



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad

Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico
Materia de Bretaña
en el mundo ibérico

Edición a cargo de

Alejandro Casais

86

julio - diciembre 2022

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York) ; Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID; Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO; Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, ERIH Plus, MIAR, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Ay. Alicia Moreau de Justo 1500 (C1107AFC) – Ciudad de Buenos Aires, República Argentina

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N°: 181711

LETRAS

86 (julio - diciembre 2022)

Dossier «Materia de Bretaña en el mundo ibérico»

Palabras preliminares

ALEJANDRO CASAIS, *Materia de Bretaña en el mundo ibérico* 7-11

Tristán e Iseo: orígenes, desarrollo y recepción peninsular

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL y CARLOS ALVAR, « *Ne vos sanz mei, ne jeo sanz vos* ». *Muertes de Tristán: Marie de France, Lai del chievrefoil* 15-32

PHILIPPE MÉNARD, *Le Tristan en prose, ultime accomplissement des romans arthuriens* 33-64

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE, *El tratamiento de la indumentaria en Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven (y en las versiones castellanas anteriores del Tristán)* 65-94

Ficción artúrica: asedios literarios, textuales y mitocríticos

MANUEL ABELEDO, *Algunas aproximaciones al uso de la alegoría en los relatos artúricos. Un recorrido por diversos textos, territorios y modos de significar* 97-121

ALEJANDRO CASAIS y PALOMA GRACIA, *Prolegómenos para una nueva edición de la Estoria de Merlín sobre la base del estudio ecdótico de su modelo subyacente* 123-144

SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA, *Los textos artúricos castellanos y la transición de los modelos compositivos en la Edad Media tardía* 145-161

LÊNIA MÁRCIA MONGELLI, *Geoffrey de Monmouth, Robert de Boron, Guimarães Rosa: o Selvagem em três tempos* 163-183

Reseñas

Philippe Ménard, *Temas y problemas de literatura artúrica* (ALEJANDRO GASTÓN GHIGLIONE) 187-190

María Pilar Suárez y José Ramón Trujillo (coord.), *La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica* (MÓNICA NASIF) 191-193

Paloma Gracia y Alejandro Casais (eds.), *Le roman arthurien du Pseudo-Robert de Boron en France et dans la Péninsule Ibérique* (MARIA BELEN NAVARRO) 194-196

Palabras preliminares

roit de ce uoir dire. Vn iour lonctans
 apres auint que li hom qui ensi de-
 uoit mour cheuauchoit a grant
 plente de gent .et uint a une ruiere
 .sour celle ruiere auoit .i. pont
 de fust .et sour cel pont .tresbucha
 ses palefrois et chai as genous
 et cil qui sus estoit se lancha auant
 et chai sour son col et entel manie-
 re quil le busa et li cors tourna ou-
 tre si chai en leue .si que .i. des uyes
 aiseles qui auoit este au pont feri p
 ny sa robe .tout outre.



Si que les rains si furent en
 haut et remest pendant .si
 que la teste et les espaulles

Robert de Boron, *Roman de Merlin* (circa 1200), Muerte triple del barón envidioso
 Bibliothèque nationale de France, ms. français 95, f. 138v^a (detalle).

« Un jour lonc tans après avint que li hom qui ensi devoit morir cheuauchoit a grant plenté de gent et vint a une riviere. Sour celle riviere avoit .i. pont de fust et sour cel pont tresbucha ses palefrois et chais as genous... »

Materia de Bretaña en el mundo ibérico

ALEJANDRO CASAIS

Universidad Católica Argentina / CONICET

alejandro_casais@uca.edu.ar

En un episodio tomado de la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth (1148-1151), el *Roman de Merlin* de Robert de Boron (circa 1200) narra la historia de la muerte triple de un barón de Gran Bretaña que, envidioso de la privanza que el rey Pandragón tiene con el profeta, urde una estratagema con la que poner a prueba la veracidad de este y desacreditarlo. Con la anuencia del propio monarca, el «mesturero» aparece primero ante Merlín en la corte y, afirmando que se encuentra enfermo, le consulta de qué manera morirá; « vos charroiz d'un cheval et vos briseroiz le col » (Micha, 2000: 156) es el vaticinio que recibe como respuesta. El barón viaja enseguida a una villa, se disfraza de enfermo (« *il se mist en divers habit [...], si se fist malades* » [Micha, 2000: 157; *itálicas siempre nuestras*]) y manda llamar a profeta y rey para repetir la pregunta; al saber de este otro doliente por boca del propio Pandragón, Merlín ríe pero acepta visitarlo y le pronostica: « Le jor que tu morras seras trouvez pendant » (Micha, 2000: 158). Alentado por la incongruencia aparente de los oráculos, el barón se retira a una abadía y vuelve a disfrazarse, ahora como un monje agonizante; frente a su lecho el profeta dictamina, ya en tono irritado: « Il se peut lever, il n'a nul mal et por noient m'essaie, quar il li covendra morir as semblances des .II. manieres que je li ai devisiees. Et je li dirai la tierce, *plus diverse que les .II.*, quar saiche bien ce que li jor qu'il morra, il se briserá le col et pendra et neiera. Et qui vivra tant que il morra, il le verra de toutes ces .III. morz morir » (Micha, 2000: 160). Quebrado el cuello, colgado, sumergido, he aquí las circunstancias siempre diversas de la muerte del barón. El estupor de quienes han seguido los anuncios es natural, pero el desenlace ofrecerá la esperada reivindicación de Merlín: mucho tiempo después, cruzando el noble y un séquito de los suyos cierto río por un puente de madera, tropieza el caballo que el intrigante va montando y él cae por el frente del animal, se rompe el cuello, traba sus ropas en uno de los viejos palos del puente y queda colgado de él y a medias sumergido en el río, cabeza y hombros bajo el agua. Ni horca ni naufragio, entonces: la cruel eficacia de este *fabliau* reside en la riqueza de la palabra profética, que siempre dice más –o menos, según se entienda– de lo que pueden entrever los legos. La pérdida demanda del caballero no lo ha conducido al error de Merlín sino al suyo, a su propia malaventura.

Estamos convencidos de que la ambigüedad característica de esos tres anuncios proféticos se encuentra reproducida, a pequeña escala, en el último de todos ellos por un adjetivo *divers* que no renuncia a ninguno de sus sentidos medievales. Participio pasivo del latín *diverto* 'ir en direcciones distintas u opuestas', 'desunirse, apartarse, desviarse', 'diferir', en francés antiguo y medio la palabra significaba no solo 'diferente, variado' sino también 'singular, sorprendente, extraño' e incluso 'contrario, hostil, temible' (*DMF*, s. v. *divers*); dispuestas así sus acepciones, la idea básica de separación se connota en forma cada vez más negativa. El repaso de algunas de las traducciones modernas de esa tercera profecía resulta ilustrativo de tal amplitud semántica. « Et je vais même lui en indiquer une troisième, encore différente des deux autres »,

de Anne Berthelot (Walter, 2001: 676), y «le diré una tercera, distinta de las otras dos», de Carlos Alvar (2000: 92), retienen la más neutra de todas; la versión inglesa de Bryant, «But now I'll tell him the third, more surprising than either» (2001: 87), y la francesa del propio Micha, « Et je vais lui dire la troisième, plus étrange que les deux autres » (1994: 103), alcanzan la segunda; que sepamos, ningún traductor se atreve a la tercera, aun cuando la índole amenazante o al menos desfavorable de esa sorpresa no puede cuestionarse. Pero otro intérprete, medieval y anónimo él, y que traduce no ya desde el francés sino hacia el francés, sí la alcanza. En uno de los más de cincuenta testimonios de este *Roman de Merlin*, el célebre ms. ex-Didot (hoy Bibliothèque nationale de France, nouvelle acquisition française 4166), el texto de Robert presenta interpolada una traducción de las crípticas *Prophetiae Merlini*, también de Geoffrey (circa 1135); y hacia el inicio del vaticinio, cuando Merlín alude a las catástrofes naturales y humanas sufridas por las Islas Británicas a causa de una nueva incursión anglosajona, la frase del original latino «Pluet sanguineus imber et dira fames mortales afficiet» (Reeve, 2007: 147) se transforma en la francesa « cel tens plora pluie de sanc. *Faim cruele et diverse* tormentera et occirra la petite gent » (f. 45r^b, líneas 8-10); es la reduplicación sinonímica –habitual de este romanceamiento (Abed, 2007: 91), y empleada aquí dos veces– la que descubre el exacto matiz de nuestro adjetivo. Y no se trata del único lugar: más adelante, por caso, en una amplísima y por momentos surreal narración de estilo animalístico, el profeta habla de una garza que pondrá tres huevos de los que nacerán –maravillosamente, claro está– un zorro, un lobo y un oso: «Tria oua procreabuntur in nido, ex quibus uulpes et lupus et ursus egredientur. Deuorabit uulpes matrem [i.e., ardeam ‘garza’] et asinum caput gestabit» (Reeve, 2007: 153); el traductor lo interpreta así: « En ce ni pondra trois eus, de ce trois eus naistront trois bestes, c’est a savoir un goupil et un lou et un hors. *Le goupil sera felon et divers* et devorera sa mere, et sera le goupil un mostre si let que ce sera merueille quar sa teste sera autretele come teste d’arne » (f. 49r^a, líneas 10-17). Dicha del zorro, la hostilidad de *divers* se tiñe de astucia y de traición.

Estos ejemplos, no lo ignoramos, no prueban que el profeta del *roman* empleara *divers* en nuestra tercera acepción, pero sí invitan a pensar que solo así leído tal adjetivo puede hacerse completa justicia a la letra de Robert y a la visión de mundo que en ella subyace: para el Merlín ficcional, para sus oyentes de esa Britania legendaria y sobre todo para cualquier lector de aquella Francia de inicios del siglo XIII « neiera » es una « semblance de mort » más temible que las primeras dos en gran medida porque es aún más diferente y más extraña que ellas. Así, al presentar ahora las páginas que siguen, en las que algunos de los mejores medievalistas y arturianistas de Europa y América discutirán problemas también diversos de la por demás diversa materia de Bretaña, no creemos inútil llamar la atención sobre el desafío que entraña el leer e interpretar una literatura que juzga el mundo de una manera por momentos diametralmente contraria –*diversa* en sentido pleno– a la de nuestro tiempo, para el cual toda diversidad conlleva de suyo un valor positivo. Se trata este de un ejemplo sin duda nimio, tanto como la propia palabra; pero no caprichoso, pues la diversidad resulta inherente a este volumen, en el que cada autor aborda un tema de su preferencia sin verse constreñido por un plan general que pretenda abarcar y armonizar todos los que a este universo resultan esenciales. Es la idiosincrasia personal de quien ensaya estas líneas la única responsable de disponer las colaboraciones bajo un criterio inteligible y –valga la ironía– nada sorprendente, temático primero y cronológico después.

La primera sección del *dossier*, en efecto, es de asunto tristaniano. Inicia con un comentario meticuloso del *Lai del chievrefoil* de María de Francia, canción narrativa que por datarse entre 1160 y 1170 se cuenta entre las primeras obras que dan plasmación literaria a la leyenda de los amantes de Cornualles. El artículo, firmado por Karla Xiomara Luna Mariscal –aguda investigadora de motivos literarios en la ficción caballerescas hispánica y en las traducciones y reelaboraciones de los *romans* artúricos– y Carlos Alvar –autoridad máxima en el estudio y la traducción de los textos de la materia de Bretaña, entre ellos estos mismos *lais*–, se detiene en los elementos fundamentales que conforman la trama de la narración a fin de interpretarlos en relación con la poesía de los trovadores provenzales, a quienes María debe el ideario del *fin'amors*, y con el *Tristan* fragmentario de Thomas y la traducción al alto alemán medio de Eilhart von Oberg; se trata de unas páginas que constituyen un diáfano y al mismo tiempo sutil compañero de camino para la interpretación de un texto de extraordinaria sensibilidad. A continuación Philippe Ménard, conocedor versadísimo del *Tristan en prose* y director de su edición completa en la editorial ginebrina Droz, ofrece una lúcida caracterización de los méritos de este extenso *roman* en prosa compuesto durante la primera mitad del siglo XIII y en un principio menospreciado por la crítica moderna: mediante una consideración tanto de sus deudas con el *Lancelot-Graal* o ciclo *Vulgate* como de las innovaciones que lo distancian de él, y fijando también la mirada en la rica iconografía de algunos de los manuscritos de la obra, el autor da cuenta de las razones que permiten entender la popularidad de la que gozó el texto en época medieval. Por fin, María Luzdivina Cuesta Torre, autora de referencia en la recepción peninsular del corpus tristaniano, articula un exhaustivo catálogo de las alusiones a la indumentaria en el libro de caballerías *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* (1534), fruto tardío de un linaje de *Tristanes* castellanos que también son tenidos en cuenta y que en su conjunto remontan a aquel *Tristan en prose*. El trabajo ofrece un ejemplo precioso de cómo una perspectiva de análisis acotada resulta ocasión propicia para alumbrar las líneas maestras del desarrollo diacrónico de una materia.

La segunda parte versa sobre un objeto aún más misceláneo en el que, empero, alcanzan cierto predominio los textos vinculados con el profeta y mago Merlín. El primer artículo obra como gozne entre ambas secciones pues siguen siendo las obras tristanianas –otra vez el *Tristan en prose*, pero también los *romans* en verso de Thomas y Béroul– las que ofrecen a la reflexión teórica una porción sustancial de sus materiales de estudio; Manuel Abeledo, filólogo versátil que ha incursionado sabiamente tanto en la historiografía castellana como en la narrativa de ficción artúrica y sentimental, analiza las diversas inflexiones que en episodios concretos de los citados *Tristanes*, del *Lancelot du lac* y de la *Queste del Saint Graal* –además de sus traducciones hispánicas– adopta la alegoría, piedra angular del arte en la Edad Media. Sigue el artículo que proponemos Paloma Gracia, principal especialista en los *Merlines* castellanos, y yo mismo; de enfoque exclusivamente ecdótico, en él anticipamos los criterios teóricos y metodológicos que guían la empresa a la que estamos abocados en la actualidad, una nueva edición de la *Estoria de Merlín* manuscrita en tanto que versión de ese *Merlin* de Boron. Su principal innovación respecto de la ya casi centenaria fijación textual de Karl Pietsch (1924-1925) consiste en que las lecciones de la *Estoria* se cotejan exhaustivamente no solo con los otros *Merlines* castellanos –los impresos *Baladro del sabio Merlín* (Burgos 1498) y la primera

parte de la *Demanda del Sancto Grial* (Sevilla 1535)– sino también con las variantes de la tradición del hipotexto francés; y es que solo mediante este expediente resulta posible advertir dónde nuestros testimonios reproducen con fidelidad su hipotético modelo y dónde se equivocan o se permiten innovar. También Santiago Gutiérrez García, arturianista erudito y prolífico que ha escrito páginas indispensables sobre la narrativa bretona y el personaje de Merlín en tierras hispánicas, enfoca las ediciones del *Baladro* y la *Demanda* en una línea de estudio a la que ha ofrecido trabajos esclarecedores, en concreto, el análisis del modo como esos impresos adaptan los viejos *romans* artúricos a las necesidades y los gustos del mercado editorial del siglo XVI; su reflexión se enriquece ahora por la comparación de *Baladro* y *Demanda* no solo con otras caballerías castellanas publicadas en época renacentista –en forma eminente, la refundición montalviana del *Amadís* y su continuación en las *Sergas de Esplandián*– sino también con una *Queste* abreviada contenida en la *Hystoire del Saint Greaal* publicada en París por Galliot du Pré, Jean Petit y Michel Le Noir (1516) y reeditada, también en París, por Antoine Cousteau y Philippe Le Noir (1523). Completa esta segunda parte Lênia Márcia Mongelli, experta en la *Demanda do Santo Graal* y en la literatura caballeresca portuguesa en general, quien desde el marco teórico de la antropología y la mitocrítica pasa revista a los rasgos propios del motivo del hombre salvaje en dos textos fundacionales de la materia merliniana, aquella *Vita Merlini* y la anónima *Suite du Merlin* con que el *roman* de Boron es prolongado en los mss. Huth y Cambridge, para luego articular un análisis contrastivo entre ellos y el cuento «Meu tio o iauaretê» del narrador y poeta brasileño João Guimarães Rosa. El artículo, al tiempo que completa el cuadro de la literatura medieval sobre Merlín, nos ilustra sobre la proyección de uno de sus motivos narrativos esenciales en una obra canónica de la literatura contemporánea en lengua portuguesa. El *dossier* se cierra con tres reseñas bibliográficas de textos críticos sobre la materia de Bretaña compuestos total o parcialmente por algunos de los colaboradores del volumen (Philippe Ménard, Carlos Alvar, Karla Xiomara Luna Mariscal, Santiago Gutiérrez García, Paloma Gracia y, otra vez, yo mismo).

Iniciamos estas palabras preliminares con una reflexión sobre los matices de *divers*. Desde luego, algunos de los que la palabra ofrecía en el francés medieval y que resultan más bien insospechados en el de hoy no pueden ser del todo ajenos al español, una de sus lenguas hermanas neolatinas. Bajo una forma algo diferente la incluyen, por caso, dos de los tercetos más memorables de nuestra literatura, que bien podrían recitarse a propósito de la demanda de aquel barón insidioso: «Llevada de engañoso pensamiento / y de esperanza burladora y ciega, / tropezará en su mismo monumento. // Como el que, *divertido*, el mar navega, / y, sin moverse, vuela con el viento, / y antes que piense en acercarse, llega» (Quevedo, 1972: 60); admonición de graveza oracular donde *divertido* es palabra inocente solo para el lector divertido. Y también entre nuestras voces sudamericanas hay una que, riendo de forma más medida pero nunca menos cruel que los polémicos Merlín y Quevedo, ha advenido como ellos a la condición de vate. En dos tercetos suyos, quevedianos por conceptistas –se advertirá la rima *diverso / universo*–, nuestro sabio sentencia: «Y todo es una parte del *diverso* / cristal de esa memoria, el universo; / no tienen fin sus arduos corredores // y las puertas se cierran a tu paso: / sólo del otro lado del ocaso / verás los Arquetipos y Esplendores» (Borges, 1974: 927). De la filología puede decirse lo mismo que de toda experiencia del universo «de este lado del ocaso», signada

por lo provisorio; los estudios que a continuación ofrecemos prueban algunas de esas puertas cerradas, que quizás no lo estén –nos decimos, nos convencemos– bajo llave. El camino será siempre el de cada uno, pero las muchas asperezas nos han prevenido sobre la imprudencia de una demanda en soledad.

