171], tel que le temps nous l'a livré, mutilé, énigmatique, émouvant. Est-ce d'ailleurs, tout bien pesé, un sacrilège que de lui accorder cette complaisance presque ingénue? (p. 129)*

### **¿Cómo interpretar el amor de Tristán e Iseo? De versiones y sentidos**

A principios del siglo XX, gracias a las investigaciones de Joseph Bédier (1900), de Wolfgang Golther (1887) y de Gertrude Schoepperle (1913), se determinó que los testimonios conservados de la leyenda se dividían en dos grupos: uno denominado “versión común”, que reúne las narraciones de Eilhart, Béroul y la *Folie* de Berna, y otro, llamado “versión cortés”, representado por el texto de Tomás de Inglaterra e integrado por los relatos que derivan de él (la saga nórdica, el poema de Gottfried von Strassbourg, la *Folie* de Oxford y *Sir Tristrem*). El segundo conjunto incorpora los preceptos de la *fin' amor*, que, seguramente, no se encontraban en el arquetipo. Esta visión del amor como religión le da a la leyenda un sentido diferente que obliga, además, a ciertos cambios en su estructura.

Jean Frappier (1963) profundiza la oposición<sup>14</sup> mediante el análisis de dos elementos centrales para el desarrollo de la historia: el filtro y el juicio de Dios, componentes que están íntimamente relacionados con las ideas de inocencia y culpabilidad de los amantes. Durante su viaje desde Irlanda hasta el reino de Marco en Cornualles, Tristán e Iseo beben por error una poción mágica que sella su pasión, aunque su efecto varía según la versión, circunstancia que modifica sustancialmente el sentido global de la historia.

En la “versión común”, la bebida es la única causa del amor de Tristán e Iseo y, por tanto, libera de culpa a los amantes, aunque los empuja a un destino trágico. Cuando el conflicto entre la pareja y la corte se torna insostenible, Tristán e Iseo huyen al bosque de Moroís, en donde procuran refugiarse para vivir plenamente su deseo. Sin embargo, el bosque se transforma en un espacio hostil que los enfrenta a una degradación física y moral. Privados de sus funciones sociales y de la protección de la vida cortesana, los enamorados se ven despojados hasta de su humanidad. Es necesario, entonces, encontrar un medio de devolverlos a la vida social y es por este motivo que el filtro, en la versión común, tiene un efecto limitado. El fin de su influjo permite que los amantes sientan arrepentimiento, pero no remordimiento por sus acciones. Si bien el brebaje culpabiliza a Tristán e Iseo, pues han traicionado a Marco, son inocentes de intención; en otras palabras, no son responsables de sus acciones, ya que fueron juguetes de un destino que iba más allá de sus voluntades.

En la versión cortés, sin embargo, el filtro no es la causa del amor, sino que provoca el surgimiento del deseo físico, expresión del sentimiento que lo precede. El amor de Tristán e Iseo es sublime y los eleva; representa un ideal al que se entregan y al que cualquier caballero y dama están obligados a aspirar. La *fin’amor* posibilita que se

---

<sup>14</sup> No obstante, Frappier (1963) aclara que todas las versiones son, en cierta forma, cortesas, porque, escritas en el siglo XII, reflejan el ideal de civilización que desde mediados de esa centuria reguló las relaciones y las prácticas sociales en el marco de las cortes.



descarte la necesidad de una excusa moral y que los amantes permanezcan unidos por elección, no por compromiso. Su amor y sus voluntades son una y la misma cosa. Pero, además, dado que experimentan un arrebató que antecede a la pócima, no es necesario que disminuya su poder para forzar su salida del bosque. Tristán e Iseo se quisieron antes del filtro y lo siguen haciendo, aunque su efecto se debilite. La diferencia en la fuerza del brebaje conlleva una pregunta fundamental respecto de la inocencia de los amantes. No en sentido absoluto porque, como se sabe, es admisible que sean inocentes y culpables simultáneamente. Su amor los coloca en un conflicto con la sociedad, porque la corte se ve privada de su mejor caballero y Marco se queda sin un potencial heredero, mientras que la reina tampoco cumple su papel de, por ejemplo, casamentera de las doncellas. En la versión común, Tristán e Iseo se creen inocentes de hecho, pero no de derecho; en la cortés, se estiman inocentes de hecho y de derecho.

A esta distinción se suma otro elemento que puede determinar la culpabilidad de los amantes: el juicio de Dios. En la versión común, el conflicto entre el amor y la ley no encuentra más solución que el desenlace trágico. Los amantes no pueden evitar lo que sienten, pero están seguros de que Él los juzga inocentes debido a que el filtro excusa su comportamiento. Sin embargo, la idea de que el Creador está a favor de ellos parece ser más una sensación de los personajes que una realidad efectiva. Esta “presencia ausente” de Dios queda en evidencia en la comparación de los episodios del juramento ambiguo de Iseo. En él, la reina pergeña una estratagema mediante la cual Tristán se disfraza y la lleva en andas a través de un vado. Una vez cruzado el río, ella jura que nadie, excepto Marco y el personaje que la ayudó, tocó su cuerpo. El juramento reviste el formato del *escondit*<sup>15</sup>, relacionado con el derecho en la época en que la leyenda circulaba oralmente,

---

<sup>15</sup> De acuerdo con el *Dictionnaire du Moyen Français*, una de las acepciones del vocablo *escondit* es el de penitencia honorable que hace un acusado ante un tribunal. Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

y su uso ante testigos bastaba como prueba de inocencia. Este tipo de juicio admite cierta ambigüedad porque, aunque por derecho se pueda considerar que los amantes son inocentes, no hay realmente ninguna prueba de que Dios esté de su lado. A su vez, todas las situaciones en las que Tristán e Iseo se salvan de los peligros podrían tener explicaciones verosímiles que no incluyan la intervención divina. En la versión cortés, sin embargo, se produce un cambio que puede atribuirse a la caída en desuso del *escondit*. Dado que para la corte anglonormanda del siglo XII no sería creíble este tipo de promesa, y que, además, la *fin' amor* es un ideal supremo que no debe ser castigado, se torna indispensable el pronunciamiento de Dios absolviendo definitivamente a los amantes. En consecuencia, tras proferir ese discurso ambiguo, Iseo toma un hierro caliente y sale indemne. De esta forma, Tomás recurre a un comportamiento registrado en los relatos hagiográficos y en la realidad de la época<sup>16</sup>, que exhibe el juicio favorable del Creador acerca de la inocencia de los enamorados. Todas las dudas sobre la culpabilidad quedan, en consecuencia, disipadas. A través de la aceptación divina de la conducta de Tristán e Iseo, se produce una intersección entre el plan humano y el plan divino que ratifica la superioridad del ideal de la *fin' amor*. La intención de este autor de refundir los episodios del arquetipo de Tristán para desarrollar los principios del amor cortés genera una transformación completa de la estructura y el sentido de la obra con respecto a la versión común, la cual, al sostener que el conflicto principal se entabla entre la pasión y la ley, logra perpetuar un sentido presuntamente más próxima a la historia tradicional.