Referencias bibliográficas

- ABED, Julien, 2007, « La traduction française de la *Prophetia Merlini* dans le *Didot-Perceval* (Paris, BnF, nouv. acq. fr. 4166) », en Richard Träschler (ed.), *Moult obscures paroles : Études sur la prophétie médiévale*, Collection Cultures et Civilisations Médiévales, vol. 39, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 81-105.
- ALVAR, Carlos (trad.), 2000, *Historia de Merlín*, introducción de Carlos Alvar, epílogo de Carlos García Gual, Madrid, Siruela.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.
- BRYANT, Nigel (trad.), 2001, *Merlin and the Grail. Joseph of Arimathea, Merlin, Perceval. The trilogy of prose romances attributed to Robert de Boron*, Cambridge, D. S. Brewer.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020. ATILF - CNRS & Université de Lorraine [en línea]: <<http://www.atilf.fr/dmf>>.
- MICHA, Alexandre (trad.), 1994, Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, Paris, Flammarion.
- MICHA, Alexandre (ed.), 2000, Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- Ms. París, BnF, nouv. acq. française 4166, año 1301. Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc13621b>>.
- PIETSCH, Karl (ed.), 1924-1925, *Spanish Grail Fragments. El libro de Josep Abarimatia, La Estoria de Merlin, Lançarote*, 2 vols., Chicago (Illinois), The University of Chicago Press.
- QUEVEDO, Francisco de, 1972, *Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Castalia 60.
- REEVE, Michael D. (ed.), 2007, Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain. An Edition and Translation of De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*, translation by Neil Wright, Woodbridge, The Boydell Press.
- WALTER, Philippe (dir.), 2001, *Le Livre du Graal. I. Joseph d'Arimathie, Merlin, Les Premiers Faits du roi Arthur*, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et Gérard Gros, édition bilingue préparée par Daniel Poirion, traduction de l'ancien français par Anne Berthelot, Gérard Gros et Philippe Walter, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade 476.

**Tristán e Iseo: orígenes, desarrollo
y recepción peninsular**



Marie de France, *Lai del chievrefueil* (1160-1170): inicio

Bibliothèque nationale de France, ms. nouvelle acquisition française 1104, f. 32r^b

« **C'est le lay du chievrefueil** / Assez me plet et molt le veil / du lay qu'on nomme chievrefueil, / que l'aventure vos acont, / comment fu fet, de coi et dont... »

« Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus ».
Muertes de Tristán: Marie de France,
Lai del chievrefoil

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL
El Colegio de México
kluna@colmex.mx

CARLOS ALVAR
Universidad de Alcalá, IEMSO / Cilengua
carlos.alvar@uah.es

Recibido: 26/12/2022 - Aceptado: 30/12/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p15-32>

Resumen: Las narraciones sobre la historia de Tristán pueden dividirse en tres grandes grupos: las novelas en verso, que abarcan desde los inicios de la relación de la pareja (Thomas, Béroul, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg, etc.), las novelas en prosa (*Tristan* y *Queste* Post-Vulgata o Pseudo Robert de Boron, *Tristani* italianos, *Demandas* portuguesa y castellana, *Tristanes* castellanos, etc.) y relatos episódicos breves (*lais*, *Folies* de Oxford y Berna, etc.). Debido al carácter fragmentario de los textos más antiguos (las novelas de Thomas y Béroul) y la desaparición de otros (el de Chrétien, o los citados en el *Roman de Renart*, por ejemplo), tanto las traducciones de la época, como las versiones más modernas pueden llegar a ser de considerable importancia para reconstruir el modelo original. En este esquema, el *Lai del chievrefoil* de María de Francia adquiere un notable relieve por su antigüedad, por los enigmas que encierra y, sobre todo, por su belleza intrínseca. Este artículo se detendrá en algunos aspectos de este relato, el más breve de los recogidos por María.

Palabras clave: Literatura artúrica; Tristán e Iseo; María de Francia; *Lai del chievrefoil*.

« Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus ».
Deaths of Tristan: Marie de France, *Lai del chievrefoil*

Abstract: The narratives about the story of Tristan can be divided into three large groups: the romances in verse, which cover from the beginning of the couple's relationship (Thomas, Béroul, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg, etc.), the romances in prose (Post-Vulgate or Pseudo Robert de Boron's *Tristan* and *Queste*, Italian *Tristani*, Portuguese and Castilian *Demandas*, Castilian *Tristanes*, etc.) and short episodic stories (*lais*, Oxford and Berne *Folies*, etc.). Due to the fragmentary nature of the oldest texts (the romances by Thomas and Béroul) and the disappearance of others (that of Chrétien, or those cited in the *Roman de Renart*, for example), both the translations of the time and the more modern versions may prove to be of considerable importance in reconstructing the original model. In this scheme, the *Lai del chievrefoil* by Marie de France acquires remarkable prominence due to its antiquity, the enigmas it contains and, above all, its intrinsic beauty. This article will dwell on some aspects of this story, the shortest of those collected by Marie.

Keywords: Arthurian Literature; Tristan and Iseult; Marie de France; *Lai del chievrefoil*.

Las narraciones sobre la historia de Tristán pueden dividirse en tres grandes grupos: las novelas en verso, que abarcan desde los inicios de la relación de la pareja (Thomas, Béroul, Eilhart von Oberge, Gottfried von Strassburg, etc.), las novelas en prosa (*Tristan* y *Queste Post-Vulgata* o Pseudo Robert de Boron, *Tristani* italianos, *Demandas* portuguesa y castellana, *Tristanes* castellanos, etc.) y relatos episódicos breves (*lais*, *Folies* de Oxford y Berna, etc.). Debido al carácter fragmentario de los textos más antiguos (las novelas de Thomas y Béroul) y la desaparición de otros (el de Chrétien, o los citados en el *Roman de Renart*, por ejemplo), tanto las traducciones de la época, como las versiones más modernas pueden llegar a ser de considerable importancia para reconstruir el modelo original. En este esquema, el *lai* del *Chievrefoil* de María de Francia adquiere un notable relieve por su antigüedad, por los enigmas que encierra y, sobre todo, por su belleza intrínseca.

Queremos detenernos ahora en algunos aspectos de este relato, el más breve de los recogidos por María ya que apenas tiene 118 versos, lo que daría lugar a una narración de unos cinco o seis minutos. Esta brevedad hace pensar en los motivos de la escritora, pues en el escaso tiempo que dedica al conjunto pretende contarnos la verdad de su título, los motivos que impulsaron a su composición y dónde nació el relato:

Bastante me agrada, y bien lo deseo,
del lai que se llama *Madreselva*,
contaros la verdad,
por qué fue hecho, cómo y dónde (vv. 1-4).¹

1. El prólogo

Hemos presentado los cuatro primeros versos, que hacen las veces de introducción o de marco, si se prefiere: Jean Rychner (1976: 276) considera que se trata del prólogo y que a partir del v. 5 entramos en la materia; pero la presencia de la autora en primera persona no acaba ahí, sino que continúa explicando las razones de su decisión:

Muchos me han contado y hablado,
y yo lo he encontrado por escrito,
de Tristán y la reina,
de su amor que fue tan puro,
por el que recibieron abundantes dolores
y después murieron en un solo día (vv. 5-10).²

Las referencias a la transmisión del texto –con alusiones a los «contadores» y juglares o a la *auctoritas* sobre los que se basa– y el tema suelen aparecer en los prólogos, y así lo hace María

¹ « Asez me plest e bien le voil, / Del lai qu'hum nume *Chievrefoil*, / Que la verité vus en cunt / Pur quei fu fez, coment e dunt ». Utilizamos la edición de Rychner, 1973: 151-154 y notas en 276-280, por ser la más difundida; versos citados, en 151. Otras ediciones consultadas: Lacroix y Walter (eds.), 1989: 307-313; Marchello-Nizia (dir.), 1995: 213-216 y notas en 1287-1309 (el texto del *lai* de María de Francia ha sido establecido, traducido y anotado por Mireille Demaules). Para la traducción al español, *vid.* María de Francia, 2017: 156-161.

² « Plusur le m'unt cunté e dit / E jeo l'ai trové en escrit / De Tristram e de la reïne, / De lur amur ki tant fu fine, / Dunt il eurent meinte dolor, / Puis en mururent en un jur » (Rychner, 1973: 151).

de Francia en la introducción general de su colección; del mismo modo actúa en este caso (Alvar, en prensa, y bibliografía allí citada).

Detengámonos un momento. Nuestra autora renuncia a utilizar el nombre del protagonista o de la protagonista para dar título a su *lai*.³ Para denominar la obra recurre a uno de los elementos simbólicos que van a aparecer a continuación, la *madreselva*,⁴ olvidándose del otro arbusto, el *avellano* (*codre* < CORYLUS), no menos importante. También olvida el nombre de la amada, pues en ningún momento se nos dice que la «reina» es Iseo, aunque posiblemente se da por supuesto; hay que advertir, no obstante, que por lo general las mujeres que aparecen en los *lais* –no sólo en los de nuestra escritora– suelen ser anónimas, rasgo atribuible a los cuentos folclóricos o de tradición oral, en los que «l'action compte plus que l'individualité et la personnalité des acteurs», según señala Ménard (1979: 79). De ser cierta esta aseveración, no se explicaría que el rey Marco o el propio Tristán sean claramente identificables por su nombre, aunque tal vez podría aceptarse un cruce de los dos tipos de fuentes citados por la escritora, oralidad y escritura.

El título hace que todas las miradas se centren en la madreselva y la función que ésta tiene en el relato, pero si avanzamos por el texto no tardamos en encontrar los nombres de los verdaderos protagonistas (Tristán y «la reina»), la causa de los hechos (el amor) y las consecuencias (abundantes dolores), con el desenlace final (murieron en un solo día).

El relato comienza a continuación. Ya conocemos a los protagonistas. La reticencia de la escritora a la hora de dar el nombre de la amada no impide que de inmediato el público identifique el contenido y asocie el nombre de Tristán a la pareja de enamorados; si no fuera de este modo, habría sido necesaria una presentación algo más detallada. El horizonte de expectativas de oyentes y lectores no deja lugar a dudas. María lo sabe bien, pues ha comenzado aludiendo a las diversas manifestaciones de la difusión del tema, de forma similar a la utilizada por Thomas –o que utilizaría Thomas, depende de la cronología que atribuyamos a este autor– pues va a contarnos la «verdad» (v. 3). Una verdad parcial, es evidente.

Y esa verdad comienza con el «amor»: nuestra escritora no quiere entrar en detalles, no habla del bebedizo y tampoco, lógicamente, de la duración de sus efectos; pero nos dice algo mucho más importante: fue «amor puro» (*amor fine*, v. 8). El filtro amoroso aparece en todas las versiones conocidas, aunque con variantes, referidas a la duración y a la causa del fatídico error; pero María se apoya en una versión distinta o ha alterado el texto original, de manera que tenemos que pensar en que se trata –pues así lo ha deseado la escritora– de un amor ajeno a cualquier tipo de intervención «mágica» o creada por el hombre. Recordemos que el trovador

³ Philippe Ménard (1979: 78-80) señala que de los doce *lais* de María de Francia, siete tienen como título el homónimo del protagonista, salvo en *Yonec*, que es un personaje de segunda fila, hijo de los protagonistas; en una ocasión, el nombre es de una mujer (*Fresne*); en tres *lais* los protagonistas carecen de nombre propio y, en consecuencia, el título aludirá a alguna otra forma identificativa (*Chaitivel*, *Deux Amants*, *Laüstic* 'Ruisseñor').

⁴ Lat. MATRISILVA > it., port., esp.; nombre científico *Lonicera*; ingl. *Honeysuckle*; fr. *chèvrefeuille*; al. *Geissblatt* 'hoja de cabra'. El Dr. Andrés Laguna, en su traducción del *De materia medica* de Dioscórides, la denomina *Periclymeno* y, según algunos, *Caprifolio*, aunque considera esta forma incorrecta; es semejante a la hiedra y destaca en ella la facilidad con la que «se rebuelbe a las otras plantas vezinas» (Laguna, 1555: 385).

Arnaut Daniel (...1180-1195...) en su canción *Si m fos Amors de joi donar tant larga* habla del « ferm voler que non es de retomba », es decir, de un « amar firme que no es de redoma» (Riquer, 1975: 642, v. 36; Oliver, 1974), palabras que pueden servir para comprender la actitud de no pocos poetas que quieren expresar de este modo el rechazo a todo tipo de hechizo y, con ello, la sinceridad de sus sentimientos.⁵ También Chrétien rechaza el poder del bebedizo en una de sus dos canciones conservadas, *D'Amors qui m'a tolu a moi*:

Nunca bebí del brebaje
 con el que Tristán fue envenenado,
 pero más que a él me hace amar
 el gentil corazón y el firme deseo.
 Bien debe ser mío el mérito,
 pues no fui forzado por nada,
 sino que solo creí a mis ojos,
 por quienes entré en el camino
 del que no saldré ni renunciaré (estr. IV).⁶

Así, en el *lai* de María de Francia hay que establecer el valor y significado del verso « de lur amur ki tant fu fine » (v. 7), traducido por Ana María Holzbacher «y de su amor tan perfecto» (María de Francia, 1993: 297) y por Carlos Alvar como «y de su amor tan puro» (María de Francia, 2017: 157).⁷ La cuestión que se plantea, en realidad, se basa en el significado de *fine* y la lexicalización del sintagma « amur fine », aspecto fundamental pues constituye un elemento clave para entender la ideología cortés o la interpretación que María hace de la misma.⁸

El adjetivo *fin* funciona como epíteto cortés por antonomasia entre los trovadores provenzales, con un sentido de excelencia o perfección, dependiendo de los sustantivos a los que acompañe; con frecuencia se opone a *fals* 'falso', de manera que abarca tanto a la lealtad amorosa como a la sinceridad o la fidelidad; en definitiva, casi se puede considerar sinónimo de 'verdadero', así en Marcabré, entre 1130 y 1150, en *Per savi teing senz doptanza*, vv. 13-16 y 27-36 (Gaunt *et alii*, 2000: núm. XXXVII, 464-473). Después del verano de 1149, Cercamon habla de *fin' amor* en *Puois nostre temps comens'a brunezir* y en esos mismos años el trovador Bernart Martí utiliza la locución *fin' amor* en *Lancan lo douz temps s'esclaire*, composición posiblemente relacionada con la de Cercamon (Cercamon, 2009: núm. VIII, 170-175 y 237-241).⁹ Con el paso del tiempo, son numerosos los trovadores que recurren al adjetivo, que ya se ha cargado de nuevos valores. Entre los poetas de *oc*, el *fin' amor* parece ser fuente de alegría

⁵ Vid. Frappier, 1973: 1-96, donde se reúnen dos artículos diferentes.

⁶ Chrétien habla de *fins cuer*, traducido como «gentil corazón», aunque sería más correcto «leal corazón»: « Onques del bevrage ne bui, / don Tristans fu anpoisoniez, / mes plus me fet amer que lui / fins cuers et bone volantez. / Bien ant doit estre miens li grez, / qu'ains de rien esforciez n'an fui, / fors de tant, que mes iauz an crui, / par cui sun an la voie antrez, / don ja n'istrai n'ains n'i recrui » (texto y traducción en Chrétien de Troyes, 2013: 610-613).

⁷ Mireille Demaules traduce « leur amor qui fut si parfait » (Marchello-Nizia, 1995: 213); es igual la traducción que encontramos en Lacroix y Walter, 1996: 309.

⁸ Vid. Lewis, 2000: 1-41; Frappier, 1973; Burgess, 1970: 141-158; Cropp, 1975: 104-108 y 379-410; etc.

⁹ Vid. Wolf y Rosenstein, 1983: núm. 8, 52-62 y 75-76; Tortoreto, 1981: núm. VI, 157-178, quien fecha la composición en 1146-1147 (p. 171); Beggiato, 1984: núm. IX, 147-155, v. 21; Riquer, 1975: vol. I, 251-253; Hoepffner, 1929: núm. IX, 30-32.

y de mérito, exige mucho y tarda en recompensar a sus servidores, por lo que es necesaria la paciencia para obtener el galardón deseado (Cropp, 1975: 380).

Pero Jean Frappier (1973: 12 y ss., en especial 23-31) marca ciertas diferencias entre el concepto en los trovadores y los escritores de lengua de *oïl*, a pesar de las relaciones existentes entre ambos dominios lingüísticos (educación y elegancia, interés por los personajes femeninos y en el análisis del amor, por ejemplo). Sin embargo, en el norte son proclives a establecer un culto de adoración a la dama amada, por lo que el amor resulta ennoblecedor, pero, al menos en teoría, hay una tendencia a salvaguardar las leyes sociales y de la religión: el amor no es incompatible con el matrimonio, salvo excepciones. María de Francia presenta un amor fuera del matrimonio, dentro de la más clara tradición cortés, auténtico *fin' amor*, al menos en el *lai* de *La madre selva* y en algunos otros *lais* más.

En fin, y ya para acabar, según nuestra escritora, por su amor «leal», «puro» «recibieron abundantes dolores / y después murieron en un solo día». Todo parece indicar que la sinceridad del sentimiento llevó a los enamorados a sufrir y, en definitiva, a la muerte. Se trata, sin duda, de la mayor muestra del choque social: el amor adúltero lleva al sacrificio extremo y a la muerte de ambos. Son las consecuencias previsibles y plenamente aceptadas del *fin' amor*.

2. Los motivos

Esta apertura –apenas llevamos 10 versos leídos– capta la atención del público y llega el momento de aclarar los hechos, cuáles fueron los motivos que impulsaron la composición del *lai*. El rey Marco había desterrado a Tristán porque amaba a la reina (vv. 11-14). Al cabo de un año, éste no pudo resistir más tiempo en Gales del Sur, donde había nacido, y decidió ir a Cornualles (vv. 15-28). Al llegar, se escondió en un bosque, de donde sólo salía al atardecer para refugiarse durante la noche en casas de campesinos (vv. 29-36). Un día se entera de que el rey ha convocado cortes en Tintagel para Pentecostés; la reina también acudirá a la reunión y, para llegar, tendrá que pasar por el bosque (vv. 37-46). Llegado el día, Tristán puso en el camino una rama de avellano cortada por la mitad y la partió de forma cuadrada; en ella escribió su mensaje con el cuchillo; la reina vería la rama, pues estaba sobre aviso, y sabría que era de su amigo (vv. 47-60). En la rama el sentido de lo escrito es que deseaba verla, que no podía vivir sin ella. Entre ellos dos ocurría como con la madre selva, que se entrelaza con el avellano: juntos sobreviven sin dificultad, pero separados mueren con rapidez: «Bella amiga, así nos ocurre: / ni vos sin mí, ni yo sin vos»¹⁰ (vv. 61-78). Todo se desarrolla según lo previsto. La reina se aleja de su gente, acompañada por Brengain, su criada. Se encontró con Tristán, habló a su gusto y ella le dijo lo que le apeteció y le indicó la manera de reconciliarse con el rey. Llegado el momento de la separación lloraron amargamente. Y cada uno regresó a su lugar (vv. 79-106). Por la alegría de haber visto a su amiga y para recordar sus palabras compuso Tristán el *lai* de *La madre selva* (107-118).

¹⁰ « Bele amie, si est de nus : / Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus » (Rychner, 1973: 153).

Este episodio se insertaría en la historia de Tristán después de que el protagonista pudiera escapar de la hoguera, saltando por una ventana de la capilla, al ser condenado por su relación con la reina, víctima de la trampa del enano Frocín. La pareja de enamorados se refugió en el bosque de Morrois, donde un día fueron sorprendidos por el rey Marco mientras dormían con una espada entre ellos (lo que es interpretado por el rey como símbolo de la castidad que habían mantenido). Así, conmuta la pena de Tristán por el destierro y perdona a Iseo.¹¹ El *lai* de María de Francia tendría su cabida a continuación de estos hechos, aunque en ninguno de los textos conservados se encuentra el episodio; sin embargo, hay situaciones similares en la versión de Thomas, en la de Eilhart, en la traducción escandinava de fray Robert, etc.

3. Tristán de Gales

Lo primero que sorprende es que nuestra escritora sitúa el origen de Tristán en el sur de Gales en vez de hacerlo en León, como es habitual en toda la tradición. Por otra parte, sorprende el mensaje de la rama de avellano, que ha dado lugar a muy variadas interpretaciones y, finalmente, queda de manifiesto la capacidad musical del protagonista, que por la alegría del encuentro escribió un *lai* (lírico).

No resulta fácil explicar las razones que llevan a nuestra escritora a cambiar el lugar de origen del protagonista. Ernest Brugger se ocupó de la cuestión hace un siglo y puso de relieve las frecuentes confusiones entre Loenois (en Gran Bretaña) y Leonois (Bretaña continental), junto con otros topónimos que cambian de localización a menudo durante la Edad Media, especialmente en los textos narrativos, cuyos autores –y más si son franceses– no suelen estar muy informados de la geografía insular. Así, no sorprende la identidad que se establece entre Loenois y (Car)lion, localidades que tanto pueden estar en Escocia, en Northumbria o cerca de Cornualles. Quizás el error ya estaba en alguno de los textos que sirvieron de base al relato: bastaría con que un juglar de Gales quisiera apropiarse del lugar de origen del protagonista. También pudo ser que María confundiera el destino de alguno de los viajes de Tristán, pensando que era su lugar de nacimiento; o tal vez tomó en serio la respuesta del protagonista, disfrazado de leproso, que dice a Marco que es natural de Gales, según aparece en el texto de Béroul (vv. 3757-3758).¹² Pero, ¿conoció nuestra autora la obra de Béroul? En general, María sigue los planteamientos de un primitivo poema en verso, redactado hacia 1165, cuyas huellas quedan de manifiesto en la versión de Eilhart von Oberge y que, sin duda, dio lugar al nacimiento de nuevos relatos episódicos que desarrollaban breves –o no tan breves– alusiones contenidas en el mismo: ahí pudieron surgir las *Folies* de Tristán y otros relatos referidos a nuestro personaje, y también el *lai* de María de Francia, según quiere Maurice Delbouille (1970: especialmente 214-215), siguiendo a Joseph Bédier (1902-1905).

¹¹ Utilizamos las siguientes ediciones del *Roman de Tristan* de Béroul: Lacroix y Walter, 1996: 23-227; Marchello-Nizia (dir.), 1995: 3-121; Braet y Raynaud de Lage (ed.), 1989; Muret, 1969. Los episodios citados se encuentran en los vv. 955 y ss, 1271 y ss., 1800 y ss., 2651 y ss., etc.

¹² Obviamente, cualquiera de las hipótesis carece de pruebas fehacientes, aunque esta última cuenta con un elemento de apoyo –poco sólido–, que son las palabras de Tristán (Brugger, 1924: en especial 181 y ss.).

4. El bosque

Tristán se refugia en el bosque, lejos de toda civilización, ámbito que se contrapone al mundo de la corte: el bosque es el lugar de lo desconocido, del caballero solitario y de la naturaleza salvaje, donde no existen las reglas ni las normas sociales. No se trata de un espacio desierto, ya que en los bosques hay leñadores, cazadores, pastores o campesinos; y, también, ermitaños entregados a la oración tras una vida dedicada a los hechos de armas, que han abandonado ya en la vejez: para éstos el bosque es el lugar de la purificación y del perfeccionamiento espiritual. Así, el bosque participa de una doble naturaleza, pues es un espacio de iniciación y de penitencia, familiar y hostil, de refugio y de peligro, al mismo tiempo buscado y evitado. Es etapa necesaria antes de emprender una nueva vida: los fracasos, las derrotas, en el amor o en las armas, se purgan de forma ascética con una vida de privaciones y sufrimientos encaminada a obtener el éxito, que no siempre llega con la rapidez que desearían los protagonistas, lo que lleva con frecuencia a la locura. No extraña que en la tradición folclórica y en la materia de Bretaña el bosque se convierta en preludio del Más Allá, lo que da a este ámbito una atmósfera mágica y real a la vez.¹³

Tristán se esconde y refugia en un bosque, en el que espera el paso de la reina y su cortejo; donde se producirá el encuentro de civilización y naturaleza salvaje; en fin, de amado y amada con toda la delicadeza del amor cortés y la fuerza del amor pasional (o amor *hereos*).

5. La rama de avellano

Ese punto de encuentro está simbolizado por la rama de avellano, en la que Tristán escribe su mensaje para la reina, y que ha dado lugar a las más variadas interpretaciones por parte de los estudiosos: parece claro que el protagonista se dispone a tallar una vara del arbusto como medio para transmitir sus pensamientos amorosos a la reina. La especificación del tipo de arbusto no es baladí y tampoco lo es que se trate de una rama o vara, embellecida con signos o letras: la vara es la clave que abre las puertas del Más Allá y consigue los deseos de su poseedor (recordemos la varita mágica); al avellano se han atribuido siempre características extraordinarias; que sea una rama o vara de esta especie une dos elementos, que se suman al entorno misterioso o maravilloso del bosque, vara y avellano.¹⁴ No se trata de pura coincidencia, sino más bien de símbolos que posiblemente iban juntos y cargados de significado en un pasado lejano, pero que quizás a mediados del siglo XII ya habían perdido gran parte de su carga simbólica, convirtiéndose en un recuerdo vacío, lo que hace extraña la situación y difícil de explicar. Sin embargo, no puede excluirse la posibilidad de que María de Francia intentara recuperar el valor de los dos símbolos para dar un sentido nuevo al encuentro de los amantes o, simplemente, para crear una atmósfera mágica y real a la vez, como ocurre con el bosque.

¹³ Vid. Donà, 2003: especialmente 100-117, 343-353 y 415-429; Chênerie, 1986: 147-181; Propp, 1974: 69-159.

¹⁴ Vid. Chevalier y Gheerbrant, 1986: s. v. *avellano*, *bastón*, *caduceo*, *vara*; Ménard, 1984.

Nuestra autora está construyendo su *lai* sobre unos materiales preexistentes y las circunstancias del episodio, como hemos dicho, pueden reconstruirse parcialmente gracias a otros textos que ahora sirven de apoyo en nuestro propósito.¹⁵

El episodio tiene paralelismos notables con el relato del viaje de Tristán y Kaherdin a Cornualles, según Thomas y según la versión de Eilhart al alemán; leamos cómo cuenta este último lo ocurrido. Iseo de las Blancas Manos, ya casada con Tristán, hace un comentario por una salpicadura de agua que ha llegado a tocar una parte de su cuerpo que ningún hombre había tocado aún. Estas palabras dan a entender a Kehenis (Kaherdin), hermano de la mujer, que el matrimonio no se ha consumado a pesar del transcurso del tiempo. Kehenis le pregunta a Tristán los motivos de esa actitud, a lo que éste contesta que conoce a una dama que trata mejor al perro que Tristán le ha dejado, que cualquier dama a su amigo, y que es más bella que su esposa. Para demostrarlo, aprovechará el paso de la reina por el bosque en una partida de caza. El plan que confía a Tinas es el siguiente: tendrá que ir a avisar a la reina de que en el camino encontrará un puesto para acechar a los ciervos; allí mismo verá junto al camino un espinar muy frondoso, en el que estará escondido Tristán. Cuando la reina ya esté cerca, el protagonista disparará una flechita a las crines del caballo. Entonces, la amada tendrá que detenerse y acariciar al perro, de forma que Kehenis pueda comprobar que dice la verdad. Tristán pide a la reina, además, que se haga acompañar por un suntuoso cortejo de damas, como corresponde a su persona, y como modelo de cortesía. El mensajero, Tinas, repite a la reina cada una de las palabras y como prueba de autenticidad entrega a ésta un anillo que ella misma había regalado a Tristán. El día siguiente, apenas habían ocupado su escondite, empezaron a pasar miembros del séquito; al final del cortejo, detrás de todos los servidores y del rey, iban las damas, acompañadas por sendos caballeros jóvenes, a distancia unas de otras para que no se oyeran las conversaciones. Luego, una litera magnífica, ocupada por el perro de Tristán. Inmediatamente después, la reina, que brillaba más que el sol. Cabalgaba a solas, llegó a la altura del espinar y Kehenis tuvo que admitir que era más bella que su hermana, la esposa de Tristán, sin comparación posible. El protagonista disparó la flechita a la crin del caballo. La reina envió entonces a uno de los caballeros a avisar al rey de que se encontraba mal y que continuara sin ella y acampara al otro lado del río; y que procurara que nadie la molestara en su descanso. Luego, descabalgó de un salto por la fuerza del amor, fue a la litera, tomó el perro en brazos y empezó a acariciarlo con cariño. Kehenis quedó convencido de que Tristán tenía razón al no ocuparse de su esposa...¹⁶ La estratagema de la reina da resultado y pueden gozar del amoroso encuentro un par de días en un castillo cercano.

En el texto de Eilhart hay muchos detalles que explican los aspectos menos claros del *lai* de María, ya que nuestra autora ha prescindido de casi todos ellos para condensar el relato en la rama de avellano. Poco más adelante Eilhart narra otro episodio similar, con un nuevo encuentro de los enamorados, en circunstancias más próximas a las que aparecen en el *lai* de María. La

¹⁵ Vid. Bédier, 1905: vol. 2, 64-94 y 168-187. La reconstrucción del hipotético poema primitivo se encuentra en las pp. 195-306, siguiendo el método establecido en pp. 191-193.

¹⁶ Utilizamos la traducción francesa de René Pérennec incluida en Marchello-Nizia, 1995: 263-388; el episodio citado se encuentra en pp. 345-357. Vid. Bédier, 1902: vol. I, 336-343.

reina promueve una partida de caza en el bosque de Blanchelande. Tristán le hace saber que estará en un espinar cercano, en el que se escondió en otra ocasión, cuando se vieron la última vez. Iseo y sus damas se incorporan tarde al séquito, porque se han demorado en la comida. Al llegar al lugar preparado para el acecho de los ciervos, cerca del espinar, la reina se separa de su compañía y queda a solas con Andret y Gimelin, a los que tiene que alejar para llevar a cabo sus propósitos. Así, espera a que llegue el momento adecuado, recogiendo flores. Llega un ciervo perseguido por la jauría, el caballo de la reina se espanta y Andret va en su busca. Iseo aprovecha la ocasión para reunirse con Tristán, pero el encuentro es interrumpido por el ciervo, que en su huida entra en el espinar; al percatarse de la presencia humana, el animal toma veloz otra dirección, lo que sorprende al rey, que quiere conocer los motivos que lo han asustado de tal modo. La reina, atenta, surge gritando por el camino del ciervo, lo que convence y tranquiliza al rey, a la vez que permite el encuentro de los enamorados que, por fin, pueden verse. Luego, Tristán, informado de dónde estará la reina, se disfrazará de peregrino para ir al castillo y poder deleitarse con ella...¹⁷

La duplicidad de episodios, sin duda conocida por María, puede explicar la extraña situación del texto del *lai* y la ausencia de detalles, que pueden darse por conocidos. En todo caso, a nuestra escritora debemos la escena de la rama de avellano y todo lo que a ella se refiere: el corte, la forma y lo escrito en ella. Parece, sin embargo, que ya se habían encontrado los dos amantes en otra ocasión y que podrían haberse puesto de acuerdo respecto al significado de lo escrito en la rama, que obviamente no debería ser interpretado con facilidad por cualquier otra persona que no fueran ellos dos mismos.¹⁸ En otras versiones del episodio, el protagonista y un acompañante se esconden entre las ramas de un roble. Ahora nos encontramos con un arbusto –lo que puede ser más coherente con la vegetación del espinar– y, además, puede revestirse con la simbología amorosa avalada por la tradición y el folclore.¹⁹

6. El mensaje

¿Qué superficie para escribir puede presentar una rama de avellano? Está claro que María de Francia indica que después de preparar la vara « de sun cutel escrit sun nun » (v. 54). Si nos atenemos a la letra, lo único que grabó Tristán con su cuchillo fue su nombre; sin embargo, no todos los estudiosos coinciden en una interpretación tan elemental, pues sería poco discreto que el nombre quedara a la vista de todos tras las peripecias pasadas, la condena a la hoguera y al destierro del protagonista prófugo y las sospechas de adulterio que recaían sobre la reina.

¹⁷ La traducción de Pérennec se encuentra en el volumen citado en la nota anterior, pp. 362-363.

¹⁸ Por lo general, se suele aceptar el paralelismo de los dos episodios citados, especialmente en lo que respecta a la forma de comunicación entre los amantes, que en ambos casos se basa en la utilización de trozos de madera, pero, por lo demás, no parece que en el primer encuentro de los enamorados tengan una relevancia comparable a la de la rama de avellano en el *lai* que ahora nos ocupa.

¹⁹ *Vid.* Dronke, 1978: 249-251. Para otros detalles, *vid.* Tavani, 1964: 96-97. En general, Ranke, 2002: vol. 10, s. v. *Nuss, Nussbaum*.

Las mayores dificultades surgen al considerar la extensión del mensaje: a los más racionalistas les parece exagerado que haya más de una palabra, pero no parece que les sorprenda que la reina descubra la vara en medio del bosque. A los menos racionalistas les preocupa cómo pudo grabar Tristán en la rama todo lo que quería decir. Y entonces surge otra cuestión: ¿qué quería decir? Tampoco hay unanimidad al respecto, pues el texto no resulta claro a los críticos más exigentes. Jean Rychner (1973: 276-279) resume las diferentes opiniones:

1. El mensaje está escrito en su totalidad en la rama.
2. María sólo sugiere su significado mediante el nombre de Tristán.
3. El mensaje está completo en el *lai*, desarrollado de forma concreta y explícita.
4. No hay una oposición entre el espíritu y la letra, sino que «todo lo que decía el mensaje escrito (*la summe*) por Tristán era que», con el salto entre el estilo directo y el indirecto.

También Ana María Holzbacher revisa de forma meticulosa las posturas de la crítica:²⁰

1. Hubo un primer mensaje de Tristán, avisando, y en la rama sólo escribió su nombre.
2. El mensaje estaba en escritura ogámica.
3. Tristán sólo graba su nombre y el encuentro se debe a la fuerza del amor.
4. Tristán añadió, además, una frase y el dístico final.
5. Iseo, avisada, tenía las claves para entender el significado.
6. Tristán no graba su nombre sino un mensaje.

En realidad, la clave descansa en el significado de *nun*, que puede forzarse hasta donde se quiera llegar pero que en su primera acepción, la más frecuente o casi la única, es ‘nombre’. Tristán escribió su nombre; ¿para qué? ¿Como inicio de la salutación de una epístola, cuyo contenido viene inmediatamente después? Rychner considera que todo estaba escrito en la rama y que la verosimilitud no es fundamental ya que literariamente el texto funciona y es comprensible.

Podemos estar de acuerdo con el editor de la obra; también podemos ir más allá: lo único que estaba escrito era el nombre de Tristán, y eso servía para identificar la rama, para individualizarla entre otras muchas que habría en el bosque; y, no lo olvidemos, era una vara de avellano (unida a una rama de madreSelva): el mensaje es obvio desde nuestro punto de vista, pero María lo refuerza en los versos siguientes: «De su amigo reconocerá bien / la rama al verla» (vv. 59-60);²¹ en definitiva, la *summe*, lo escrito (*l'escrit*) —que no era otra cosa que su nombre (*sun nun*)— contenía en sí mismo todo lo demás ya que actualizaba la presencia del enamorado; y, por si fuera necesario, la propia escritora da las claves interpretativas del símbolo de la rama: no es Tristán quien lo explica a la reina, sino María al lector. Las palabras quedan cerradas mediante un dístico que podría circular por la corte como un estribillo o un lema, una invención o un mote: «Ni vos sin mí, ni yo sin vos» (v. 78). No estamos muy lejos de las palabras que aparecen en un escudo de justa borgoñón del siglo XV conservado en el British Museum, en el que un caballero arrodillado entre su dama y la Muerte dice: «Vos o la muerte».

²⁰ Seguimos las notas de Holzbacher, 1993: 408-409 y notas 69-70, 409-412.

²¹ « De sun ami bien conustra / le bastun, quant el le verra » (Rychner, 1973: 153).