**El Tristán en prosa: de la fragmentariedad al monumento.  
Sobre la fortuna medieval de la leyenda**

---

<sup>16</sup> No obstante, es necesario aclarar que la ordalía se registró históricamente como un procedimiento que integraba los juicios hasta que en 1215 el Concilio de Letrán lo prohibió. Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

Si la historia de Tristán e Iseo experimentó una amplia repercusión durante los últimos siglos medievales, esta fama no proviene de los poemas de Tomás de Inglaterra, de Béroul o de los textos satelitales del siglo XII. Su popularidad se gestó, en realidad, en el *Tristán en prosa*, extensa narración que concilia episodios de la leyenda, provenientes de los relatos tradicionales, con secuencias pertenecientes al *Lancelot-Grial*<sup>17</sup>. Dentro de un espacio textual fluctuante, dada la *mouvance* de los códices que lo contienen, el *Tristán en prosa* se incorporó a una clase de composición que emerge en el siglo de San Luis y cuya difusión se extendió más allá de la Edad Media: el *roman* en prosa artúrico. Este género se desarrolló gracias al ejercicio de la compilación y la reescritura, técnicas compositivas que colaboraron con la expansión de una tendencia general de la época: el deseo de constituir Sumas que aglutinaran, sintetizando, la totalidad del saber. Así, durante esta centuria aparecieron las primeras enciclopedias en lengua vernácula, la obra de Tomás de Aquino, los espejos de Vicente de Beauvais y el *Roman de la Rose*. Por su parte, la narrativa vernácula que se originó en el siglo XII también experimentó una nueva faceta ya que grupos de cantares de gesta y el *roman* artúrico se organizaron en ciclos<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Recordemos, brevemente, que el *Lancelot-Grial* constituye el núcleo central del ciclo compuesto por cinco partes: *La Historia del Santo Grial*, *Merlín*, *Lancelot*, *La Búsqueda del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo*. Sin querer desplegar un tramo de suma relevancia acerca de la historia literaria artúrica, es también preciso señalar que en la base de este gran compendio artúrico se encuentran los dos últimos *romans* (inconclusos) de Chrétien de Troyes: *El Caballero de la Carreta* y *Perceval o el Cuento del Grial*.

<sup>18</sup> La formación de ciclos se define como la armonización de relatos y de relaciones de parentesco, así como de los caracteres y las funciones de las personas y de los linajes. A diferencia de los compuestos por cantares de gesta (que se apropian de los compuestos en el siglo XII), el *Lancelot-Grial* no conserva los *romans* de Chrétien ni los compositores del siglo XIII desarrollaron prólogos para ellos, sino que suministraron nueva materia narrativa y optaron, desde el principio, por la prosa. Philip E. Bennett (2006) afirma que la mentalidad cíclica se establece hacia fines del siglo XII con la escritura experimental de los últimos *romans* de Chrétien de Troyes. En efecto, Chrétien establece relaciones recíprocas, cronológicas y diegéticas, entre el *Lancelot* y el *Yvain*; más tarde, parece haber querido integrar aún más las historias de Perceval y Gauvain en un solo *roman*, el *Cuento del Grial*, proyecto que los continuadores de Chrétien llevaron a cabo parcialmente en la primera y segunda *Continuación*, consagradas a Gauvain y Perceval respectivamente. En las últimas décadas del siglo XII, un bosquejo del ciclo artúrico más ortodoxo se observa en la trilogía de Robert de Boron. Por último y también en el siglo XII, se construyen, aunque de manera menos sólida, las primeras unidades neocíclicas del *Roman de Renart*. Sin embargo, es en el siglo XIII cuando este fenómeno surge plenamente, no solo con la elaboración de las colecciones de manuscritos cíclicos de Guillermo de Orange y de Aymeri de Narbona, sino también dentro del género épico, con el Ciclo de la Cruzada. En relación con el *roman*, esta tendencia se focaliza en la construcción del gran ciclo de *Lancelot-Grial*. En su forma pura, la ciclización de la literatura en lengua vulgar se corresponde con el movimiento Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

El *Lancelot-Grial* respondía a esta búsqueda totalizadora y el *Tristán en prosa* se sumó a esta aspiración. A diferencia del texto en verso, que se presenta episódico, la prosa excede el tiempo de una generación y refiere las vivencias de los ancestros del héroe. En este escenario, la leyenda tristaniana es reescrita y reorientada en función de un modelo narrativo, ideológico y estético ya establecido. Asimismo, el *Tristán en prosa* acrecienta su relevancia ya que constituye, además, el terreno sobre el cual se edificaron las versiones tardomedievales italianas, inglesa y castellana<sup>19</sup>.

El éxito medieval del *Tristán en prosa* no fue objeto de interés inmediato para la filología moderna, ya que solo fue estudiado –más allá del papel que pudo desempeñar en la reconstrucción del soñado *ur-Text*– por un número limitado de especialistas. El primero de ellos, Eilert Löseth examinó los códices depositados en la Biblioteca Nacional de Francia, en el Museo Británico y en las bibliotecas de Roma y de Florencia y, en 1890, publicó un resumen muy detallado de la obra que constituye, aún hoy, un material de consulta imprescindible<sup>20</sup>. Más tarde, en 1925, Eugene Vinaver se ocupó también de la tradición manuscrita del *Tristán en prosa*, aunque su interés estaba centrado en la reconstrucción del texto primigenio del que solo se habían rescatado episodios aislados. No obstante, el medievalista continuó las investigaciones y logró reunir una bibliografía crítica abundante a través de la cual ya planteaba el carácter original de la obra. En este escenario, los trabajos de Emmanuèle Baumgartner son un punto de inflexión. *Le “Tristan en prose”. Essai d’interprétation d’un roman médiéval* de 1975 constituye el

---

escolástico que origina, en dicha época, las compilaciones enciclopédicas, es decir, las *summae* teológicas, históricas y científicas.

<sup>19</sup> En relación con la tradición italiana, mencionaremos *Il libro de Messer Tristano o Tristano Veneto*, *Tristano Corsiniano*, *Tristano Riccardiano* y *La Tavola Ritonda*; respecto de la inglesa, recordemos la *Morte D'Arthur* de Thomas Malory y, en la península Ibérica, podemos citar el *Cuento de Tristán de Leonís*, el *Libro del buen cavallero... don Tristán de Leonís* y otras versiones impresas.

<sup>20</sup> Eilert Löseth, 1890, *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*, París: Bibliothèque de l’École des Hautes Études 82. (Reimpreso por Slatkine en 1974)

análisis más destacado en la bibliografía crítica, el cual ha impulsado, en nuestra opinión, no solo el interés, sino también una visión del *roman* del siglo XIII más acorde con su realidad y con la sensibilidad de los lectores de su época.

Pese a estos avances y, a diferencia de las versiones del siglo XII, cuya fragmentariedad determinó las especulaciones divergentes y propuestas encontradas de los medievalistas, la vastedad del *Tristán en prosa* marcó la dificultad de su estudio y definió que recién hacia la segunda mitad del siglo XX se sistematizaran los datos recabados y se iniciara, a partir de la década de los años sesenta, una edición crítica de envergadura. En 1963 aparece el primer volumen del *Tristán en prosa* presidido por Renée L. Curtis, al cual siguieron dos más, en 1976 y 1985. Esta autora publicó el comienzo del *roman* a partir del manuscrito 404 de la Biblioteca Municipal de Carpentras. Por su parte, Joel Blanchard presentó, siguiendo el manuscrito 772 de la Biblioteca Nacional de Francia, los dos cautiverios de Tristán, episodios que no se hallaban en las versiones más conocidas. Finalmente, a partir de 1987, un grupo de especialistas bajo la dirección de Philippe Ménard retomaron el proyecto de edición crítica desde donde lo había dejado Curtis.<sup>21</sup>

### **Mutación de la pasión tristaniana en el siglo de las grandes Sumas**

¿Desde qué ángulo analizar el *Tristán en prosa*? ¿Cómo un reservorio de fragmentos de la historia primigenia perdida? ¿O como contrapunto del popular *Lancelot en prosa*? Cualquiera sea la respuesta, esta muestra la atracción que produjo en los medievalistas,