En todo caso, la metáfora de la rama de avellano y la madreSelva como representación del amor que va más allá de la muerte tuvo gran aceptación entre los escritores posteriores, aunque fue desplazada al final de los diferentes textos –todos ellos vinculados con la historia de Tristán–, de forma que será de la tumba de los enamorados de donde salen las ramas (de plantas diversas) que se unen sin que haya obstáculo que pueda detener su crecimiento hasta que se encuentren y entrelacen: ya en la temprana traducción del *Tristan* de Thomas llevada a cabo por fray Robert al antiguo noruego leemos que Iseo de las Blancas Manos, esposa del desdichado amante, hizo enterrar por separado a los dos enamorados, cada uno de ellos a un lado de la iglesia, para que no pudieran estar juntos nunca más. Sobre las tumbas crecieron sendos robles tan altos que sus ramas llegaron a unirse por encima de la cumbrera del tejado, y ahí se vio el gran amor que se tenían. También Eilhart von Oberg y otros autores alemanes recogen el motivo, que naturalmente llamó la atención de Löseth y lo recogió con las variantes de los textos en prosa.²² No extraña, pues, que aparezca en el repertorio de motivos de Tom P. Cross referido a la antigua literatura irlandesa (1952: D965.0.1) y en el de Helmut Birkhan de la narrativa laica medieval en alemán (2005: E631.0.1). Es posible que María de Francia utilizara el motivo ya preexistente, referido a la muerte de los amantes, para darle mayor sentido al encuentro amoroso mediante una metáfora que –tal vez– asociaba ese momento con el trágico final, al menos en la memoria de los oyentes. Esta posibilidad se refuerza si pensamos en la alusión inicial del lai de María a la muerte simultánea de los dos protagonistas.

7. A modo de cierre

María de Francia afirma al comienzo de su texto que la base del mismo es un *lai* preexistente «llamado de la MadreSelva»; al final, cerrando el marco que había quedado abierto al comienzo, concluye nuestra escritora que

Por la alegría que tuvo
de haber visto a su amiga
y por lo que escribió
según dijo la reina,
para recordar las palabras,
Tristán, que sabía tañer bien el arpa,
hizo un nuevo *lai* (vv. 107-113).²³

¿Quieren decir estas palabras que fue el desdichado joven el autor del *lai* por encargo de la reina? Evidentemente, no. La utilización del nombre del protagonista es un recurso para dar prestigio a la obra, claro está. Por el contrario, podría ser que en la época de María hubiera algún *lai* llamado de la «MadreSelva», ya que se alude a él tanto en el *Roman de Renart*, escrito

²² Para las variantes del episodio en los textos en prosa, *vid.* Löseth, 1891: 381 y ss. (§§ 544a y ss.).

²³ « Pur la joie qu'il ot eüe / De s'amie qu'il ot veüe / E pur ceo k'il aveit escrit / Si cum la reïne l'ot dit, / Pur les paroles remembrer, / Tristam, ki bien saveit harper, / En aveit fet un nuvel lai » (Rychner, 1973: 154).

en francés a finales del siglo XII,²⁴ como en *Flamenca*, escrito en lengua de *oc* en el último cuarto del siglo XIII (Gschwind, 1976: vol. I, v. 599, 38 y nota en vol. II, 77-78; Manetti, 2008: v. 601, 112-113), o en la *Compilation* de Rustichello de Pisa, también de las últimas décadas del siglo XIII (Cigni, 1994: cap. 211).

Es de suponer que María piensa en Tristán como autor ficticio de un *lai* lírico, no narrativo:²⁵ al menos se citan 32 textos artúricos que expresan las quejas amorosas o los anhelos de destacados personajes, como Perceval, Palamedes, Dinadán o el mismo Tristán; él es el gran compositor e intérprete al arpa de este género de *lais*, los que, por otra parte, no destacan ni por la variedad de las formas métricas ni por la inspiración de su contenido, si se exceptúan el *Lai de la muerte* de Tristán y el *Lai de la muerte* de Iseo (Baumgartner, 1975: 298-307).

8. Apéndice

Entre los *lais* líricos del siglo XIII conservados con música y de tradición independiente de los textos narrativos se encuentra el titulado *Lai del Chievrefeuil*, con clara inspiración en el texto de María de Francia, como demostró Ernest Hoepffner (1935). En realidad, se trata de un *lai-descort* (vid. nota 25) que consta de 96 versos repartidos en trece estrofas, casi todas ellas de ocho versos, con un total de 18 rimas diferentes, de acuerdo con el siguiente esquema métrico:²⁶

- | | |
|-----|-----------------------------|
| I | a7 a7 a7 a7 a5 a5 |
| II | a7 a7 a7 a7 a5 a5 |
| III | b7 c7 b7 c7 b7 c7 b7 c7 |
| IV | d7 e9 d7 e9 d7 e9 d7 e9 |
| V | f7' g7 f7' g7 f7' g7 f7' g7 |
| VI | h8 i6' h8 i6' h8 i6' h8 i6' |

²⁴ Vid. Roques, 1971: v. 2438, aunque el texto editado sigue el ms. de Cangé y publica *Charpel* en las variantes (p. 144), los mss. Paris, Arsenal, 3334 y BnF, nouv. acq. fr. 10035 recogen las lecturas divergentes respectivas: *de Chavrefuel* y *du Chievrefeuill*. El *Roman de Renart (branches II, I, Ia y Ib)* ha sido traducido al español por Luis Cortés Vázquez, 1979; la referencia que nos interesa se encuentra en el v. 2392, p. 184.

²⁵ Pierre Bec (1977: vol. I, 190-197) nos recuerda que « la désignation de lai est sans doute l'une des plus obscures et des plus polyvalentes du moyen âge », y a continuación anota que son más de catorce las acepciones del término, aunque se pueden agrupar en cuatro grandes núcleos: 1. *Lai* narrativo; 2. Melodía (cantada o acompañada); 3. Género lírico (definido de varias maneras); 4. Empleo contextual del término (canto, canto de los pájaros, lenguaje, etc.). En fin, Bec habla del *lai-descort*, que se caracterizaría por la heterostrofia y la *discordia* interna; su temática es la misma que la de la *canso*, « c'est-à-dire courtoise et amoureuse dans sa grande majorité »; por la discordancia formal podría ser considerado una *anti-canso*. En todo caso, el rasgo tipológico más pertinente es el de la heterostrofia y heterometría simultáneas (*concertées*): « chaque strophe constitue une unité formelle et indépendante, dans une mesure plus ou moins grande, de la suivante »; y lo mismo ocurre con las melodías.

²⁶ Utilizamos la edición de Jeanroy, Brandin y Aubry, 1901: 53-55. Vid. Linker, 1979: núm. 265.1296; Spanke, 1955: núm. 995; Mölk y Wolfzettel, 1972: núms. 4.17 (I-II y XII-XIII), 689.32 (III, VIII, IX y X; IV; V y XI; VI; VII).

VII	j7 k5' j7 k5' j7 k5' j7 k5'
VIII	l7 m7 l7 m7 l7 m7 l7 m7
IX	h7 n7 h7 n7 h7 n7 h7 n7
X	c7 o7 c7 o7 c7 o7 c7 o7
XI	i7' p7 i7' p7 i7' p7 i7' p7
XII	q7 q7 q7 q7 r5 r5
XIII	q7 q7 q7 q7 r5 r5

Las estr. I y II, por una parte, y las XII y XIII, por otra, tienen la misma estructura; también siguen una misma estructura las estr. III, VIII, IX y X, y las V y XI, mientras que las estr. IV, VI y VII tienen sendas estructuras, que las hacen independientes del resto.

I	<i>Par cortoisie despuel Vilonie & tot orguel, Car che k'ont chascié mi oel Le me fait metre sur fuell, .I. lai en acuel, C'est del kievrefuel.</i>	5	Como regalo, Cortesía –contra Villanía y todo Orgullo, que alejaron mis ojos– me hace poner en una hoja un lai en agradecimiento, es de la Madreselva.
II	<i>La note del kievrefuel Par amors comencier vuel, Com cil ki mais ne me duel Des maus dont doloir me suel, Mais chi en recuel D'amors bel acuel.</i>	10	La música de la Madreselva quiero comenzar por amor, como el que ya no sufre por los males que le aquejaban, sino que ahora recibe de amor una bella acogida.
III	<i>Amie, je vos salu Ens mon lai premierement. Doce amie, mon salu Prendés au comencement, Car molt m'a vers vos valu Ke si deboinairement Vos a de m'amor chalu : Je fuisse mors autrement.</i>	15 20	Amiga, os saludo en mi lai, antes de nada, dulce amiga, mi saludo aceptad al comienzo, pues bien me sirvió con vos ya que con tanto agrado habéis aceptado mi amor: de otro modo, yo habría muerto.

- | | | |
|------|---|---|
| IV | <p><i>Faite m'avés grant bonté,
Doce amie, deboinaire riens,
Dont j'ai vostre cuer donté,
Si ke vostres est li cuers & miens.
Or ne seront mais conté</i> 25
<i>Li mal dont j'ai tant esté empriens,
K'a grant bien me sont monté :
Je ne quier mais plus de tos les biens.</i></p> | <p>Me habéis hecho gran favor,
dulce amiga, cosa agradable,
con lo que amansé vuestro sentir
y ya es vuestro el corazón y mío.
No se volverán a contar
los males que tanto me dañaron,
pues se han convertido en bienes:
no quiero ninguna otra bondad.</p> |
| V | <p><i>Je ne quier nule autre joie,
N'autre bien, n'autre deduit</i> 30
<i>Mais ke tos jors de vos j'oié,
K'a nule rien tant ne luit
K'a çou ke plaire vous doie,
Et ke ja ne vos anuit.
Je sui, ou ke j'onques soie,</i> 35
<i>Avoc vos & jor & nuit.</i></p> | <p>No deseo ninguna otra alegría,
ni otro bien, ni otro deleite
sino saber siempre de vos,
que a nada ilumina tanto
como a lo que os agrada
y que no os enoja ya.
Estoy donde nunca estuve.
con vos día y noche.</p> |
| VI | <p><i>Ja mes cuers ne se partira
De vos mais ens ma vie,
Et s'il s'em part, quel part ira ?
Saichiés, ma doce amie,</i> 40
<i>Ke s'il s'em part, il partira :
De ce ne dotés mie.
Honis soit ki departira
Si doce compaignie !</i></p> | <p>Mi corazón no se separará
nunca de vos en mi vida,
pues si se va, ¿a dónde irá?
Sabed, mi dulce amiga,
que si se va, se partirá:
no lo dudéis.
¡Vergüenza reciba quien separe
a tan dulce compañía!</p> |
| VII | <p><i>Ne fait mie a departir ;</i> 45
<i>Diex nos en deffende !
Ains puisse li miens partir
Que li vostres tende,
Doce amie, au resortir.
A m'amor entende !</i> 50
<i>Faice l'on de moi martir
Ançois que ç'atende !</i></p> | <p>Ni hablar de separación;
¡Dios nos lo impida!
Antes pueda partirse el mío
que el vuestro pretenda,
dulce amiga, marcharse.
¡Que el amor me escuche!
Que me hagan mártir
antes que eso ocurra.</p> |
| VIII | <p><i>Amie, entre vos & moi
N'ait ne guerre ne descort ;
Doce amie, par la foi</i> 55
<i>Ke jo, vostre amis, vos port,</i></p> | <p>Amiga, entre vos y yo
no haya guerra ni desacuerdo;
dulce amiga, por la fe
que yo, vuestro amigo, os tengo,</p> |

	<i>Et port & porter vos doi, Ja, par moi ne par mon tort Ne por rien ke je foloi, Ne ferai de vos resort.</i>	60	y os debo y os debo tener, ya, por mí ni por mi error, ni por nada que me enloquezca os abandonaré.
IX	<i>Ja ens moi ne pechera Ke j'aie vostre corous : Tuit li bien ke mes cuers a Puissent ançois estre rous ! Les biens ai je tos a ja Et les delis ai je tous Quanques Damediex cria, La desus et cha desous.</i>	65	Nada dentro de mí errará de modo que os enfadéis: ¡todas las virtudes de mi corazón sean arrasadas antes! Los bienes ya los he tenidos todos y tengo todos los deleites cuantos nuestro señor Dios creó, allá arriba y aquí abajo.
X	<i>Onques a home vivant N'avint mais si bien d'amer, Tant com ventent tuit li vent De la & de ça la mer. Dame, merci vos en rent, De par cui se puet clamer Cil ki mais nul mal ne sent, Ne en qui n'a point d'amer.</i>	70 75	Nunca a nadie vivo le ocurrió jamás tan bien amar, igual que cuando soplan los vientos por acá y allá en el mar. Señora, os doy las gracias, de parte de quien se puede llamar «el que nunca ha vuelto a tener daño ni tiene nada de amargura».
XI	<i>A nului ne port envie De rien ki soit en cest mont ; Ja ne quier plus ens ma vie De tos les biens ki i sont Fors ke vostre amor, amie, La dont viegnent & ou vont Mi penser sans felonie, Ki font par vos kank'il font.</i>	80	A nadie tengo envidia de nada que haya en este mundo; ya nada más quiero en mi vida de todos los bienes que en él hay, salvo vuestro amor, amiga, del que vienen y al que van mis pensamientos sin deslealtad, que por vos hacen cuanto hacen.
XII	<i>Doce, plus doce ke mieaus, Cil lais, ki est boins & beaux, Est fais por vos tos nouveaus, Et s'il enviesist, seviaus Tos jors plaira mais As clers & as lais.</i>	85 90	Dulce, más dulce que miel, este lai, que es bueno y bello, ha sido hecho por vos, todo nuevo, y si envejeciera, al menos, siempre agradara más, a los clérigos y a los laicos.

XIII	<p><i>Ce saicent jouenes & viaus</i> <i>Ke, por çou ke kievrefiaus</i> <i>Est plus dons et flaire miaus</i> <i>K'erbe ke l'en voie as gaus,</i> <i>A non chis dous lais</i> <i>Kievrefex li jais.</i></p>	95	<p>Sean los jóvenes y viejos que porque la Madreselva es más dulce y huele mejor que las flores que hay en el bosque, se llama este dulce lai Madreselva alegre.</p>
------	--	----	---

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos, en prensa, «Prólogos de los libros de la materia de Bretaña: María de Francia y Chrétien de Troyes», AHLM, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, 1975, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz.
- BEC, Pierre, 1977-1978, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 2 vols. (Vol. 1: *Études*. Vol. 2: *Textes*).
- BEDIER, Joseph, 1902-1905, *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 2 vols.
- BEGGIATO, Fabrizio (ed.), 1984, *Il trovatore Bernart Marti*, ed. crítica, Modena, Mucchi.
- BRAET, Herman y Guy RAYNAUD DE LAGE (ed. y trad.), 1989, *Béroul, Tristan et Iseut*, Paris / Louvain, Peeters, 2 vols.
- BRIKHAN, Helmut, Karin LICHTBLAU y Christa TUCZAY (dirs.), 2005, *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400*, Berlin / New York, Walter de Gruyter.
- BRUGGER, Ernest, 1924, «Loenois as Tristan's Home», *Modern Philology* 22, 159-191.
- BURGESS, Glyn S., 1970, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève, Droz.
- CERCAMON, 2009, *Oeuvre poétique*, ed., intr., notas y glosario de Luciano Rossi, Paris, Champion.
- CHENERIE, Marie-Luce, 1986, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHRÉTIEN DE TROYES, 2013, *Obras completas*, ed. coord. por Carlos Alvar, Barcelona, Edhasa (Blu).
- CIGNI, Fabrizio (ed.), 1994, *Il Romanzo Arturiano di Rustichello da Pisa*, edición crítica, traducción e comentario, premissa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa.
- CORTES VAZQUEZ, Luis (ed.), 1979, *Le Roman de Renard, Branches II, I, Ia, Ib. Aventuras de Renard el zorro, episodios II, I, Ia, Ib.*, edición, traducción, estudio preliminar, notas y glosario, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CROPP, Glynnis M., 1975, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- CROSS, Tom Peete, 1952, *Motif-Index of the Early Irish Literature*, Bloomington, Indiana University Publications, Folklore Series No. 7.
- DELBOUILLE, Maurice, 1970, « Ceo fu la summe de l'escrit... », en *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à M. Jean Frappier*, Genève / Paris, Droz / Minard, t. I, 207-216.

- DONÀ, Carlo, 2003, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino.
- DRONKE, Peter, 1978, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.
- FRAPPIER, Jean, 1973, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz.
- GAUNT, Simon, Ruth HARVEY y Linda PATERSON (eds.), 2000, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer.
- GSCHWIND, Ulrich (ed.), 1976, *Le Roman de Flamenca : nouvelle occitane du 13^e siècle*, Berne, Francke, 2 vols.
- HOEPPFNER, Ernest (ed.), 1929, *Les poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion.
- , 1935, « Les Deux Lais du Chèvrefeuille », en *Mélanges de littérature, d'histoire et de philologie offerts à Paul Laumonier*, Paris, Librairie E. Droz, pp. 41-49 (Genève, Slatkine Repr., 1972).
- JEANROY, Alfred, Louis BRANDIN y Pierre AUBRY (eds.), 1901, *Lais et descorts français du XIII^e siècle. Texte et musique*, Paris, H. Welter éditeur.
- LACROIX, Daniel y Philippe WALTER (eds.), 1996, *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés, Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche).
- LAGUNA, Andrés de (trad.), 1555, Pedacio Dioscorides Anazarbeo, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Amberes, Juan Latio. En línea: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037225&page=1>>.
- LEWIS, C. S., 2000, *La alegoría del amor*, trad. de Braulio Fernández Biggs, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- LINKER, Robert W., 1979, *A Bibliography of Old French Lyrics*, Jackson, University Mississippi, Romance Monographs 31.
- LÖSETH, Eilert, 1891, *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*, Paris, Émile Bouillon Éditeur [Genève, Slatkine, 1974].
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara y Carlos ALVAR, 2022, «DRVSTANVS HIC IACIT: Muertes de Tristán. Notas de lectura del *Tristan* de Thomas», *Revista de Poética Medieval* 36, 57-84.
- MANETTI, Roberta (ed.), 2008, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi Editore.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane (dir.), 1995, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. bilingüe, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- MARÍA DE FRANCIA, 1993, *Los lais*, edic., introd., trad. y notas de Ana María Holzbacher, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- , 2017, *Lais*, intr., trad. y notas de Carlos Alvar, 3^a ed. Madrid, Alianza Editorial.
- MENARD, Philippe, 1979, *Les lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France.
- , 1984, « La baguette magique au Moyen Âge », en Ambroise Queffélec y Maurice Accarie (eds.), *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, vol. II, pp. 339-346.
- MÖLK, Ulrich y Friedrich WOLFZETTEL, 1972, *Répertoire métrique de la poésie française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink.
- MURET, Ernest (ed.), 1969, Bérout, *Le roman de Tristan*, 4^a ed. revisada por L. M. Defourques, Paris, Honoré Champion.
- OLIVER, Gabriel, 1974, «Del ferm voler que non es de retomba. (Comentario de un verso de Arnaut Daniel)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 35, 103-123.
- PROPP, Vladimir, 1974, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- RANKE, Kurt et alii (dir.), 1975-2015, *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin / Boston, de Gruyter, 15 vols.

- RIQUER, Martín de, 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 3 vols.
- ROQUES, Mario (ed.), 1971, *Le roman de Renart : Jugement de Renart, Siège de Maupertuis, Renart teinturier. Première branche, Volume 1*, Paris, Honoré Champion.
- RYCHNER, Jean, 1973, *Les lais de Marie de France*, Paris, Champion.
- SPANKE, Hans, 1955, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden, E. J. Brill.
- TAVANI, Giuseppe (ed.), 1964, *Le poesie di Ayras Nunez*, ed. crit., con intr., note e gloss. Milano, Ugo-Merendi Editore, Collezione Internazionale di Filologia Romanza, N. 1.
- TORTORETO, Valeria (ed.), 1981, *Il trovatore Cercamon*, ed. crítica, Modena, STEM-Mucchi.
- WOLF, George y Roy ROSENSTEIN (ed. y trad.), 1983, *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, New York / London, Garland Publishing.

Le *Tristan en prose*, ultime accomplissement des romans arthuriens

PHILIPPE MÉNARD
Sorbonne-Université
philippe.menard.sorbonne@gmail.com

Recibido: 10/12/2022 - Aceptado: 14/12/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p33-64>

Résumé : Ce travail analyse la complexité du *Tristan en prose* : d'abord les liens étroits du roman avec le cycle antérieur du *Lancelot-Graal*. Il montre par le texte et par les images les thèmes identiques, et notamment l'importance des combats chevaleresques, l'admiration réciproque et la rivalité guerrière de Tristan et de Lancelot. Mais il étudie aussi les innovations importantes qui s'y manifestent : modification du personnage de Tristan qui devient un chevalier errant et un membre de la Table Ronde recherchant les aventures et les combats ; thème de la souffrance amoureuse des rivaux de Tristan épris d'Yseut ; présence de la mélancolie ; motif des épanchements amoureux ; apparition du suicide ; longueur et importance des tournois chevaleresques avec les motifs de la dissimulation de l'identité et parfois du quiproquo ; brève mise en cause des combats chevaleresques et conscience des dangers de l'amour.

Mots-clés : Littérature chevaleresque ; Chevaliers de la Table Ronde ; Combats et tournois ; Recherche de la gloire ; Lancelot ; Tristan.

The Prose *Tristan*, ultimate achievement of the Arthurian romances

Abstract: This work analyzes the complexity of the *Tristan en prose*: first of all, the close links of the romance with the previous cycle of the *Lancelot-Graal*. It shows through text and images the identical themes, and in particular the importance of chivalrous combat, the mutual admiration and the warlike rivalry of Tristan and Lancelot. But it also studies the important innovations that manifest themselves in our piece: the modification of the character of Tristan, who becomes a wandering knight and a member of the Round Table seeking adventures and fights; the theme of the amorous suffering of Tristan's rivals in love with Yseut; the presence of melancholy; the pattern of amorous outpourings; the occurrence of suicide; the length and importance of chivalrous tournaments with the motives of identity concealment and sometimes the misunderstanding; the brief questioning of chivalrous combats and the awareness of the dangers of love.

Keywords: Chivalric Literature; Knights of the Round Table; Fights and tournaments; Search for glory; Lancelot; Tristan.

Le roman de *Tristan en prose* a été rédigé dans les années 1230-1240, après la parution du vaste corpus du *Lancelot-Graal*, composé d'une *Estoire du Saint Graal*, d'un roman de *Merlin*, d'un *Lancelot en prose* de très grande longueur, d'une *Queste du Saint Graal*, enfin de la *Mort Artu*, qui met fin au cycle. Parler d'accomplissement implique à la fois un ancrage fondamental dans le passé romanesque du temps, tout particulièrement dans l'immense ensemble du *Lancelot-Graal*, mais aussi un progrès, un assez grand renouvellement. Ces deux faces complémentaires caractérisent le *Tristan en prose*.

Aucun des personnages essentiels du roman, ni Tristan, ni Yseut, ni Palamède, ni Galaad, n'est présent dans ce frontispice où s'activent une foule de personnages secondaires, et notamment Sador, fils de Bron, beau-frère de Joseph d'Armathie (*vid.* Image 1, page 35). L'enlumineur représente ici les premiers épisodes du texte. En bas à gauche la génération des ancêtres : Joseph d'Armathie et son beau-frère Bron, père de douze enfants. Une partie d'entre eux est visible. Tous sont envoyés en Grande-Bretagne pour convertir le pays. L'un d'entre eux, nommé Sador, apparaît au-dessus. Il sauve de la noyade une jeune personne, de très haute lignée, fille du roi de Babylone, nommée Chélinde, promise au roi de Perse et il l'amène à cheval vers un château. On voit la scène. Frappé par sa beauté, il la fait baptiser et la prend pour femme. Toutefois un jour en l'absence de Sador, son frère, nommé Nabuzardan, fait violence à la jeune femme. Apprenant cette infamie, Sador tue le coupable. On discerne en bas à droite qu'il porte un coup de couteau au traître. Puis il s'enfuit avec Chélinde, assise en amazone sur le même cheval, et il se dirige vers la mer pour prendre le large. On ne voit pas la suite immédiate : la terrible tempête qui se déchaîne quand ils sont à bord d'un navire, la peur des marins comprenant qu'un criminel se trouve avec eux, puis les matelots jetant Sador à la mer et enfin la tempête qui s'apaise. Mais plusieurs des péripéties romanesques de ce début chargé d'aventures sont représentées dans cette première miniature.



Image 1. Début du *Tristan en prose*. Chantilly ms. 648, folio 1. Milieu du xv^e siècle.

Rappelons tout de suite que le contenu de l'oeuvre a été analysé avec soin d'après les vingt-quatre manuscrits conservés à Paris par le savant norvégien Eilert Löseth (1891). Il existe deux versions principales du roman. Elles ont été bien distinguées et étudiées par Emmanuèle Baumgartner (1975: 8-61). La plus courte (sigle *VI*) a été éditée sous ma direction d'après le manuscrit français 757 de la Bibliothèque nationale de France en cinq volumes par la maison Champion (1997b-2007). La principale, la plus longue et la plus riche (sigle *VII*), est appelée la Vulgate. C'est celle que nous avons publiée en neuf volumes (1987-1997a) d'après le ms. 2542 de la Bibliothèque de Vienne en Autriche (Österreichische Nationalbibliothek). Un livre récent rassemble diverses études sur la tradition manuscrite particulièrement complexe du *Tristan en prose* (de Carné et Ferlampin-Acher, 2021 ; *vid.* notamment 9-36). Mais de nombreuses investigations seraient encore à conduire sur ce texte vaste et attachant.

Le *Tristan en prose* retient de ses prédécesseurs le thème central du chevalier errant partant en aventures et combattant des adversaires. Il conserve l'ampleur inaugurée par le *Lancelot en prose* avec une multiplicité de personnages, qui procure de la variété et de l'étendue au texte, une part importante d'entre eux provenant du *Lancelot en prose*. Il ne néglige pas la présence de l'amour qui se mêle par moments, mais en partie seulement, à la vie chevaleresque. Surtout dans la dernière partie du récit il met en scène la recherche du Graal qui donne une grandeur nouvelle à l'ensemble des péripéties aventureuses. À la fin de l'histoire on assiste à la mort des deux personnages essentiels du livre, à savoir Tristan et Yseut. Ce nouveau texte ambitionne de renouveler le roman arthurien et d'apporter de diverses manières des innovations, c'est-à-dire un nouvel esprit dans le roman de chevalerie.

Examinons tour à tour les liens du *Tristan en prose* avec le passé, qui montrent sa profonde insertion dans la matière arthurienne, et ensuite les diverses nouveautés qu'il apporte délibérément et qui lui donnent une indiscutable originalité.

1. Les liens du *Tristan en prose* avec les romans arthuriens antérieurs

1.1. Prolifération de personnages et d'aventures

Sur une étendue d'environ 3000 pages interviennent une foule de personnages. Le folio 1 du ms. 648 de Chantilly (*vid.* Image 1, page 35), qui présente dans des scènes diverses un nombre important de personnages secondaires qui interviennent au début de l'action, et notamment Sador et Chélinde, en donne une bonne illustration. Des nouveautés apparaissent dans le contenu des 2000 pages du texte. La capacité du créateur à inventer une foule de situations romanesques est assez prodigieuse. L'auteur multiplie les dangers pour les personnages qui occupent le devant de la scène. Il se plaît aux renversements de situations. Cette illustration n'évoque que des personnages secondaires, mais elle met en relief la figure de Sador, dont la vie est emplie de péripéties, et elle suggère la complexité de l'œuvre.

L'effet produit sur le lecteur moderne est assez net : apparaît dès le début une tendance à l'éparpillement, à l'émiettement du récit. Cela constitue un danger pour l'économie de l'œuvre. Loin de vouloir resserrer le cadre de l'action, de s'en tenir à un petit nombre de personnages étroitement liés les uns aux autres, le narrateur accepte sans vergogne d'étendre considérablement le champ de sa vision. Ce faisant, il multiplie le nombre des personnages et des aventures. Il y a donc dans l'esthétique du *Tristan en prose*, comme d'ailleurs dans celle du *Lancelot en prose*, une tendance à la dispersion. Des forces centrifuges se manifestent sans cesse. C'est la rançon de l'ampleur des perspectives, de la longueur démesurée de l'œuvre, surchargée de développements. La concentration est impossible quand on voit grand. Faudrait-il parler de « fatras », comme a fait jadis Bédier (*vid.* de Carné et Ferlampin-Acher, 2021: 17, note 23) ? C'est peut-être excessif. Doit-on juger touffue cette immense forêt d'aventures ? C'est une évidence.

1.2. *Épisodes anciens conservés, mais traités dans un esprit différent*

Le roman en prose du XIII^e siècle a conservé plusieurs thèmes des romans en vers de Béroul et de Thomas : la naissance royale pour Tristan et Yseut, l'amour réciproque sous l'effet d'une potion magique, le conflit avec le roi Marc, qui devient l'époux d'Yseut, les ruses des amants pour échapper à la vigilance et la jalousie du mari, l'enlèvement d'Yseut par Tristan qui quitte la cour de Cornouailles pour gagner avec elle le pays de Logres, qui est le royaume du roi Arthur. Le dernier épisode permet d'inventer un grand nombre de situations nouvelles. Le texte prend alors une tonalité particulière : il devient un roman d'aventures chevaleresques. Même si les grandes lignes du récit semblent les mêmes, d'une part l'inspiration profonde et d'autre part le détail des épisodes sont différents. Peut-être même que les divergences l'emportent sur les ressemblances. À la fin du roman la mort singulière des deux héros met quasiment un terme au récit.

Une certaine influence de la version courtoise du roman en vers de Thomas a paru visible à Emmanuèle Baumgartner (1975: 106-107). L'effet illimité du philtre dans le *Tristan en prose* en semble une survivance. Dans le texte de Béroul la durée d'action de la boisson magique s'avère réduite. Plus encore l'absence de tout souci moral et de toute inquiétude religieuse lorsque les amants sont soumis à l'effet du philtre et se trouvent épris l'un de l'autre est un trait important du climat du *Tristan en prose*. Il existait déjà dans le récit de Thomas, alors qu'il est tout à fait absent du texte de Béroul, où la présence active d'un ermite contribue à ramener les deux héros vers le devoir et à leur rappeler les règles de la religion. Mais les tourments intimes des amants n'apparaissent pas dans le *Tristan en prose*. Autrement dit, l'esprit de Thomas, sa subtile inspiration, la ferveur amoureuse qu'il célèbre, sans parler de son écriture si particulière, ont disparu du roman en prose. L'essentiel fait défaut.

L'influence du corpus du *Lancelot-Graal* est indéniable et profonde. Le *Lancelot en prose* constitue pour l'auteur du *Tristan* le modèle à imiter, à refaire, à dépasser. Le personnage de Lancelot sert lui-même de grande référence à Tristan, qui aspire à le surpasser.

Une autre grande miniature initiale du manuscrit fr. 103 de la BnF à Paris, fol. 1, montrant le départ d'Irlande de Tristan et Yseut, rassemble presque une trentaine de personnages et suggère l'ampleur du récit et sa complexité (*vid.* Image 2, page 38). Au milieu de la première nef placée sous nos yeux se trouvent Tristan et Yseut debout, accompagnés de Brangien à gauche et de Gouvernal à droite. Deux marins hissent une immense voile blanche, déjà à demi dépliée. Debout, sur la poupe du navire deux joueurs de trompette font entendre une musique triomphante : la fille du roi d'Irlande part épouser le roi de Cornouailles. Mais à l'arrière-plan se laisse deviner un avenir de teinte lugubre : un navire de couleur sombre, où l'on hisse une voile, elle aussi, toute noire. À bord se devinent des voyageurs vêtus de noir. On lit sur la coque les noms de Tristan et Yseut. Un malheur s'annonce.

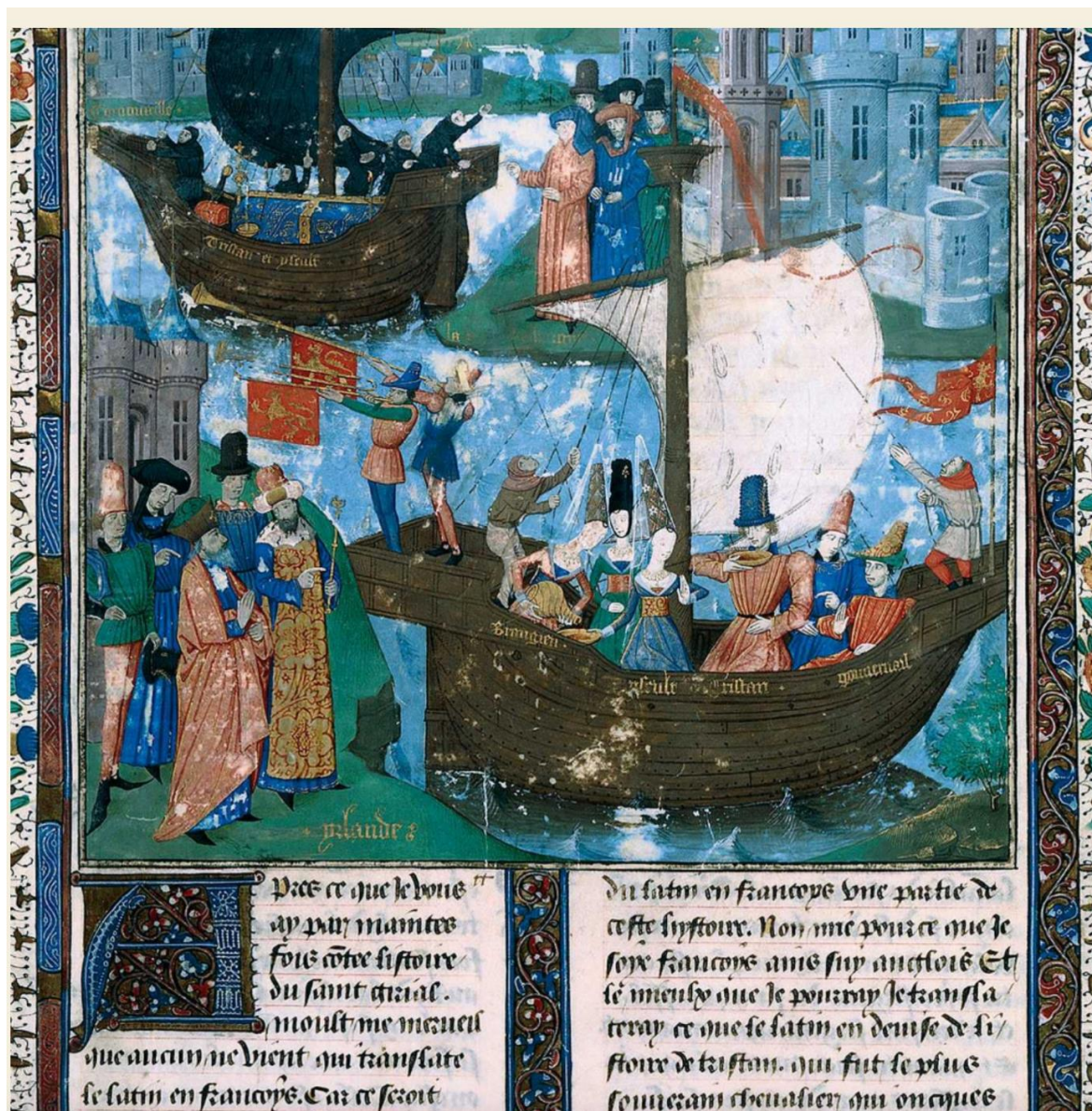


Image 2. Départ de Tristan et d'Yseult d'Irlande.
Paris, BnF, ms. fr. 103, fol. 1. Troisième quart du XV^e siècle.

Lancelot intervient fréquemment dans le récit. Il en est un personnage de premier plan. On le voit très clairement au début du premier volume de notre édition (Ménard, 1987: t. I, 63-113). Pendant une cinquantaine de pages Lancelot occupe le devant de la scène. Nous ne le suivrons pas dans toutes ses aventures. Il suffit de constater que le héros du *Lancelot en prose* est encore bien présent dans le *Tristan* et qu'il y joue un rôle assez important. Il est pour Tristan à la fois un compagnon et un modèle à dépasser. À plusieurs reprises, notamment dans des tournois, Tristan combat contre des chevaliers de la Table Ronde et il lui arrive d'affronter les adversaires les plus réputés, Palamède ou Lancelot. Pour l'auteur et pour les lecteurs le problème se pose de savoir qui l'emporte, quel est le meilleur chevalier du monde. Ce motif nouveau et passionnant apparaît à plusieurs reprises dans le *Tristan en prose*.