---

<sup>21</sup> Como el medievalista explica en la introducción del primer tomo, la búsqueda del manuscrito de base implicó, previamente, reflexionar acerca de los criterios pertinentes para la edición de un texto tan complejo. Así se determinó que el manuscrito de base debía reunir a las siguientes condiciones: 1) que contuviera la totalidad del *roman*, 2) que ofreciera una versión segura de la Vulgata y 3) que no fuera una reelaboración aislada. El ms. 2542 (ms. A) respondía a dichas exigencias. No obstante, la edición no se ajustó solamente al ms. A, sino que fue indispensable someterlo a una evaluación exhaustiva, circunstancia que lo llevó a tener en cuenta otros representantes de la tradición.

quienes lo emplearon para intentar reconstruir el quimérico *ur-Text* –como anticipamos– o como una secuela y reelaboración del *Lancelot en prosa*. El argumento del *Tristán en prosa* admite esa mirada divergente. En relación con el relato tradicional, la primera parte de la obra (desde el nacimiento del héroe hasta su casamiento con Iseo de las Blancas Manos) reproduce, sin grandes modificaciones, el encadenamiento de episodios y la estructura dramática de la versión común, circunstancia que revela la deuda del prosista a esa fuente. Ahora bien, aunque para su autor (al igual que para Béroul y Eilhart) Tristán e Iseo conocen el amor luego de haber bebido el filtro, adopta la posición de Tomás de Inglaterra vinculada con la duración de su efecto pleno y, en especial, respecto de la desaparición, en el corazón de los amantes, de todo conflicto entre su pasión y la moral.

La semejanza de episodios entre la versión común de la historia y el *Tristán en prosa* se diluye, no obstante, cuando se estudia con detenimiento el contexto en el que estos se introducen. El autor (los autores) abrevia(n), expande(n) o modifica(n) su fuente libremente, dando verosimilitud al encadenamiento de las secuencias y a las reacciones de los personajes. El tratamiento que se da a la materia tradicional lleva a que la historia de amor de Tristán e Iseo se integre al universo artúrico y a que el joven se sume a la búsqueda del santo Grial. Así, salvo por el tema central, las similitudes de estilo y forma entre el *Tristán* y el *Lancelot* son tales que extensas secciones de cada obra pueden ser intercambiadas. Tristán se transforma en un caballero errante al estilo del paradigmático Lancelot y sus aventuras se coronan gloriosamente cuando es recibido en la corte del rey Arturo y pasa a integrar la Mesa Redonda. En las narraciones del siglo XII, este guerrero era vasallo del rey Marco (más allá del parentesco que los une) y, por tanto, la funesta pasión que lo vincula con Iseo explica los motivos por los que surge el conflicto entre el rey, la corte y los amantes. Esta disputa está ausente en el *Tristán en prosa*, pese a los pasajes que se incorporan de las narraciones anteriores. De igual modo, el personaje del

monarca cambia radicalmente ya que deviene un traidor y enemigo de la Mesa Redonda. Debido a ello, Tristán está obligado a enfrentarlo y aniquilarlo, con el apoyo de Arturo y sus caballeros, quienes consideran que la rivalidad entre Marco y el joven es un enfrentamiento entre un héroe íntegro y un rey pérfido e indigno. El patético relato de un amor ilegítimo se convierte en una narración de tinte caballeresco, con su tradicional escala de valores morales, la exaltación de las virtudes caballerescas y la condena de todo aquello fuera de los límites del reino de las aventuras.

Redactado entre 1230 (primera redacción) y 1250 (segunda redacción)<sup>22</sup>, fechas que materializan el problema de la autoría, como describiremos más adelante, se conserva en más de ochenta manuscritos (fragmentarios y/o completos), extremadamente distintos en el detalle. Se han distinguido cuatro versiones principales. La primera de ellas se encuentra en el códice 756-757 de la Biblioteca Nacional de Francia; la segunda, conocida también como la “Vulgata” es la mejor representada, la más difundida y completa<sup>23</sup>. Las tercera y cuarta, por su parte, son contaminaciones de las dos anteriores. Finalmente, subsiste, en el manuscrito fr. 103<sup>24</sup> de la Biblioteca Nacional de Francia y en el de la Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 727, una redacción de la muerte de los amantes que difiere de las otras y que recupera el episodio tal como se relata en la tradición en verso. De acuerdo con B.N. fr. 103, Tristán fallece en la Bretaña menor, víctima de los celos de Iseo de las Blancas Manos. Este códice de 383 folios a dos columnas, fechado hacia fines del siglo XV, brinda una versión completa, aunque abreviada, del *roman*. El fragmento

---

<sup>22</sup> De acuerdo con el testimonio de *Guiron le Courtois* y la *Suite du Merlin*, existía hacia 1235-1240 una versión del Tristán en prosa muy diferente de las versiones en verso, pues incluía nuevos episodios en la leyenda tristaniana, como la liberación de los habitantes del Val du Servage, el encuentro de Tristán y Lancelot en el Perron Merlin y la invasión de Marco del reino de Logres, entre otros.

<sup>23</sup> Fue empleada para la realización de la edición crítica moderna bajo la dirección de Philippe Ménard a través de la casa editorial Droz.

<sup>24</sup> Esta variante ha atraído el interés de la crítica ya que se trata de la única redacción en francés de la muerte de los amantes que sigue la tradición del Tristán en verso, como ejemplifican las traducciones alemanas y nórdicas. Cfr. Bedier (1886).

correspondiente a la muerte de Tristán fue publicado en 1886 por Joseph Bédier y analizado, reiteradamente, comparándolo con los pasajes de Tomás, Eilhart y las *Folies*. Su importancia radica, específicamente, en que es esta adaptación de la muerte del héroe la que reproducen los impresos desde siglo XV<sup>25</sup>.

Hasta épocas no muy lejanas, la mayoría de los críticos consideraban que la corta sería la versión original del *roman*, adaptación relativamente antigua y bastante fiel al texto primitivo. La versión interpolada y cíclica, por su parte, sería posterior. Baumgartner (1975) ha señalado que la corta es también relativamente tardía, que también posee inserciones y que, en consecuencia, es improbable que precediera a la otra. En conclusión, la elaboración del *Tristán en prosa* se produjo mediante sucesivas mutaciones. A partir de un núcleo central, se fueron configurando, en menos de un siglo, otras versiones que retomaron amplificando, mediante interpolaciones varias, un texto de extrema variación. La clasificación de los manuscritos y su datación demuestran que existieron, hacia fines del siglo XIV, cinco o hasta seis adaptaciones diferentes de una misma obra, circunstancia que no solo implica un problema de transmisión, sino, en particular, de creación literaria. Este rompecabezas ecdótico conduce, asimismo, a interrogarnos acerca de qué concepción de *roman* los refundidores intentaban transmitir al adicionar, a un núcleo central de la *estoire* de Tristán, una masa de aventuras heterogéneas que conformó, a través de capas sucesivas, el *Tristán en prosa*, en las distintas versiones que leyó el público de fines del siglo XIV y principios del XV. La pregunta conserva, aún hoy, su pertinencia.

¿Quién compuso el *roman*? Descifrar y establecer la autoría de las obras medievales es una línea de investigación recurrente en la medievalística (dado el carácter anónimo de

---

<sup>25</sup> Para un estudio en profundidad, puede consultarse el artículo de Bédier publicado en *Romania* y Baumgartner (1975, pp. 77-83).

Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]



gran parte de la producción vernácula) e impone una lectura atenta de los testimonios para hallar un cuerpo detrás de la letra. En relación con el *Tristán en prosa*, la pregunta resulta ser una de las más espinosas. Si bien los manuscritos parecen darnos pistas claras acerca de la identidad autoral, el número de códices completos, fragmentarios y las variantes echan por tierra cualquier certitud. En ese sentido, resulta imprescindible iniciar la búsqueda en las reflexiones de Baumgartner (1975) quien integra las especulaciones de sus predecesores y brinda senderos de análisis adecuados.

Todos los manuscritos completos comienzan con un prólogo similar, en el que Luce del Gat describe el tema de su relato y su intención de narrar la *estoire* de Tristán, una suerte de crónica del héroe, presentado como uno de los mejores caballeros del reino de Arturo, semejante a Lancelot y a Galaad<sup>26</sup>. Sin embargo, algunos códices (B.N. fr. 104, 336, 750, 756, 757 y 12.599) concuerdan en hacer de Luce el autor de una *estoire* de Tristán y remiten, en relación con los episodios de la vida de este personaje que abrevian u omiten, al *livre* de Luce de Gast mientras que, para los episodios referidos al mundo artúrico, consignan el *livre* de Gautier Map o el *livre* de Robert de Boron. Si bien las alusiones no son plenamente confiables, podría aventurarse que el primero es el autor de un primer núcleo del *Tristán en prosa*, fechado entre 1235 o 1240, a partir del cual se conformó el texto que se conserva en la actualidad. En esta línea, podría suponerse que Luce del Gat concibió y redactó una versión preliminar de la obra, hoy perdida, cuya

---

<sup>26</sup> “Je Luce, chevaliers et sires del Chastel de Gat [...] demonstrerai et ferai asavoir ce que li latins devise de l'estoire de Tristan, qui fu li plus soveriens chevaliers qui onques fust ou reaume de la Grant Bretagne, et devant le roi Artus et après, fors solement li tres bons chevaliers Lancelot dou Lac. Et li latins meïsmes de l'estoire del Saint Graal devise apertement que au tens le roi Artu ne furent que troi bon chevalier qui tres bien feïssent a prisier de chevalerie: Galaaz, Lanceloz, Tristan...” (“Yo, Luce, caballero y señor del Castillo de Gat [...] mostraré y haré conocer lo que el [libro] en latín cuenta de la historia de Tristán, quien fue el mejor de los caballeros que alguna vez vivió en el reino de Gran Bretaña, ante el rey Arturo y después de él, salvo únicamente del gran caballero Lancelot del Lago. Y el mismo libro de la historia del Santo Grial cuenta claramente que en tiempos del rey Arturo no hubo sino tres caballeros dignos de elogio: Galaad, Lancelot y Tristán” [traducción nuestra]).

Cabe señalar que no se hace alusión alguna a Tristán como el amante de Iseo. De hecho, el nombre de la reina está ausente del prólogo.

Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

forma original fue sistemáticamente modificada por la intervención de Hélié (o Elie) de Boron y sus sucesores. Este nombre aparece en el epílogo de varios testimonios y ha sostenido un gran número de hipótesis, en especial su parentesco con Robert de Boron. Para Baumgartner (1975), Hélié reelabora el núcleo primitivo compuesto por Luce de Gat y su *Tristán en prosa* presenta una ruptura decisiva en la estructura del relato y en la vida del héroe a partir del exilio de Tristán en el reino de Logres. Las aventuras de otros caballeros reemplazan con frecuencia creciente las de Tristán y, cuando el guerrero ingresa al mundo artúrico, se transforma en un caballero como cualquier otro. Sus hazañas, hasta ese momento únicas y que ocupaban toda la atención del narrador y del auditorio, se confunden con los eventos de la Mesa Redonda. Si al comienzo era el personaje privilegiado, el *roman de Tristán* se transforma en un *roman* de la Mesa Redonda. La versión de Hélié trata de introducir la mayor cantidad de material posible recuperando las obras de sus predecesores, Luce, Gautier Map y Robert de Boron, y reúne, en un solo libro, todo lo que se ha narrado sobre el mundo artúrico, intentando ofrecer una Suma artúrica, desde el momento en el que el reino de Logres se transformó en la tierra elegida por el Grial hasta que este desaparece y los últimos sobrevivientes mueren<sup>27</sup>. El *Lancelot-Grial*, que ignora al trío Marco, Iseo y Tristán, no es más que un componente de esa gran Suma al que el *Tristán en prosa* agrega un relato nuclear. La primera labor que llevó a cabo Luce fue la de introducir a los amantes de Cornualles al mundo artúrico, haciendo de Tristán la réplica de Lancelot. Luego Hélié y los epígonos forjaron un *roman* cíclico, fusionando las historias de Lancelot, de Tristán, de los hijos de Pellinor, de Palamedes y sus hermanos, del linaje de Bruns y de Morgana, entre otros.

---

<sup>27</sup> Resulta interesante agregar que un autor anónimo, imitando el impulso de Hélié de Boron, compone entre los siglos XIV y XV, una continuación de la historia de Tristán e Iseo, *Ysaÿe le Triste*. En este *roman* se cuentan las aventuras del hijo de la pareja, Ysaÿe y las de su nieto, Marc. Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

El *roman* de Tristán concebido por Hélie, por tanto, desarrolla una estética consciente y original que erige una imagen del mundo como un universo cerrado.

En síntesis, cuando Luce de Gast emprende, poco después del *Lancelot-Grial*, la “traducción” de lo que en “latín se cuenta de la *estoire* de Tristán”, “quien fue el mejor de los caballeros” en su *Tristán en prosa*, su intención puede leerse, a primera vista, en dos niveles: en primer lugar, la puesta por escrito de la *estoire* del joven guerrero implica reparar un olvido inexcusable del texto arturiano –esa es, al menos, su petición de principio– y agregar lo que los prosistas precedentes dejaron inconcluso al ignorar toda una sección de la ficción bretona; en segundo término, con la cita de Galaad en el prólogo, a quien el lector vincula inmediatamente con la búsqueda del Santo Grial, y la mención del libro fuente, la *Historia del Santo Grial*, informa acerca de su intención de abordar un proyecto más ambicioso, que complementa el *Lancelot en prosa*. El nuevo *roman* será el espacio de una confrontación inesperada entre Tristán, el caballero, el amante, el trovero, y Galaad, figura emblemática de la caballería celestial y de la inspiración mística de la *Búsqueda del Santo Grial*. Podría afirmarse que el *Tristán en prosa* se impone la tarea de reformular, al interior de una sola historia concebida como un ciclo en sí, la tensión entre el espíritu profano y el místico que subyace al conjunto del ciclo *Lancelot-Grial* (Baumgartner, 1994).

**El libro de Sir Tristán de Lyones en La muerte del rey Arturo de Tomás Malory:  
repercusiones de los ciclos franceses en la literatura inglesa del siglo XV**

La estética del monumento que caracterizó los ciclos franceses del siglo XIII selló el destino artúrico de Tristán e Iseo y modeló la narrativa de caballerías de la última centuria medieval. En efecto, el *roman* francés del siglo XV (ya sean creaciones originales o las *mises en prose* – prosificaciones propiamente dichas) adopta esta estética que, como ya describimos, se realizaba a través de la compilación y de la formación de ciclos, producto Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

de la unión y organización de textos a los que se les incorporaban secuencias que explicitaban esa voluntad de armoniosa e intrincada totalidad. Sin embargo, como se infiere a partir de la existencia material del *Tristán en prosa*, no existió una versión única de la historia reelaborada que mostrara, de manera unívoca, los procedimientos mencionados, sino que los copistas actuaron como verdaderos autores (o editores) y legaron obras de distinto tenor, tanto en el nivel semántico como sintáctico.

La influencia del *Tristán en prosa* y del *Lancelot-Grial* sobre la mentalidad literaria europea se manifestó también a través de las traducciones a otras lenguas, circunstancia que aseguró su popularidad ante auditorios foráneos. Entre las adaptaciones que se compusieron en italiano, inglés y castellano, destacamos *La muerte del rey Arturo* de Thomas Malory<sup>28</sup>, texto fechado hacia 1469-1470. La reformulación de Thomas Malory ejemplifica, de manera paradigmática, no solo el arte de la escritura en prosa y de la traducción, sino también la convivencia de dos formas de materializar la producción literaria: el manuscrito y el impreso. Recordemos que los incunables fueron transformando los modos de acceder a las obras y las formas de lectura. En ese sentido, la de Malory constituye un punto esencial en la historia artística del medievo tardío, pues su existencia permite conocer la compleja relación entre los escritores y la tradición heredada, los vínculos entre autores y el campo literario, la migración de las obras de un centro a otro, la mutabilidad de la hegemonía de esos espacios y las disputas entre distintas maneras de ejercitar la lectura.

Como afirmamos en apartados anteriores, el análisis y la interpretación de los textos antiguos están íntimamente ligados a los derroteros de la investigación filológica; la

---

<sup>28</sup> En relación con la identidad del autor, se ha aceptado que se trata de Sir Thomas Malory de Newbold Revell en Warwickshire (1414/18 – 1471). Como sucede con algunas celebridades literarias, su vida es en sí misma una novela de aventuras, no exenta de episodios oscuros y momentos de marcado dramatismo. Su identidad de bandolero, tan distante del arquetipo de caballero que construye a través de la figura de Lancelot, ha suscitado múltiples interrogantes acerca de la paradoja entre su destino personal y el de los personajes que hereda y delinea.

correspondencia entre la obra y el conocimiento que tenemos de ella en la actualidad dependen, en gran medida, de los encuentros y las reflexiones de los especialistas. En el terreno de los estudios consagrados a Thomas Malory, el caso no difiere en absoluto. Hasta las primeras décadas del siglo XX, la única fuente conservada de *La muerte del rey Arturo* era el impreso de Willian Caxton<sup>29</sup> de 1485, objeto de múltiples reediciones<sup>30</sup>. Sin embargo, un hallazgo en la biblioteca de Winchester College en 1934 revolucionó las investigaciones acerca del texto. W.F. Oakeshott descubrió un códice que contenía una composición manuscrita. La revelación permitió iluminar y aprehender, en toda su dimensión, la labor de Caxton. De este modo, se evidenciaba cómo los primeros editores se apropiaban de los textos y los modelaban de acuerdo con sus intereses o con los preceptos en vigencia.

El examen comparado de las dos versiones fue llevado a cabo por Eugène Vinaver (1947), el primero en advertir las modificaciones que el impresor había realizado. Observó que su copia poseía títulos y divisiones de capítulos inexistentes en el manuscrito y que la estructura del incunable presentaba variaciones de envergadura. Caxton había cambiado, asimismo, algunas expresiones, especialmente en la sección correspondiente a la historia de las guerras continentales de Arturo, que Malory había tomado de la *Morte Arthure Aliterativa*<sup>31</sup>. Aquel editor reelaboró esta sección haciendo que el estilo y la dicción dependieran menos de la fuente, brindándole mayor cohesión.

---

<sup>29</sup> De igual modo, la biografía de William Caxton resume un periodo relevante en la producción literaria tardomedieval, ya que se desempeñó como traductor y, fundamentalmente como editor. Su primer impreso es de 1473 (*Recuyell of the Historyes of Troyes*) y, en 1476, publica el incunable de los *Canterbury Tales*. Estuvo en estrecho contacto con la corte de los duques de Borgoña de la dinastía Valois, centro cultural y de mecenazgo destacado en el que se trazan las líneas centrales de la vida literaria francesa (y de la Europa septentrional) durante el siglo XV.

<sup>30</sup> El incunable de Caxton fue reproducido por Wynkyn de Worde en dos ediciones de 1498 y 1529. Luego se sucedieron dos en el siglo XVI: la de William Copland de 1557 y la de Thomas East en 1578. La última edición temprana fue la de William Stansby en 1634. El silencio cae sobre el texto de Malory y recién en 1816 y 1817 aparecen dos nuevas impresiones.

<sup>31</sup> La *Morte Arthure Aliterativa* es un texto anónimo de 4346 versos, conservado en un único manuscrito (Lincoln Thornton) y compuesto hacia fines del siglo XIV, período en el que resurge el verso aliterativo. La poesía con estas características no contiene rimas al final de los versos, sino que cada línea está Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

No obstante, las transformaciones estructurales fueron las que más atrajeron a los especialistas y las que originaron un debate que no dejó de relanzarse hasta épocas no muy lejanas. Vinaver (1925) sostenía que al eliminar los colofones y dividir el *romance* en veintiún libros (los que se subdividían, a su vez, en capítulos), Caxton habría utilizado ocho *romances* individuales, cada uno de los cuales contenía un tema artúrico específico, y los habría fusionado en un solo libro. En otras palabras, el medievalista afirmaba que ya este editor había refundido, en una única obra, los ocho textos que Malory había creado de forma separada. En función de esta tesis, su edición de *La muerte del rey Arturo* de 1947 lleva por título *The Works of Sir Thomas Malory*, explicitando su idea acerca de la diversidad que habría caracterizado la empresa literaria del escritor. Las réplicas a su postulado no tardaron en llegar. Entre las críticas, las del grupo comandado por Robert Lumiansky fueron determinantes: comparando las versiones con sus fuentes y examinando los cambios y las conexiones entre los relatos, concluyeron que Malory había compuesto un único libro, no ocho. **La refutación de Lumiansky** (1965) resulta ser más concluyente si tenemos en cuenta la práctica escritural de los prosistas medievales y los métodos de composición, resumidos al inicio de esta sección. El autor inglés tenía ante sus ojos una Suma artúrica, un conjunto de historias interconectadas que conformaban ciclos coherentes y cerrados en donde plasmar una vasta historia. Por tanto, Sir Thomas no hacía más que imitar un modelo que lo obligaba a pensar y elaborar su *romance* siguiendo patrones exitosos fijados en la literatura francesa.

---

conformada por dos partes unidas por la aliteración, es decir, la identidad entre los sonidos iniciales de las sílabas acentuadas. Este recurso no es un elemento retórico opcional, sino que es un requerimiento de la poesía en inglés antiguo.

Esta versión de la *Muerte de Arturo* se distingue por su precisión en fechas, el uso de topónimos reales y un cierto desinterés por lo sobrenatural. Además, es un poema centrado en las batallas y hechos heroicos de Arturo y sus caballeros, por lo que se encuentra despojada de los elementos relacionados con el amor cortés.

Oriente Occidente. Nueva época. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales - Universidad del Salvador. Volumen 19, nro. 1/2, 2022 [pp. 72-111]

Ahora bien, si la prosa artúrica francesa<sup>32</sup> pudo determinar el contenido de *La muerte del rey Arturo*, esta no impuso sus sentidos al texto inglés. Malory no fue un traductor esclavo de las fuentes, sino que fue un lector sagaz que quitó, agregó, reordenó episodios al tiempo que reorientaba los sentidos presentes en su obra para brindar una visión personal de los fundamentos de la cultura caballeresca. En ese sentido, es preciso resaltar que su actitud emulaba la de los compositores franceses. En última instancia, tanto este autor como sus predecesores no hacían más que reproducir el arte de la creación literaria tal como la forjaron, por primera vez, los escritores de textos en lengua vernácula del siglo XII.