La longue étendue du *Tristan en prose* fait écho à celle du *Lancelot-Graal*. Si l'on additionne, dans les éditions respectives de Micha (1978-1983), Pauphilet (1923) et Frappier (1954), le *Lancelot*,¹ la *Queste*, et *La Mort Artu*, on aboutit à un total impressionnant d'environ 3300 pages. Si l'on compte de bout en bout toutes les pages du *Tristan*, en additionnant les trois volumes du début édités par Renée Curtis (1963-1985, au format, d'ailleurs, plus grand que les publications de la maison Droz) et les neuf volumes de la version longue *VII* que nous avons publiée (1987-1997a), on arrive presque à 3000 pages. Les deux romans ont une ampleur voisine, qui sort de l'ordinaire. Certes, l'auteur du *Tristan* s'est permis d'insérer dans son texte environ 220 pages empruntées en partie au *Lancelot en prose* et surtout à la *Queste du Saint Graal*, mais la très grande longueur du *Tristan en prose* reste incontestable.²

On peut donner une illustration du grand nombre de personnages du roman en regardant la miniature du *Tristan en prose* qui apparaît au début du manuscrit 527 de la Bibliothèque de Dijon (*vid.* Image 3, page 40). Elle représente une scène de danse collective de chevaliers et de dames réunis à la cour du roi Arthur (motif exceptionnel dans le roman arthurien), à la veille de la grande fête annuelle de la Pentecôte, jour solennel où le roi Arthur rassemble ses fidèles chevaliers. Les danseurs composent une sorte de chaîne, et non de ronde. Hommes et femmes alternent selon l'usage. Ils ne se tiennent pas par la main. Ce serait peut-être trop sensuel. Un tissu blanc les relie les uns aux autres. Ils font des pas rythmés, mais sans précipitation excessive, peut-être en chantant. Des musiciens vraisemblablement dans le fond de la salle jouent une musique qui indique le rythme à suivre. Nous avons sous les yeux une danse distinguée, qui n'est nullement une farandole populaire et endiablée. Le miniaturiste a tenu à présenter une scène emplie de courtoisie et d'élégance. Nous voyons danser, en effet, des personnages qui appartiennent à la noblesse. D'autre part, en donnant de la profondeur à cette représentation l'enlumineur a voulu suggérer le grand nombre de héros qui emplissent la cour du roi Arthur et qui sont presque tous, en ce qui concerne les hommes, des chevaliers de la Table Ronde, à laquelle on n'accède que si l'on possède des vertus guerrières éminentes.

¹ Sur les huit volumes de texte publiés par Alexandre Micha (1978-1982) il faut laisser de côté le tome III, qui donne la rédaction spéciale du Deuxième voyage en Sorelois jusqu'à la mort de Galehaut, la version courte du même ensemble et certaines parties de la *Charrette* de la version courte. Mais le roman s'étend sur sept volumes, ce qui est considérable.

² La longueur, non seulement considérable, mais vraiment extraordinaire du texte, est très visible dans la traduction récente du *Tristan en prose* en cinq volumes, faite par Isabelle Degage sous le nom de *Tristan* (il s'agit du ms. 2537 de Vienne que j'ai examiné naguère), publié par la maison d'édition Anacharsis à Toulouse (2019-2022). Le t. I, édité en 2019, compte 671 pages, le t. II, paru en 2020, comprend 672 p., le t. III, sorti en 2021, présente 576 p., le t. IV, imprimé en 2022, possède 512 p. Le t. V n'est pas encore sorti de presse à la fin de 2022. À s'en tenir aux volumes déjà en circulation on arrive à 2441 pages. Si l'on déduit de ce nombre les petites préfaces d'une dizaine de pages dans chaque tome, on parvient à ce jour à 2400 pages.



Image 3. Scène de danse à la cour arthurienne la veille de la Pentecôte.
Dijon, Bibl. municipale, ms. 527, fol. 1. Milieu du xv^e siècle.

Beaucoup de personnages du *Tristan en prose* ont le statut de chevalier et le goût des combats. Il est donc normal que les affrontements chevaleresques emplissent le roman. Regardons la première phase de ces rencontres, qui est la joute à cheval avec la lance. En voici un exemple emprunté au manuscrit 527 de Dijon au folio 81 (*vid.* Image 4, page 41), où l'on voit à gauche Lancelot portant un coup de lance victorieux qui frappe et abat Perceval (cheval et cavalier gisent sur le sol), tandis qu'à droite Galaad, lance levée, attend le moment favorable pour répliquer à l'adversaire.



Image 4. Combat à la lance dans le *Tristan en prose*.
Dijon, Bibl. municipale, ms. 527, folio 81. Milieu du xv^e siècle.

La seconde phase du combat chevaleresque est le combat à cheval avec l'épée, une fois que la lance est réduite en morceaux. Nous en voyons une illustration dans le manuscrit 99 de la Bibliothèque nationale de France (*vid.* Image 5, page 42). La reine Yseut s'interpose pour arrêter un combat à cheval où s'affrontent Tristan et Palamède. On reconnaît l'armure de Palamède au carreaux noirs et blancs qui font penser à la surface d'un échiquier. En termes héraldiques il porte des armoiries *échiquetées d'argent et de sable*. Le mot *sable* dans le langage héraldique désigne un émail de couleur noire.



Image 5. Tristan et Palamède s'affrontent à l'épée.
Paris, BnF, fr. 99, folio 92. Milieu du XV^e siècle, vers 1463.

La troisième phase de la rencontre chevaleresque est le combat à pied et à l'épée (*vid.* Image 6, page 43). Cela se produit quand la lance a été brisée et le cheval tué ou blessé. C'est une situation moins noble que le combat à cheval puisque le chevalier devient un fantassin. Mais cette situation témoigne de l'ardeur guerrière du personnage et de son sens du devoir. Le mot de *gueules* désigne la couleur rouge en héraldique. Ce bouclier est un don porté à Lancelot par une messagère de la Dame du Lac, au pouvoir féérique, lorsqu'il essayait de s'emparer du terrible château appelé « la Douleuse Garde ».



Image 6. Combat à pied et à l'épée de Lancelot à droite contre Tristan.

Lancelot a un *blason d'argent à trois bandes de gueules*.

Paris, BnF, fr. 99, fol. 322v°. Milieu du XV^e siècle, vers 1463.

Parmi les personnages empruntés au *Lancelot* Emmanuèle Baumgartner a eu l'idée judicieuse d'imprimer dans sa thèse en italique les noms de ceux qui jouent un rôle important dans le *Tristan en prose*. Ils sont au nombre d'une vingtaine. Cela permet à l'auteur du *Tristan* de développer un récit, commencé avant lui et qui se poursuit avec des héros déjà bien connus, mais lancés dans de nouvelles aventures. Le lecteur du *Tristan* a l'impression à la fois de retrouver de vieilles connaissances et de découvrir des péripéties inattendues. Il y a donc le mélange de l'ancien et du neuf dans le cours du récit.

Une certaine conception cyclique, présente dans le *Lancelot-Graal*, reparaît dans le *Tristan en prose*, l'élément majeur de la notion de cycle étant le retour périodique des personnages importants. Notons, en outre, comme traits importants du roman, l'insertion de l'histoire dans la durée, se déroulant de la naissance à la mort de Tristan, héros principal, et aussi l'intégration de nombreux développements étrangers à ce sujet. Ce roman ne peut pas être appelé un récit biographique car il y a pluralité de héros de premier plan (à côté de Tristan on doit mentionner Lancelot, Galaad et aussi Palamède) et en outre l'interférence d'un grand nombre de personnages secondaires dans l'histoire. On peut soutenir que l'œuvre a une perspective très vaste : elle souhaite évoquer l'ensemble du monde arthurien.

Comme exemple privilégié des liens entre le roman de *Tristan* et le *Lancelot en prose* signalons l'installation de Tristan et Yseut dans le château de la Joyeuse Garde, conquis jadis par Lancelot. Au début du tome V de notre édition du *Tristan en prose* les deux amants, échappant au roi Marc, arrivent au pays de Logres, royaume du roi Arthur. Tristan, aidé par Lancelot, installe Yseut dans un très beau château fortifié, nommé « la Joyeuse Garde » (Ménard, 1992: t. V, 71). C'est l'endroit où Yseut va résider en toute sécurité pendant que Tristan cherchera des aventures au pays d'Arthur.

La conquête de ce château, nommé d'abord « la Douleuse Garde », forteresse emplie de maléfices et de sortilèges, constitue un prodige de prouesse. Beaucoup de chevaliers ont tenté aventure, mais nul n'en est revenu vivant. Ce château-fort supprime les envahisseurs et conserve toujours ses prisonniers. Grâce à l'aide de la Dame du Lac, qui lui envoie par une suivante des armes magiques (notamment des boucliers ornés d'une, puis de deux, enfin de trois bandes vermeilles), Lancelot réussit à triompher des enchantements maléfiques du château. Après sa conquête par Lancelot le château changera de nom et il s'appellera « la Joyeuse Garde » (*vid.* Image 7, page 45). La suivante de la Dame du Lac accompagne Lancelot (le *Blanc Chevalier*). Elle tient un heaume et le bouclier à trois bandes de gueules qui donnera trois fois plus de force au héros.



Image 7. Lancelot lancé à la conquête de la Douleureuse Garde dans le *Lancelot en prose*. Paris, BnF, ms. fr. 118, fol. 189 v°.

L'entrelacement des aventures utilisé par le *Lancelot en prose* existe toujours dans le *Tristan* (Baumgartner, 1975: 8-61 et 124). Un épisode est tenu en suspens pour laisser place à un autre. Alternance de héros, et souvent de lieux de l'action (d'un côté la Cornouailles, pays du roi Marc, de l'autre le royaume d'Arthur). Damien de Carné a consacré des analyses approfondies à l'examen de cette technique. Je renvoie à son étude sur ce point (de Carné, 2010: 33-173). Mais, comme nous verrons un peu plus loin, l'auteur n'applique pas mécaniquement et constamment cette technique de fragmentation du récit.

En outre, une pratique assez singulière de la version longue du roman doit être rappelée. Dans le texte du *Tristan* se trouvent insérés des passages entiers empruntés au cycle du *Lancelot-Graal*. Pour le *Lancelot* propre on le constate dans le tome VI de notre édition.³ Ce sont surtout des morceaux de la *Queste du Saint Graal* qui se trouvent repris dans le tome VIII de notre édition et environ une trentaine de pages encore dans notre tome IX.⁴ E. Baumgartner a dressé dans sa thèse une liste des passages de la *Queste* interpolés dans le *Tristan* (1975: 127). Ces emprunts textuels attestés dans les manuscrits de toutes les familles remontent assurément à la strate la plus ancienne de la version dite *V II*, mais ils sont absents de la version *V I*.⁵ Le responsable est donc l'auteur de la version *V II*, qui est à la fois un authentique créateur et un véritable compilateur, comme le dit justement E. Baumgartner (*vid.* « Collages » dans Baumgartner, 1990: 28). Mais il apporte aussi de temps en temps des nouveautés dans la *Queste* du Graal. Il y a chez lui un mélange de passages anciens et d'innovations.

Cette *Queste* apparaît au folio 353 v° dans le manuscrit 2542 de l'Österreichische National Bibliothek (ÖNB), manuscrit que nous avons choisi d'éditer pour le *Tristan en prose* en raison de ses mérites et de son ancienneté. Je présente ici le début de cette dernière partie du texte. Si l'on se souvient que le manuscrit 2542, qui contient le *Tristan en prose* en entier, compte 500 folios, on comprendra que cet accent religieux se montre assez tardivement dans le corps du roman. Il est présent dans la dernière partie, au bout des 7/10^e du texte. Cette nouvelle orientation de l'œuvre est clairement annoncée dans le texte du *Tristan en prose* par une sorte de sous-titre : *Chi commence la Queste du Saint Graal* (*vid.* Image 8, page 47). Les deux personnages qui se font face et qui engagent une conversation semblent devoir faire des révélations sur le Graal et les aventures qui vont suivre. Mais cette illustration reste neutre et terne. Elle manque de vie et d'imagination.

³ *Vid.* Ménard, 1993: t. VI, 427, note à 30, 1 (reprise textuelle d'une douzaine de pages) et note à 37, 1 (reprise textuelle de vingt-cinq pages).

⁴ *Vid.* Ménard, 1995: t. VIII, 354, note à 11, 1 (environ 120 pages continues) ; Ménard, 1997a: t. IX, 308, note 46 et 314, note 135.

⁵ *Vid.* pour la version *V I* Ménard, 2003: t. IV, *passim* et p. XXXVIII-XLVII. Il en va de même pour la fin du roman : *vid.* Ménard, 2007: t. V, *passim*. En revanche, apparaissent dans la version *V I* de nouvelles scènes, comme la Pentecôte du Graal (Ménard, 2003: t. IV, § 79-109) et de nouvelles aventures de Galaad.

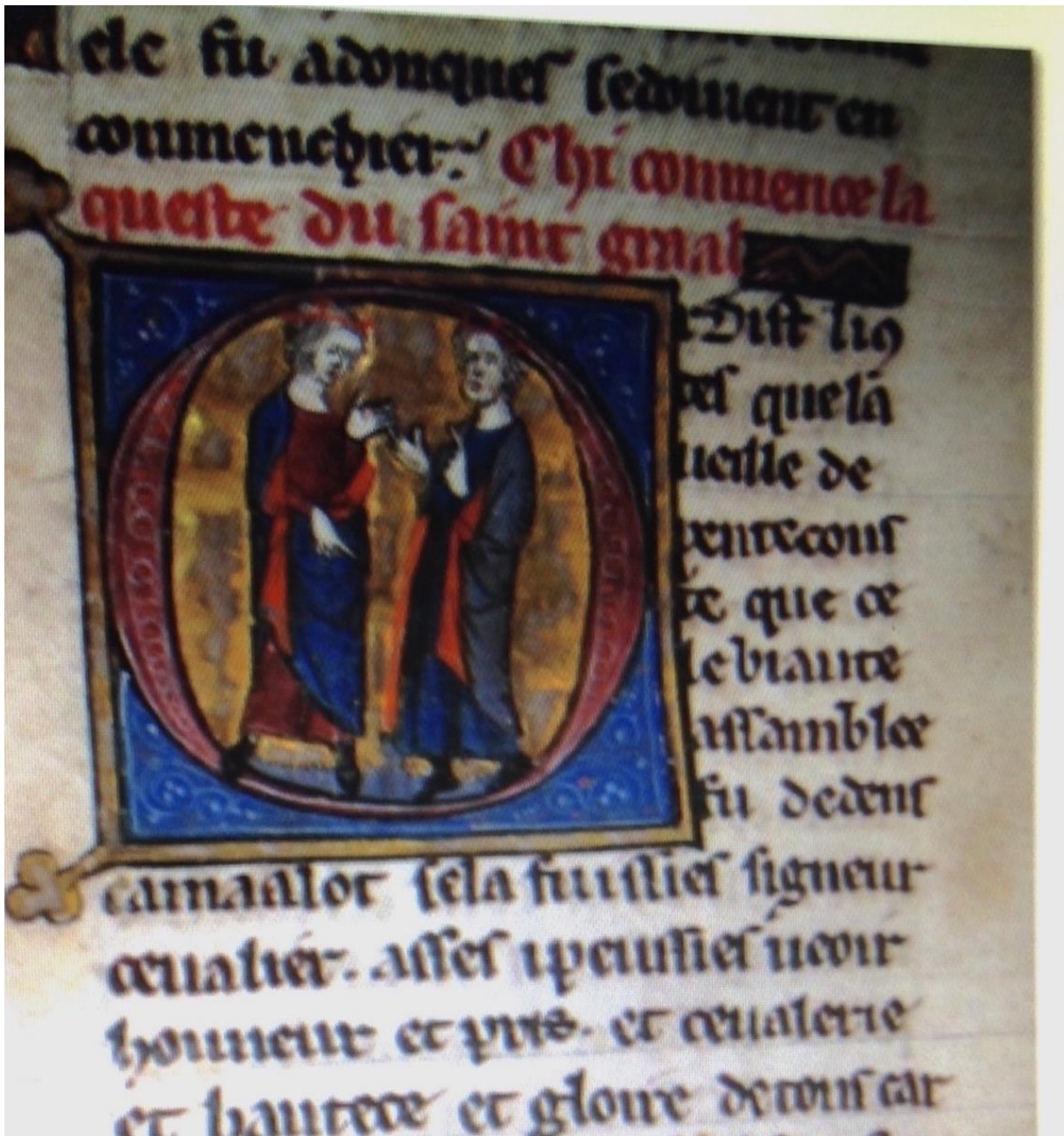


Image 8. Début de la *Queste* dans le ms. du *Tristan en prose* que nous avons édité, Vienne, ÖNB, ms. 2542, fol. 353 v°.

La dernière partie de l'œuvre possède un titre spécifique : *Chi commence la Queste du Saint Graal*.

Nous montrons ensuite la grande miniature du frontispice du manuscrit 2542 (*vid.* Image 9, page 48), qui se signale, semble-t-il, par son caractère religieux : on y découvre une scène de baptême qui renvoie forcément au baptême de Palamède au § 118 du tome IX de notre édition (Ménard, 1997a), proche de la fin du texte. C'est sans doute le signe que la grande image d'introduction du roman a dû être imaginée et peinte non point au début de l'œuvre (car les trois premiers quarts du récit semblent privés d'esprit moral et religieux), mais à la fin de sa rédaction. Je présente aussi cette image en raison de sa complexité et enfin parce que l'administration de la bibliothèque autrichienne a longtemps été

abusivement restrictive pour la communication des images en couleurs.⁶ Dans ce frontispice les trois autres scènes ne peuvent pas être interprétées avec précision. On devine simplement dans l'une d'entre elles qu'un personnage donne des instructions morales à un auditoire.



Image 9. Frontispice du manuscrit complet le plus ancien, Vienne, ÖNB, 2542, fol. 1. Début du XIV^e siècle.

L'image initiale du manuscrit 2542 reflète l'inspiration morale et religieuse de la fin de l'œuvre.

⁶ Lors de notre édition du *Tristan en prose* dans les années 80 et 90 nous n'avons jamais obtenu de la Bibliothèque nationale de Vienne d'illustrations en couleurs du manuscrit que nous étions en train de publier ni de tout autre. Elle ne communiquait délibérément que des images en noir et blanc pour empêcher toute étude approfondie des illustrations. Cette politique abusivement restrictive semble avoir partiellement cessé. Toutefois en janvier 2017 j'étais présent à Vienne et, malgré mes demandes anticipées et réitérées auprès de plusieurs responsables des manuscrits de cette institution, on a refusé de me laisser voir le ms. 2542, jugé en trop mauvais état. On m'a montré, ce nonobstant, quelques images en couleurs de ce manuscrit que j'avais demandé à voir et qui se trouvaient sur un ordinateur des conservateurs de la Bibliothèque. J'ai pu les photographier. Mais l'iconographie de ce ms. reste malheureusement inconnue des savants.