En este escenario, el *Tristán en prosa* dejó de ser una obra a la sombra del *Lancelot-Grial* o una narración que reivindicaba la centralidad de Tristán e Iseo para la historia artúrica y pasó a integrar, con un valor semántico específico, un relato en el que el narrador proponía a su lector meditar sobre los caballeros de la Mesa Redonda (como símbolos insuperables de la orden), sobre el reino de Arturo y las funciones del monarca, y sobre los componentes morales que sostienen ese universo. *La muerte del rey Arturo* no es, en definitiva, una sumatoria de episodios que respetan un orden cronológico específico para (in)formar acerca del mundo de la caballería artúrica, sino que representa una verdadera reelaboración, producto de una profunda reflexión acerca de cuestiones que exceden la voluntad de entretenimiento. La sección que incorpora la historia de Tristán e Iseo, a partir del ciclo francés del siglo XIII, exhibe esta tendencia y oscila entre la fidelidad al original y su reformulación.

---

<sup>32</sup> Es necesario también tener presente que Malory se valió de diversas fuentes para componer *La muerte del rey Arturo*. Más allá de la consulta de la *Vulgata* y *Posvulgata*, el escritor inglés habría reformulado partes de la *Morte Arthure Aliterativa*, como adelantamos, y la *Stanzaic Morte Arthure*. En relación con la leyenda tristaniana, imposible de soslayar su deuda al *Tristán en prosa*, circunstancia que, como Helen Cooper (2003) afirma, permite que la literatura insular vernácula se ponga a la altura de las modas literarias del continente. No obstante, Phillipa Hardman argumenta (2004) que el *Sir Tristrem* no habría sido desconocido para Malory y que ciertos pasajes de su *Libro de Sir Tristán de Lyones* posee llamativas similitudes con la versión en inglés medio del siglo XIII.

### Nuevos sentidos para la biografía del héroe tristaniano

El *Libro de Sir Tristán de Lyones* se emplaza en el tercio medio de *La muerte del rey Arturo*, constituye la parte más sustancial y posee un significado específico: el de exaltar y encomiar la caballería. Los críticos han señalado, asimismo, que, a diferencia de lo que ocurre en otras secciones, el autor inglés respeta escrupulosamente el *Tristán en prosa*<sup>33</sup> y no lo somete al drástico proceso de recorte y reorganización que realiza en otros pasajes<sup>34</sup>. El texto francés del siglo XIII brinda a Malory la posibilidad de exhibir la continuidad ininterrumpida del reino artúrico, desde las primeras convulsiones que se desatan durante su fundación hasta el declive y colapso final.

En el *Libro de Sir Tristán de Lyones* la narración enfoca los periplos de una multiplicidad de caballeros, delineando un retrato celebratorio de los personajes y sus acciones. Las largas cabalgatas que los hombres hacen en compañía unos de otros permiten exteriorizar los mejores sentimientos de fraternidad que los reúnen. Se relatan sus aventuras, ya sea entrelazando sus derroteros o como eventos singulares, con la intención de exhibir modelos de conducta y para brindar definiciones acerca de la caballería. Esta suerte de idilio va decayendo hacia el final de la sección, en el que las imágenes de beneplácito se sustituyen por otras de odio y de injurias deliberadas. La sombra amenazadora y siniestra de la decadencia y la catástrofe se cierne en medio de la felicidad ecuménica que caracteriza la Mesa Redonda. En ese sentido, podría decirse que la figura de la rueda de la Fortuna, tan cara a la mentalidad de los hombres medievales,

---

<sup>33</sup> Aunque, de acuerdo con los cálculos de Vinaver (1925), su adaptación reduce a un sexto el original.

<sup>34</sup> Es difícil establecer cuál fue el manuscrito del *Tristán en prosa* consultado por Malory, ya que ninguno de los códices conservados se asemeja al que habría tenido el escritor y su *Tristán* posee afinidades con varios manuscritos de distintas familias.



simboliza el significado que la historia de Tristán e Iseo posee en *La muerte del rey Arturo*.

La palabra clave que describiría este libro, en definitiva, es la de hermandad. Sin embargo, este compañerismo ideal no está exento de anticipaciones funestas, por cuanto las peores traiciones no proceden del exterior, sino que se gestan al interior de la corte. Cuando Tristán (el mejor caballero del mundo fuera del círculo artúrico y apenas segundo detrás de Lancelot) ingresa al grupo selecto de la Mesa Redonda adviene el momento cúlmine en la vida de la corte y, por ello mismo, le sucede el primer evento que pronostica la destrucción del reino: Gawain y sus hermanos Agravain, Gaheris y Mordred, asesinan a Sir Lamorak. Si la *Vulgata* francesa localizaba la caída del reino artúrico luego de la aparición del Grial (demostrando, por ende, la inadecuación de la caballería terrenal al orden divino), Malory concibe la búsqueda del Santo Grial como un momento de intensa felicidad y sugiere que la semilla de la destrucción germina al interior del espacio artúrico y entre los héroes que rodean al rey. Por otra parte, y a diferencia de los textos franceses, en los que los narradores introducen una suerte de educación sentimental junto con la formación en las armas, este autor traslada el énfasis puesto en la pasión amorosa hacia la manifestación de la camaradería entre hombres. Se minimiza el elemento sexual (también en el relato de los amores de Lancelot y Ginebra), ya que el narrador no se detiene en contar los detalles novelescos de lo que los amantes viven cotidianamente, sino que se limita a describir la intensidad y fidelidad del vínculo que los une. La pasión de Tristán e Iseo representa un lugar común en la historia y, por tanto, no se la introduce discursivamente, sino que forma parte de la acción. En *La muerte del rey Arturo*, se evidencia que el amor no tiene la misma relevancia que la proeza y el valor caballerescos, por lo que ocupa un lugar secundario en relación con estos.

El *Libro de Sir Tristán de Lyones* no concluye como su fuente principal porque las últimas aventuras del *Tristán en prosa* se entroncan con la del Santo Grial. Malory se basa en esa sección del ciclo *Lancelot-Grial* para la redacción de sus últimos libros. No obstante, Tristán no desaparece de *La muerte de rey Arturo* ya que su nombre representa, en los apartados subsiguientes, una suerte de recordatorio del daño creciente que va sufriendo la compañía que tanto admiró. De hecho, un relato de su muerte se ofrece cuando se repasa la lista de los caballeros que intentan curar a Sir Urry (Libro XIX).

### **¿El paradigma en disputa? Tristán vs. Lancelot**

En *La muerte del rey Arturo*, se introduce a Lancelot, personaje desconocido para la historia artúrica insular, pero que, desde su primera aparición en el *Caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, fue símbolo de perfección marcial y amorosa. Malory abreva en esa tradición y hace del amante de Ginebra el modelo al que debe aspirar cualquier caballero que se precie de cortesía. La incorporación de Tristán permite que se observen similitudes y diferencias que realzan la imagen de Lancelot, que se describa la tensión creciente de valores y actitudes, que se exhiba la fraternidad entre guerreros y que se visibilicen y desarrollen tópicos como el de la envidia y la traición.