Plus loin à la fin du manuscrit 2542 on voit le Graal, recouvert d'un voile, tel un ciboire géant, et porté par deux chevaliers d'élite, sans doute Galaad et Perceval, même si le texte leur adjoint un troisième compagnon, Bohort (*vid.* Image 10). Il aurait été difficile à l'illustrateur de peindre trois personnages dans le peu de place dont il disposait. Il a préféré simplifier la scène.



Image 10. Transport du Graal recouvert d'un voile doré.
Vienne, ÖNB, ms. 2542, fol. 498 v°. Début du XIV^e siècle.

Dans des manuscrits plus tardifs, du milieu du XV^e siècle, d'autres illustrations montrent la lumière qui émane du Graal soit au milieu de la Table Ronde (c'est le cas du manuscrit fr. 116, dans une partie qui concerne Tristan, et non Lancelot ; *vid.* Image 11, page 50), soit au-dessus de la tête de Galaad lorsque ce héros devient chevalier de la Table Ronde (manuscrit fr. 99 ; *vid.* Image 12, page 51).

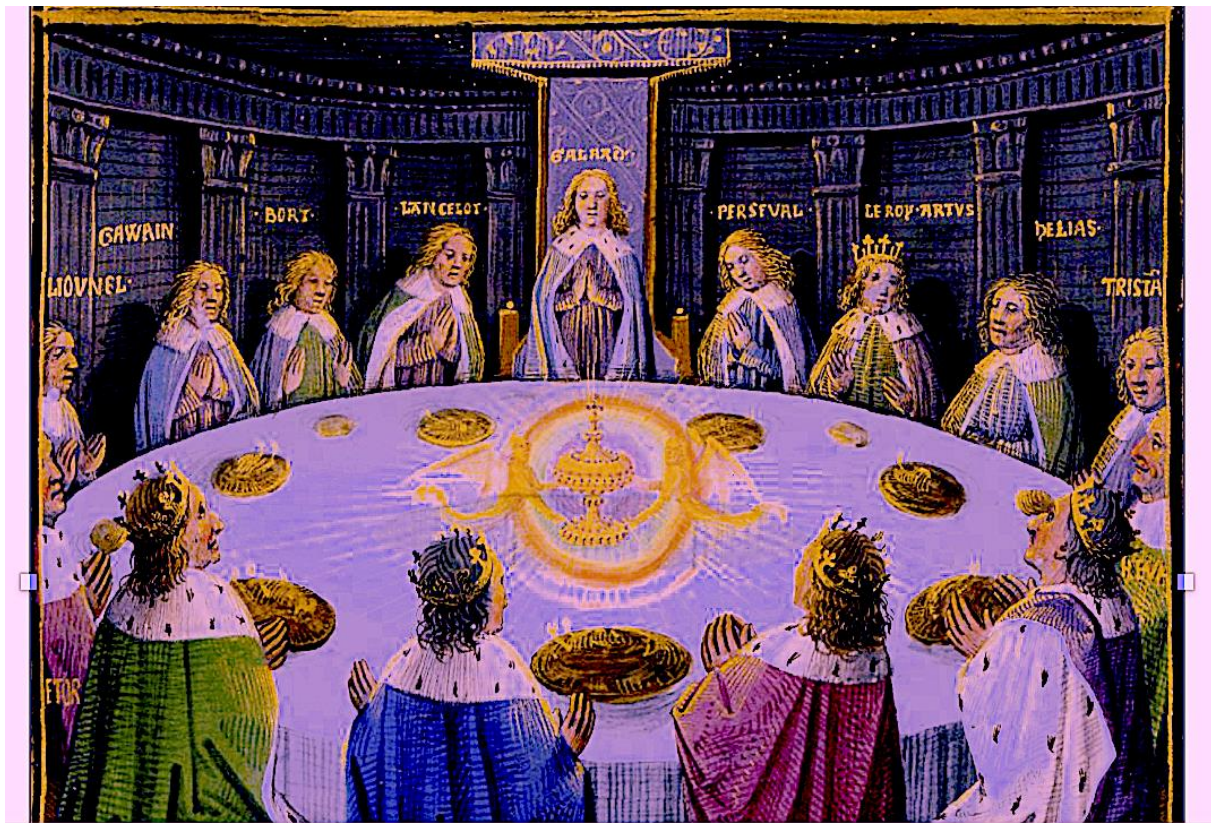


Image 11. Apparition du Saint Graal au milieu des chevaliers de la Table Ronde.
Paris, BnF, ms. fr. 116, fol. 610 v°.



Image 12. Apparition du Saint Graal quand Galaad devient chevalier de la Table Ronde.
Paris, BnF, fr. 99, fol. 563.

Les développements relatifs à la *Queste* sont jugés si importants par l'auteur qu'à la fin de l'œuvre il mentionne le Graal dans le titre final du livre. Au début du texte il n'était question que de Tristan. Ici il ajoute, après la mention de Tristan et celle du Graal qui servent d'explicit, le mot chrétien *Amen* (vid. Image 13, page 52). Serait-ce l'indice que l'auteur ou le copiste de cette partie est un ecclésiastique cultivé ? Ce ne serait pas impossible. Mais les preuves manquent pour se prononcer.

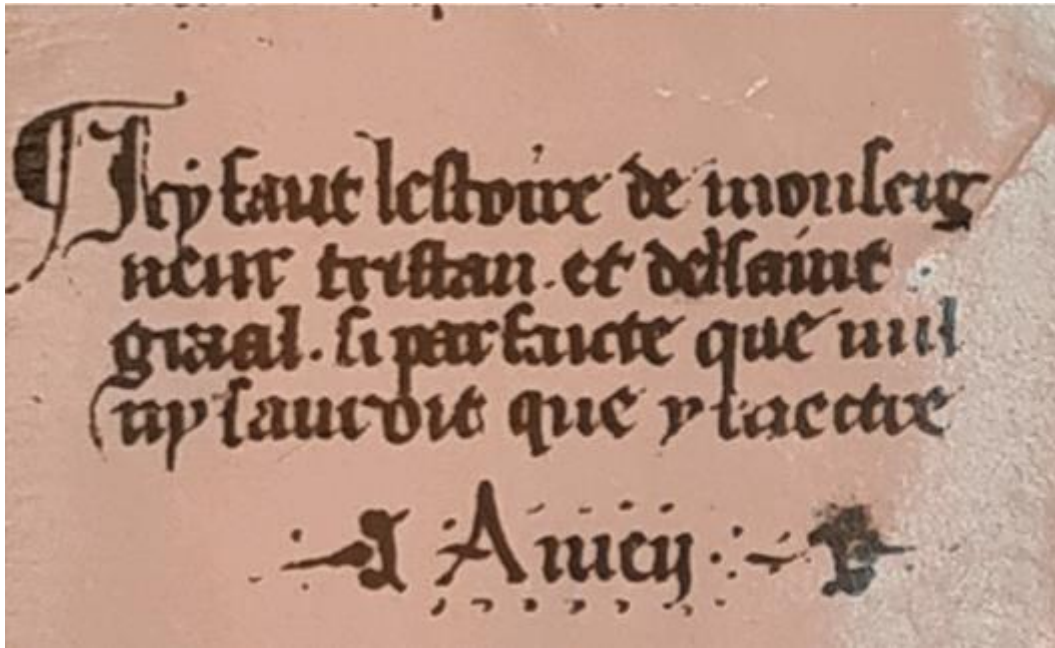


Image 13. Explicit du texte. Vienne, ÖNB, ms. 2542, fol. 500 v°.

Icy faut l'estoire de monseigneur Tristan et del Saint Graal, si parfaite que nul n'y sauroit que y mectre. Amen (« Ici s'arrête l'histoire de monseigneur Tristan et du Saint Graal, si parfaite que personne ne saurait quoi y ajouter. Amen »).

1.3. La disparition relative de l'amour-passion de Tristan et d'Yseut

Certes, il reste quelques vestiges de l'ancienne histoire dans le vaste *Tristan en prose*. La scène du philtre sur le navire fait naître un amour puissant entre les amants (Curtis, 1976: t. II, 65-66, § 445-447). Emmanuèle Baumgartner a bien noté que dans le roman en prose « aucune considération morale ou religieuse » ne vient « entraver l'épanouissement » de leur amour (1975: 106). L'attitude « hostile ou criminelle du roi Marc » enlève tout scrupule aux amants (1975: 107). Il n'y a donc aucun renoncement à la passion dans le texte en prose. Toutefois il faut observer que Tristan ne songe plus guère à Yseut. Il préfère prendre des risques, courir les aventures, comme on disait jadis, à la façon des chevaliers errants.

L'amour ne tourmente plus guère les deux héros. Yseut mène une vie courtoise de grande dame, Tristan acquiert une gloire prestigieuse. Il devient le plus célèbre des chevaliers errants. À la fin du tome III de notre édition (Ménard, 1991: t. III, 294-295) Tristan se trouve admis parmi les chevaliers de la Table Ronde. Il ne s'intéresse à Yseut que par intermittences. Les deux héros pendant une durée de temps assez longue forment un nouveau couple, assez heureux, et sans conflit.

2. Les innovations du *Tristan en prose*

Arrivons maintenant aux innovations les plus marquantes de l'oeuvre, celles où éclate manifestement le talent du créateur. Une scène essentielle : la mort des amants. Dans la version commune en vers Tristan est grièvement frappé par l'épieu empoisonné d'un personnage de second ordre.⁷ Il meurt dans la solitude, car Yseut, prévenue par un messager, arrive trop tard. À la vue de Tristan mort, elle s'effondre sur son corps et elle perd la vie. Comme les grandes amoureuses, elle ne supporte pas de vivre après la mort de celui qu'elle a tant aimé.

Le roman en prose invente une scène tout à fait différente. Tristan est revenu en Cornouailles pour revoir Yseut : le roi Marc le frappe à la cuisse avec un épéu empoisonné (*un glaive envenimé* [Ménard, 1997a: t. IX, 188, § 76, 5]). Le romancier insiste sur la joie qu'il en éprouve (Ménard, 1997a: t. IX, 188-189, § 77, 10). Au moment de mourir Tristan s'adresse à son épée qu'il a fait retirer du fourreau. Elle est pour lui l'emblème de ses exploits (*vid.* Image 14, page 54). Il déclare à Sagremor que pour la première fois de sa vie il est vaincu, mais par la Mort. Il lui demande d'en aviser Palamède, Dinadan et Lancelot, de remettre son épée à ses compagnons de la Table Ronde. Il embrasse son épée et son écu. Ensuite il pardonne à Marc (Ménard, 1997a: t. IX, 197, § 81, 20). Il se tourne vers Yseut (Ménard, 1997a: t. IX, 197, § 82, 9). Il la prie de mourir en même temps que lui. Il lui demande de l'embrasser (Ménard, 1997a: t. IX, 198, § 82, 34). Lorsqu'elle s'abaisse sur la poitrine du héros, il la serre si fort entre ses bras qu'il l'étouffe (Ménard, 1997a: t. IX, 199, § 83, 14-17).

⁷ Chez Eilhart d'Oberg il s'agit d'épieux ou de javelots empoisonnés (*mit zwain vergiffen spiessen*, v. 9219) lancés par Naupatenis (Bédier a supposé que dans le récit français il devait porter le nom de Bedenis. Kahédin, appelé ici Kéhénis, est épris de sa femme) : *vid.* Buschinger, 1976: 730. Danielle Buschinger traduit « épieux » (1976: 731). René Pérennec « javelots » (Marchello-Nizia, 1995: 384). Dans la *Saga* de Frère Robert traduite par Régis Boyer Tristan est blessé par une épée empoisonnée (*vid.* Marchello-Nizia, 1995: 914).



Image 14. Tristan, allongé sur le lit où il va perdre la vie, parle à son épée, brandie en l'air.
Paris, BnF, fr. 116, fol. 676. Milieu du XV^e siècle.

On pourrait trouver cette fin très inquiétante. Le geste de Tristan évite à Yseut de commettre un suicide, fortement condamné par l'Église. L'action de Tristan est conforme à la pensée intime de l'héroïne. Mais elle ressemble aussi à un meurtre. Le romancier s'est peut-être inspiré de la *Mort Artu*. En effet, au moment de sa disparition le roi serre Lucan le bouteiller dans une étreinte mortelle et il lui ôte la vie (Frappier, 1954: 247, § 192, 8-11). Ici Tristan ne finit ni en héros ni en croyant. Il ne meurt pas en remettant son âme à Dieu. Il achève ses jours en agnostique, semble-t-il. C'est un trait surprenant dans la civilisation médiévale très chrétienne.

D'autres nouveautés apparaissent tout au long du texte. Le début du *Tristan en prose* qui s'étend sur des centaines de pages n'a rien à voir avec l'histoire de Tristan. L'histoire de Sador et de Chélinde, sur qui s'ouvre le roman, s'avère un tissu romanesque empli d'enlèvements, de disparitions, de quiproquos et de reconnaissances, de viols, de meurtres, de fuites, de changements de lieu, de successions d'époux pour Chélinde.

L'entrelacement des aventures se fait avec quelques innovations par rapport au *Lancelot en prose*. Sur ce point le *Tristan en prose* ne ressemble pas exactement à son grand devancier.⁸ La technique de l'entrelacement y est, semble-t-il, un peu plus limitée. Les grands chapitres qui s'ouvrent sur une formule traditionnelle (*Or dit li contes...*) ne représentent pas tous de véritables entrelacements. Malgré une pause et donc une coupure dans le déroulement du récit, on continue parfois à suivre le cheminement du même personnage. Toute coupure n'est pas un entrelacement. Toute division du texte n'implique pas une alternance thématique. Pour qu'il y ait un véritable entrelacement, il faut qu'un épisode ne soit pas achevé et qu'on passe à un autre personnage, à un autre lieu et à une autre aventure. Ce n'est pas constant dans le *Tristan en prose*. Le roman avance aussi par progression linéaire, sans cassure véritable ni changement d'aventures.

Une innovation considérable se rencontre dans le texte : le motif des rivaux en amour, Kahédin et Palamède, épris tous deux de la reine Yseut. En outre, Lancelot s'impose comme un dangereux concurrent chevaleresque. Lequel s'avère le meilleur chevalier du monde ? Lancelot ou Tristan ? La question se pose dans le récit. En fait, ils sont très proches dans l'excellence.

Autre nouveauté : une fois Yseut installée à la Joyeuse Garde, Tristan se mesure aux héros de la Table Ronde. Les combats du *Tristan en prose* se multiplient. Le caractère du héros se trouve dès lors assez transformé. L'amour passe au second plan. Tristan finit par s'intégrer à la Table Ronde. Son admission au sein de la célèbre assemblée des meilleurs chevaliers du monde est une reconnaissance de sa valeur éminente.

L'auteur du roman semble faire de son héros le meilleur chevalier du monde. Inversement le roi Marc devient dans le *Tristan* un personnage perfide et horrible, qui s'avère un ennemi juré de Tristan. Cette transformation entraîne des conséquences importantes : Marc prend la tête d'une armée de Saxons pour aller combattre le roi Arthur et reconquérir Yseut. Le contenu du *Tristan en prose* s'avère donc très différent des romans en vers.

Ajoutons une autre particularité. L'auteur du *Tristan* réduit considérablement la présence du surnaturel et de la magie. Plus de fée aux pouvoirs prodigieux, telle la Dame du Lac, d'aventures merveilleuses. Il en existait encore des traces dans le *Lancelot en prose*. Ici Yseut devient une princesse. Elle n'est plus une magicienne. Le romancier n'est pas attiré par le mystère. Il n'y a pas chez lui d'automates, de diables emprisonnés, de château épouvantable, tel le Château de la Douleuse Garde dans le *Lancelot en prose*. Le romancier du *Tristan en prose* apparaît comme un esprit raisonnable, voire sceptique. Il ne s'intéresse pas à l'irrationnel, porteur de troubles et de désordre. Il est déjà moderne d'esprit.

Au plan sentimental une autre nouveauté du roman : l'apparition de la mélancolie dans maintes situations (*vid.* Image 15, page 56).

⁸ Sur l'entrelacement dans le *Lancelot en prose* *vid.* Kennedy, 1986: 156-201 (« The Tale and the Interlace »).



Image 15. Mélancolie éprouvée par Yseult lorsqu'elle est encore soumise à l'autorité et à la surveillance de son époux, le redoutable roi Marc.
Vienne, ÖNB, ms. 2537, fol. 118.

Tristesse également des amours impossibles vécues par Kahédin et par Palamède, tous deux épris d'Yseult.

Kahédin connaît quelques instants d'exaltation et beaucoup de moments de déception, voire de désenchantement et de détresse.⁹ Dans notre édition lors de la fête anniversaire du couronnement du roi Marc, quand il revoit la reine dans toute sa gloire, son cœur s'enflamme : *li cuers li escaufe tous et esprent* (Ménard, 1987: t. I, 154, § 89, 3). Sa passion, qui avait semblé dans le passé se calmer, atteint un tel degré d'incandescence qu'elle détruit tout autre désir en lui et tout équilibre. Une seule pensée l'emplit. « Par les yeux du cœur, nous dit le texte, il voit jour et nuit celle qu'il aime » : *Il ne puet veoir madame Yseult de Cornuailz des ex du chief, mais des iex du cuer la voit il adés et de jour et de nuit* (Ménard, 1987: t. I, 225, § 150, 8-9). Le romancier a bien senti et puissamment décrit l'obsession qui le hante, l'impossible oubli et donc le lent dépérissement de cet amoureux enflammé par une passion démesurée. Il ne prend plus goût à la vie et il se laisse détruire par une maladie de langueur qui cache une volonté de suicide, interdit dans la société chrétienne du Moyen Âge. Il s'éteint dans une sorte de consommation.¹⁰ Ce personnage ne connaît que les souffrances d'une passion dévorante et morbide.

Palamède est un personnage plus modéré et attachant. Il est, lui aussi, un amoureux fasciné par la beauté d'Yseult. La vivace présence de l'amour en lui, sa constante opposition à Tristan, soutenue par le désir de triompher d'un rival, la conscience des périls de l'amour, tout cela compose un ensemble sentimental nuancé et profond. À la différence de Kahédin, Palamède ne se laisse pas dépérir. Il ne porte pas en lui de pulsions morbides qui le pousseraient au suicide.

⁹ Sur le personnage de Kahédin je me permets de renvoyer à un de mes articles (1993).

¹⁰ Sur le thème de la mort et du suicide *vid.* les livres de Marie-Noëlle Toury (1979 et 2001).