Las comparaciones iniciales entre este personaje y Tristán pueden parecer obvias: ambos son contendientes excepcionales que forman parte de un triángulo amoroso en los que la mujer amada es una reina y su esposo, el rey, es el señor al que sirven como vasallos y a quien deben obediencia y lealtad. Asimismo, los enamorados corren el riesgo permanente de ser descubiertos y ambos deben ofrecer pruebas de que su amor es verdadero. Podría aventurarse que Malory inserta el relato de Tristán, Marco e Iseo para comparar la relación de Lancelot con Ginebra y con Arturo, cuya confrontación

conduciría a una reflexión especular acerca del problema del adulterio del que el mítico rey es víctima, objetivo por demás evidente en la constitución de la obra.

El final que encuentran Lancelot y Ginebra tras la caída de Arturo podría considerarse feliz y se halla justificado por el narrador en *Le Morte Darthur*: “whyle she [Ginebra] lyved she was a trew lover, and therefor she had a good ende” (“mientras Ginebra vivió, fue una amante leal y, por tanto, tuvo un buen final”). Mientras que Tristán encontrará su muerte en manos de Mark, desenlace adverso mencionado al pasar, la pureza del amor de Lancelot, aunque le impide conseguir el Grial, justifica su salvación final. Más aún, el episodio de la curación de Sir Urry en manos de este personaje certifica su superioridad hasta por encima de Arturo y permite que el lector infiera que su pecado no es irredimible. En ese sentido, la diferencia crucial entre este caballero y Tristán se encuentra en que, a pesar de las varias pruebas a las que son sometidos, el amor de Lancelot por la reina permanece intacto y acrecienta sus acciones, mientras que el del segundo guerrero debe juzgarse como inferior y poco sincero. En efecto, este engaña a Iseo con la esposa de Segwarides, es seducido por Morgana y finalmente contrae nupcias con Iseo de Brittany. Ante este hecho, el relato pone de relieve, por un lado, la disconformidad de Lancelot (quien acusa a su par de traicionar su amor) y que Tristán “had allmoste forsakyn La Beale Iseo” (“se había casi olvidado de la bella Iseo”) (*Le Morte Darthur*), por el otro. El amor de los amantes de Cornualles puede ser pasional<sup>35</sup>, pero no iguala en pureza y sinceridad al de Lancelot y Ginebra.

Al comparar los dos triángulos pasionales, Malory también confronta a los reyes y sus cortes. En este escenario, convierte a Mark, gobernante que califica de asesino y cuyas

---

<sup>35</sup> Maureen Fries (1975) señala que, mientras que Malory representa el aspecto carnal de la relación entre Tristán e Iseo, cuando se trata de Lancelot y Ginebra prevalece la castidad, con la excepción del episodio de *El caballero de la Carreta*. Afirma también que, tras las acciones pasionales de los primeros, la demostración de una sexualidad más abierta y pública comienza a aparecer no solo en Lancelot y Ginebra, sino en otros caballeros como Lamorak, sugiriendo el comportamiento de Tristán como el catalizador de actitudes inmorales.

faltas son continuamente realzadas, en una suerte de doble oscuro de Arturo. La caracterización de ambos monarcas subraya la tragedia de la traición de Lancelot y el final del rey, mientras que el desastre de la corte de Cornualles y el final de sus amantes no poseen mayor relevancia.

Por otra parte, la falta de cortesía de Tristán en *La muerte del rey Arturo* no se expresa únicamente en su amor imperfecto por Isolde, sino que se manifiesta también en sus proezas. En múltiples ocasiones, este guerrero es comparado con Lancelot y, aunque ambos son los dos mejores caballeros del reino, este último tiene un grado de perfección que Tristán no puede alcanzar. Mientras que el amante de Ginebra acrecienta con sus proezas los valores de justicia y piedad del reino de Arturo, el enamorado de Iseo actúa de manera opuesta. Por ejemplo, este no se apiada de la dama del concurso del Castillo Plewre, sino que acepta y ejecuta la mala costumbre de decapitarla (hecho del que se arrepiente en la versión francesa, pero no en la inglesa). Tampoco cumple su promesa de olvidar el conflicto que tenía con Lamorak y termina incitándolo a pelear, circunstancia que contradice las normativas de la Mesa Redonda. Es por ello, quizás, que Arturo alaba a Tristán por las actividades relacionadas con la nobleza (como la cacería, su capacidad para tocar el arpa, etc.) pero no por su cortesía.

Estas diferencias elevan a Lancelot, cuya única falla es su amor por Ginebra, lo que le impide alcanzar el grado de perfección necesaria para acceder al Grial. Sin embargo, su salvación final, gracias a la pureza de su amor, incluso adúltero, certifica el conflicto de valores que atraviesa al héroe. Lancelot ama a la reina y es consciente de la mácula que su pasión imprime en su identidad, por lo que la vive como si fuera su cruz. El caballero insuperable logra sobrevivir a la caída del reino tras demostrar que su arrebató sigue las reglas de la caballería tanto como sus proezas, mientras que su par de Cornualles no alcanza el nivel de excepcionalidad de su compañero. Se ha observado que la falta de

cortesía de Tristán y su alejamiento de los preceptos de la Mesa Redonda son las razones que explican también la inclusión de este personaje en *La muerte del rey Arturo*. Una vez finalizado el *Libro de Tristán de Lyones*, comienza el declive definitivo de la Mesa Redonda, por lo que el contraste entre la cortesía de Lancelot y su ausencia en Tristán marca la oposición fundamental que llevará al fin de la corte artúrica.

Aunque Tristán no resulta ser el caballero ideal a los ojos de este escritor, su presencia es fundamental para iluminar tanto la grandeza de Lancelot como las razones de la caída del reino. Desde esta perspectiva, el amante de Iseo representa el opuesto de Lancelot y la inclusión de su historia en *La muerte del rey Arturo* tiene por finalidad brindar claroscuros y matices a una obra que, de otro modo, podría ofrecer una visión maniquea del mundo artúrico.

### **Supervivencia del *Tristán en Prosa* en la modernidad temprana**

Desde fines del siglo XV, la permanencia del *Tristán en prosa* en el horizonte literario se debió a la imprenta, circunstancia que demuestra además la pregnancia de estas Sumas artúricas en el periodo posmedieval: el incunable de Jehan Le Bourgeois data de 1489; Antoine Vérard publica cuatro ediciones entre 1496 y 1506 y Michel Lenoir y Jehan Petit editan dos en 1514 y 1520, mientras que la de Denis Janot aparece en 1533. Estos impresos recogen la versión fijada en el manuscrito B.N. fr.103, el cual difiere en el relato de la muerte de los amantes, como ya advertimos. El *Tristán en prosa* fue asimismo la fuente directa de dos refacciones del siglo XVI: la de Pierre Sala (que se conserva en su versión manuscrita) y la de Jean Maugin L'Angevin, publicada por primera vez en 1554. Este clima favorable se eclipsa después de 1600 y la historia de los enamorados de Cornualles, así como gran parte de las narraciones pertenecientes a la materia de Bretaña, se desvanecen en el horizonte literario francés.

La aparición de la *Bibliothèque universelle de romans* en el siglo XVIII permitió que los lectores entraran nuevamente en contacto con las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda, gracias a las síntesis y adaptaciones de *romans* como el de *Lancelot du Lac*, *Perceforest*, *Guiron le Courtois* o la *Quête du Saint Graal*. El conde de Tressan<sup>36</sup>, colaborador de esa empresa bibliográfica, reelaboró el *Tristan de Léonis fils de Meliadus*, que apareció en abril de 1776. Luego, la obra se incluyó en el tomo I del *Corps d'extraits des romans de chevalerie* de 1782 y, posteriormente, se integró al tomo VII de las *Œuvres choisies* de la *Bibliothèque universelle des dames* (1787) para, por último, ingresar a la edición de las *Œuvres* de Tressan, con un prefacio de M. Campenon (1822-1823).

Gracias al interés que el conde de Tressan demostró por la leyenda, lectores y lectoras de fines del siglo XVIII y principios del XIX pudieron conocer una versión que retomaba la perspectiva de los impresos de los siglos XV y XVI. Sin embargo, a ese texto base se agregó la escena de la cita espiada, propia de las adaptaciones en verso, y que se encuentra en un número limitado de manuscritos de la prosificación (que constituyen la versión III de acuerdo con la clasificación de Baumgartner)<sup>37</sup>. Como habitualmente sucede con la reescritura de una historia, el *Tristán* del conde de Tressan se transformó de *roman* medieval en obra galante del siglo XVIII, pues se acentuó la dimensión sentimental y cortés del relato y se eliminaron casi todos los combates y las escenas de violencia; asimismo, el autor borró los *lais* líricos insertos en la obra del siglo XIII e introdujo piezas de su autoría, siguiendo el modelo del género pastoril, de moda en su época. Finalmente,

---

<sup>36</sup> Louis-Elizabeth de la Vergne de Tressan (1705-1783) fue compañero de estudios de Luis XV; desarrolló una carrera militar al servicio del rey de Francia y del duque de Lorena, Stanislas Leszcinski, antes de consagrarse a la escritura. Fue uno de los colaboradores de la *Encyclopédie* y adaptó varias obras medievales, en especial para la *Bibliothèque universelle de romans*. Entre los relatos que reelabora, se hallan *Artus de Bretagne*, *Huon de Bordeaux*, *La fleur de batailles*, *Guérin de Monglave*, *Gérard de Nevers*, el *Roman de la Rose*, *Cléomadés et Claremonde* de Adenet le Roi, *Petit Jehan de Saintré*, *Flores et Blanchefleur*, *Pierre de Provence*.

<sup>37</sup> Cfr. Delcourt, Thierry. (2007). “Du Tristan de Tressan à la Nouvelle Bibliothèque Bleue d’Alfred Delvau, les avatars du *Tristan en prose*”, en Diu, Isabelle, Parinet Elisabeth y Françoise Viellard (Eds.), *Mémoire des chevaliers: Editions, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Publications de l’Ecole nationale des chartes.

la supremacía del *Tristán en prosa* retrocedió para eclipsarse a partir de los años 1835 y 1839<sup>38</sup>, momento en el que Francisque Michel realiza la primera edición crítica de los escritos franceses en verso del siglo XII. Esta publicación es el punto cúlmine de un conjunto de trabajos eruditos, entre los que se puede citar los del abad de La Rue o los de Roquefort, quienes consultaron los códices medievales en lugar de recurrir a las copias y análisis que realizaron Tressan, Legrand d'Aussy o La Curne de Sainte-Palaye.

El éxito que se inició en la primera mitad del siglo XIII parece interrumpirse definitivamente seis centurias más tarde. Será el paciente trabajo de los editores científicos, entre los que descuella la figura de Joseph Bédier, el que insuflará nueva vida a la trágica historia de los amantes de Cornualles. En efecto, en 1900 el eximio filólogo francés publica *Le Roman de Tristan et Iseut* de autoría propia, en el cual reconstruye el relato completo a partir de la organización de los distintos fragmentos (Bérout, Tomás de Inglaterra, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassbourg y *Sir Tristrem*) y su reescritura en función de un plan secuencial específico. La infructuosa búsqueda del *ur-Text* era suplantada, en definitiva, por su elaboración moderna, legitimada por el prestigio de la erudición de la que hacía gala Bédier. En ese sentido, no resulta ocioso preguntarse si la fortuna contemporánea de la leyenda no se originó en esta obra magna del medievalista, en la que su celo filológico nutrió su vena poética<sup>39</sup>. Sin embargo, esta hipótesis no puede desentenderse de un suceso artístico fundamental para la recuperación del mito tristaniano: en 1870 se estrena en Múnich *Tristan und Isolde*, drama musical en tres actos con libreto de Richard Wagner basado en la versión de Gottfried von Strassbourg.

---

<sup>38</sup> El *Tristan de Léonois* de Alfred Delvau es una versión retocada del texto del conde de Tressan, publicado en la Nouvelle Bibliothèque Bleue (1859-1860).

<sup>39</sup> Así parece sugerirlo Alan Lupack (2007, p. 398): “*The general interest in the tragic tale of the lovers was also greatly amplified by the publication of Le Roman de Tristan et Iseult (1900) by French scholar Joseph Bédier (1864-1938) [...]. Bédier’s book became known to the English-speaking world through the translation done by English poet Hilaire Belloc (1870-1953) in 1903 – though with some chapters and passages omitted.*”

La fortuna de Tristán e Iseo fuera del área francófona puede ser atribuida al *revival* medieval que impulsaron escritores, pintores y artistas de la Inglaterra victoriana, luego del interés que la Edad Media despertó entre los eruditos del siglo XVIII y los románticos europeos. En ese contexto, la obra de Sir Thomas Malory ocupó un lugar de relevancia y permitió que la leyenda tristaniana, inmersa en el mundo artúrico, compartiera la fascinación creciente que el público moderno desarrolló por estas historias caballerescas que no dejaron de seducir hasta hoy.

### Referencias bibliográficas

- Buschinger, D. (1987). *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11, 12 janvier 1986*. Göppingen : Kümmerle, 1987.
- Cooper, Helen. (2003). “The *Lancelot Grial Cycle* in England: Malory and his predecessors”. Carol Dover (ed.). *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Cambridge: D. S. Brewer.
- Delbouille, Maurice. (1962). Le premier *Roman de Tristan*. *Cahiers de civilisation médiévale*, 5, pp. 273-286
- Frappier, J. (1963). Structure et sens du *Tristan*. Version commune et version courtoise. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 6, 23, pp. 255-280.
- Fries, M. (1975). Malory’s Tristram as counter-hero to the *Morte Darthur*. *Neuphilologische Mitteilungen*, 76, 4, pp. 605–613.
- Gallais, Pierre. (1974). *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*. París : Sirac.



- Gaunt, S. (2006). Between Two or More Deaths: Tristan, Lancelot, Cligès. En *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to love*. Oxford: Oxford University Press, pp. 104-137.
- Golther, Wolfgang. (1887). *Die Sage von Tristan und Isolde. Studie über ihre Entstehung und Entwicklung im Mittelalter*. Munich: Kaiser.
- Hardman, P. (2004). Malory and middle English verse romance: the case of 'Sir Tristrem'. Wheeler, B. (ed.) *Arthurian studies in honour of P.J.C. Field*. Cambridge: D.S. Brewer, pp. 217-222.
- Le Gentil, P. (1953/4). La légende de Tristan vue par Béroul et Thomas. Essai d'interprétation. *Romance Philology*, 7, pp. 111-129.
- Lumiansky, Robert. (1965). *Malory's originality. A Critical Study of Le Morte Darthur*. Londres: Oxford University Press. Baltimore: John Hopkins Press.
- Lupack, Alan. (2007). *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford University Press.
- Riquer, Isabel de. (2001). *Tristán e Iseo. Tomas de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros*. Madrid: Siruela. Biblioteca medieval.
- Schoepperle, Gertrud. (1913). *Tristan and Isolt: A Study of the Sources of the Romance*. Frankfurt, Baer, Londres: Nutt.
- Vinaver, E. (1925). *Etudes sur le «Tristan» en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*. París: Champion, [1925]
- (1947). *The Works of Sir Thomas Malory*. Oxford: Clarendon Press.