Il reste attaché à la vie. Il prend plaisir aux affrontements chevaleresques. Certes, à plusieurs reprises il se lamente à haute voix, en forêt, dans la solitude de la nuit, et il déplore les souffrances d'un amour incompris (*vid.* Image 16). Mais au fond de lui-même, il ne perd jamais totalement confiance. Cette complexité fait la beauté du personnage.



Image 16. Plainte de Palamède près d'une fontaine.
Paris, BnF, fr. 101, fol. 155 v^o.

Autre innovation considérable : les émotions des personnages se manifestent dans des pièces lyriques, appelées souvent *lais*, où les vers et la musique se réunissent. L'auteur du *Tristan en prose* invente lui-même les paroles et la musique, ce qui témoigne de son talent. Tatiana Fotitch a publié dix-sept *lais* lyriques de la version *V II*, d'après le ms. 2542 de Vienne (Fotitch et

Steiner, 1974 ; le texte serait à corriger à plusieurs reprises). Le nombre de ces pièces varie selon les manuscrits. Il existe une trentaine de poésies au total (*vid.* Lods, 1955).¹¹

Les héros victimes de l'amour se laissent aller à des épanchements pour exprimer leurs états d'âme. Lorsque ces chants fument l'action s'arrête. Avant le *Tristan en prose* on n'avait jamais inséré dans un roman en prose des pièces nouvelles en vers, inventées par l'auteur, la plupart accompagnées d'une musique inédite, soit en couplets d'octosyllabes à rimes plates, soit en quatrains monorimes, grand schéma métrique du XIII^e siècle.¹² Elles traduisent une extrême tension intérieure et apparaissent presque toujours dans les grands moments du récit. Elles sont des complaintes amoureuses. Certes, dans ces pièces l'auteur multiplie les effets rhétoriques. Il use de pointes et d'antithèses. Mais tout en s'inspirant du grand chant courtois, ces textes offrent des images et des motifs nouveaux. Ils sont chargés d'une force émotive. Ils témoignent d'un authentique renouvellement de la poésie lyrique.

Autre nouveauté : les longues descriptions de tournois (*vid.* Image 17, page 59).

¹¹ E. Baumgartner mentionne 26 pièces lyriques au total : 6 énigmes en vers, 7 lettres versifiées, une strophe et enfin 13 lais (1975: 298-307). Il y en a encore quelques-unes dans le ms. fr. 23400, où plusieurs personnages déplorent la mort des amants. Notons que deux lais apparaissent déjà dans la version *VI* : un éloge de l'amour (motif rarissime) dans le t. IV de notre édition chez Champion (2003), § 120 (*Amors de vostre acointement / Me lo je mult*) chanté par le chevalier à l'écu mi-parti d'or et d'argent, c'est-à-dire Hélys, et un autre dans le t. V (2007), § 20 (*Vos qi n'amez traiez vos sus*) chanté par le chevalier à l'écu vermeil, c'est-à-dire Brunor le Noir, épris d'Yseut. *Vid.* sur les lais Maillard, 1963 et 1969; Ménard, 1994.

¹² *Vid.* Naetebus, 1891: 52-91 (cent onze pièces en décasyllabes, huit en octosyllabes).



Image 17. Tournoi fait en respectant un ordre.
Dijon, Bibl. municipale, ms. 527, fol. 5 v°.

Ces affrontements commencés en suivant un ordre se terminent souvent dans le désordre d'une mêlée confuse (*vid.* Image 18, page 60).



Image 18. Tournoi en forme de mêlée confuse dans le *Tristan en prose*.
Paris, BnF, fr. 99, fol. 265 v°.

Le goût de l'auteur pour les tournois, ces grandes manifestations collectives où s'affrontent des dizaines de chevaliers donne lieu à des descriptions animées. Avant le *Tristan en prose* on ne s'était jamais étendu aussi longtemps sur un tournoi. Le *Lancelot en prose* fait une certaine place aux tournois, sans y consacrer des dizaines de pages (*vid.* la liste donnée par Micha, 1983, t. IX, 192-193). Le tournoi de Louvezerp dans le tome V de notre édition s'étend quasiment sur plus d'une centaine de pages (Ménard, 1992: t. V, 259-378). Il apparaît que le tournoi était à la fois un sport individuel et un jeu d'équipe. L'auteur du *Tristan en prose* nous fait pénétrer dans les coulisses, car il consacre des pages aux préparatifs et aussi aux dialogues des personnages. En trente pages (Ménard, 1992: t. V, 269-299) le narrateur fait revivre une journée de tournoi avec brio et naturel.

Dans ces scènes le narrateur joue avec le motif de l'incognito et de la reconnaissance, avec des quiproquos et des méprises (Ménard, 1992: t. V, 302, § 219, 28-33). Autre thème important : jeu sur les quiproquos. L'auteur nous fait connaître à l'avance l'identité des chevaliers errants, mais

il la cache à beaucoup de personnages. Il y a donc un jeu qui se poursuit assez longuement. Comme nous en savons plus que certains personnages, nous nous divertissons de ces situations. On pourrait dire qu'elles relèvent de l'ironie immanente du récit.

Dernière innovation : la mise en cause des combats chevaleresques et de l'amour. Les valeurs de la chevalerie sont évidemment présentes tout au long du *Tristan en prose*, mais une certaine mise en cause des combats chevaleresques apparaît également. Pour la première fois dans l'histoire des romans arthuriens se rencontre une contestation des duels entre chevaliers errants. Kahédin et Dinadan en dénoncent parfois l'absurdité. Attaquer le premier venu qui se présente sans motif légitime leur paraît aberrant. Provoquer tous ceux qui chevauchent sur les routes leur semble arbitraire et absurde. Ces deux personnages refusent les combats illégitimes. L'argumentation de Kahédin ne manque pas de force.¹³ Keu le défie. L'autre se dérobe en lui disant : « Que vous ai-je fait ? Avez-vous chez moi relevé une trahison ? ». Kahédin refuse de risquer sa vie sans raison. Contrairement à d'autres, il ne trouve aucune raison honorable à se précipiter sur le premier venu. Certes, l'auteur tient la balance égale entre le contempteur et le défenseur des combats chevaleresques. Mais ce dialogue ouvre une brèche dans les représentations traditionnelles des romans de chevalerie. Pour la première fois un personnage assez important critique les combats. Il discerne la vanité des chevauchées prétendument héroïques. Cette mise en cause reste limitée. Mais l'auteur fait entendre de loin en loin une voix dissonante. Rien de tel dans le *Lancelot-Graal*. Il y a donc une nouveauté dans l'inspiration de ce roman.

Dernier trait particulier, qui fait l'originalité de notre texte : le pessimisme de l'auteur sur l'amour. Certes, il est sensible à la beauté de l'amour réciproque de Tristan et Yseut, qui échappe aux vicissitudes et semble transcender la mort. Certes il traduit bien l'exaltation de l'amour dans l'âme de Kahédin ou dans celle de Palamède, mais il ne lui échappe pas que l'amour engendre des souffrances infinies et qu'il conduit souvent à la mort. Cette union de l'amour et de la mort est présente à plusieurs reprises dans le texte. Marie-Noëlle Toury (1990) l'a bien rappelé. La mort d'Yseut qui survient au cours d'une étreinte fatale rend sinistre le dénouement. À plusieurs reprises apparaissent les souffrances de la rivalité en amour, la douleur de l'échec, la détresse de l'amant, bref des sentiments de frustration. Le romancier n'est pas dupe des apparences. Tout en éprouvant une certaine admiration pour les grandes passions qui enflamment les cœurs, il est sensible aux souffrances et aux effets destructeurs de l'amour. L'auteur du *Lancelot en prose* n'était jamais allé aussi loin.

Quelques mots de conclusion. Le roman de *Tristan en prose* ne ressemble pas complètement au *Lancelot-Graal*. Le don d'invention ne lui manque pas. Du schéma ancien de l'histoire de Tristan il conserve le cadre, mais il invente des centaines d'aventures et de péripéties. Dans cet ensemble on ne reconnaît plus guère les modèles. Le neuf l'emporte sur l'ancien. On a affaire à l'un des artistes les plus doués de sa génération. On pourrait dire la même chose des nombreux peintres qui ont enluminé les manuscrits.

¹³ Voir notre édition *Le roman de Tristan en prose*, t. I, Genève, Droz, 1987, p. 189-194, § 121-124.

Il reste encore des énigmes qui se posent sur le *Tristan* : en premier lieu sur les manuscrits eux-mêmes et sur leur groupement en familles (longues recherches étant donné le nombre des manuscrits et l'ampleur du texte), sur les diverses rédactions du roman (le classement opéré par Emmanuelle Baumgartner appelle des vérifications et des retouches). Il conviendrait aussi d'examiner le grand problème de la compilation puisque l'auteur emprunte quelques dizaines de pages à ses devanciers. Dans ses rapports avec le *Tristan en prose* la *Queste* dite *Post-Vulgate* demande certainement des compléments d'investigation (*vid.* Ménard, 2022). Au sein du long et complexe *Tristan en prose* se trouvent encore des mystères à élucider.

Bibliographie

- BAUMGARTNER, Emmanuelle, 1975, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz.
- , 1990, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le « Tristan en prose »*, Paris, SEDES.
- BUSCHINGER, Danielle (éd.), 1976, Eilhart von Oberg, *Tristrant*, édition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne, avec introduction, notes et index, Göppingen, Kümmerle Verlag (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 202).
- CURTIS, Renée L. (éd.), 1963-1985, *Le roman de Tristan en prose*, 3 vol. (t. I : München, Max Hueber Verlag, 1963 ; t. II : Leiden, E. J. Brill, 1976 ; t. III : Cambridge, D. S. Brewer, Arthurian Studies XIII, 1985 ; reprint Woodbridge, Suffolk, Boydell and Brewer, 1985-1986).
- DE CARNÉ, Damien, 2010, *Sur l'organisation du Tristan en prose*, Paris, Honoré Champion.
- et Christine Ferlampin-Acher (dir.), 2021, *La Tradition manuscrite du Tristan en prose. Bilan et Perspectives*, Paris, Classiques Garnier.
- DEGAGE, Isabelle (trad.), 2019-2022, *Tristan*, Toulouse, Anacharsis, 4 vol. (t. I, 2019 : *Le Philtre* ; t. II, 2020 : *La Table Ronde* ; t. III, 2021 : *La Joyeuse Garde* ; t. IV, 2022 : *La Quête*).
- FOTITCH, Tatiana et Ruth Steiner, 1974, *Les lais du roman de « Tristan en prose »*, München, Wilhelm Fink Verlag, Münchener Romanistische Arbeiten, Heft XXXVIII.
- FRAPPIER, Jean (éd.), 1954, *La Mort le roi Artu*, Genève / Paris, Droz / Minard, deuxième édition.
- KENNEDY, Elspeth, 1986, *Lancelot and the Grail. A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press.
- LODS, Jeanne, 1955, « Les parties lyriques du *Tristan en prose* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 7, 73-78.
- LÖSETH, Eilert, 1891, *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*, Paris, Émile Bouillon Éditeur (reprint New York, Burt Franklin, 1970).
- MAILLARD, Jean, 1963, *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire et SEDES.

- , 1969, « Lais avec notation dans le *Tristan en prose* », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 2 vol., t. 2, p. 1347-1364.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane (dir.), 1995, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard.
- MENARD, Philippe (dir.), 1987-1997a, *Le Roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, 9 vol. (t. I, 1987 : *Des aventures de Lancelot à la fin de la « Folie Tristan »*, éd. Philippe Ménard ; t. II, 1990 : *Du bannissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles*, éd. Marie-Luce Chênerie et Thierry Delcourt ; t. III, 1991 : *Du tournoi du Château des Pucelles à l'admission de Tristan à la Table Ronde*, éd. Gilles Roussineau ; t. IV, 1991 : *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai « Voir disant »*, éd. Jean-Claude Faucon ; t. V, 1992 : *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, éd. Denis Lalande et Thierry Delcourt ; t. VI, 1993 : *Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu'aux premières aventures de la « Queste du Graal »*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Michelle Szkilnik ; t. VII, 1994 : *De l'appel d'Yseut jusqu'au départ de Tristan de la Joyeuse Garde*, éd. Danielle Quérueil et Monique Santucci ; t. VIII, 1995 : *De la quête de Galaad à la destruction du château de la lépreuse*, éd. Bernard Guidot et Jean Subrenat ; t. IX, 1997a : *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, éd. Laurence Harf-Lancner).
- , 1993, « Le personnage de Kahédin et la passion amoureuse dans le *Tristan en prose* », *The Institute of Language and Culture (Meiji Gakuin University, Tokyo). Language and Culture* 10, I-XXII.
- , 1994, « Les pièces lyriques du *Tristan en prose* », dans *Les genres insérés dans le roman*, Lyon, Université de Lyon III J. Moulin, p. 35-46.
- (dir.), 1997b-2007, *Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, Paris, Honoré Champion, 5 vol. (t. I, 1997b : éd. Joël Blanchard et Michel Quéreuil ; t. II, 2000 : *De la folie de Lancelot au départ de Tristan pour la Pentecôte du Graal*, éd. Noëlle Laborderie et Thierry Delcourt ; t. III, 2000 : *De l'arrivée des amants à la Joyeuse Garde jusqu'à la fin du tournoi de Louveserp*, éd. Jean-Paul Ponceau ; t. IV, 2003 : *Du départ en aventures de Palamède à l'issue du tournoi de Louveserp jusqu'au combat de Tristan et de Galaad*, éd. Monique Léonard et Francine Mora-Lebrun ; t. V, 2007 : *De la rencontre entre Tristan, Palamède et le Chevalier à l'Écu Vermeil à la fin du roman*, éd. Christine Ferlampin-Acher).
- , 2022, « Observaciones críticas sobre la reconstrucción de la *Queste* de la *Post-Vulgata* », dans *Temas y problemas de literatura artúrica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, p. 161-232.
- MICHA, Alexandre (éd), 1978-1983, *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 9 vol. (t. I et t. II, 1978 ; t. III, 1979 : *Du deuxième voyage en Sorebois à l'« Agravain ». Versions courtes* ; t. IV, 1979 : *D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons* ; t. V, 1980 : *De la quête d'Hector par Lancelot au retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour* ; t. VI, 1980 : *Du retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour de Pentecôte jusqu'à la fin du roman* ; t. VII, 1980 : *Du début du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut* ; t. VIII, 1982 : *De la guerre de Galehot contre Arthur au deuxième voyage en Sorelois* ; t. IX, 1983 : *Index des noms propres et des anonymes ; index des thèmes, des motifs et des situations ; glossaire ; notes complémentaires ; errata*).

- NAETEBUS, Gotthold, 1891, *Die nicht lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen. Ein Verzeichnis zusammengestellt und erläutert*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel.
- PAUPHLET, Albert (éd.), 1923, *La quête del Saint Graal, roman du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- TOURY, Marie-Noëlle, 1979, *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- , 1990, « *Morant d'amours. Amour et Mort dans le tome I du Tristan en prose* », dans Jean Dufournet (éd.), *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Honoré Champion, p. 173-190.
- , 2001, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion.

El tratamiento de la indumentaria en *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven* (y en las versiones castellanas anteriores del *Tristán*)

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE
Universidad de León
mlcuet@unileon.es

Recibido: 8/12/2022 - Aceptado: 15/12/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p65-94>

Resumen: Análisis de las menciones a la indumentaria y a otras prendas textiles en el *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, publicado en 1534, contrastado con los manuscritos castellanos medievales del *Tristán* y con la versión impresa en 1501. Esta obra, en forma de libro de caballerías, es un derivado de la ficción artúrica medieval. Se estudian las diferencias en cuanto al tratamiento de los elementos relacionados con el atuendo en los distintos textos, para establecer su significado y repercusión y relacionar estos con la adscripción de cada obra a periodos y géneros literarios diversos.

Palabras clave: indumentaria; atuendo; ropajes; textiles; *Tristán* castellano; literatura artúrica; libros de caballerías.

The Treatment of Clothing in *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven* (and in the Previous Castilian Versions of *Tristán*)

Abstract: Analysis of the mentions of clothing and other textiles in *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, published in 1534, contrasted with the medieval Castilian manuscripts of the *Tristán* and with the version printed in 1501. This work, in the form of a chivalric romance, is a derivative of medieval Arthurian fiction. The differences regarding the treatment of the elements related to the attire in the different texts are studied in order to establish their meaning and repercussion and to relate these with the attribution of each work to different periods and literary genres.

Keywords: Clothing; Attire; Garments; Textiles; Castilian *Tristán*; Arthurian Literature; Chivalric Romances.

Entre los elementos culturales más presentes en la vida cotidiana se encuentra la comida, derivada de la necesidad de alimentarse, y el vestido, motivado por la necesidad de proteger y cubrir el cuerpo. La elaboración cultural de los procedimientos para satisfacer esas necesidades básicas constituye una marca de civilización y es seña de identidad de las distintas sociedades humanas. La literatura, en especial la de tipo narrativo, puede mencionar estas realidades, utilizando las alusiones a las prendas textiles con distintos propósitos. Sin embargo, el grado de su presencia difiere enormemente de unas manifestaciones literarias a otras. El estudio de la

vestimenta y los ropajes en la materia artúrica hispánica es hasta ahora un campo virgen, mientras que en los libros de caballerías solo ha empezado a abordarse en los últimos años.¹ El *Libro de Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* ofrece la oportunidad de contrastar, por su extraña composición, las diferencias en el tratamiento del vestuario, por una parte, en la sección derivada de los manuscritos castellanos medievales sobre Tristán y en su refundición impresa en 1501 y, por otra parte, en la sección de nueva composición, elaborada para su publicación en 1534, seguramente en fechas cercanas a esta. Con este análisis se pretende no solo profundizar en la intención con la que se produce la mención a la indumentaria y los significados culturales que se le otorgan, sino también abordar las diferencias que en este campo separan las dos secciones de esta obra. Es imprescindible a la vez considerar la relación de la sección correspondiente de la edición de 1534 con las ediciones anteriores, representadas por el texto impreso en 1501, y con los *Tristanes* castellanos manuscritos, trabajo obligado para no confundir como características del texto de 1534 menciones a la indumentaria que pudieran proceder de las versiones anteriores. En esta investigación será necesario tener en cuenta la adscripción genérica de las obras y los periodos literarios medieval, prerrenacentista y renacentista en los que las distintas versiones se encuadran.

1. El corpus de estudio

La tradición textual del tema de Tristán en la Edad Media en las distintas lenguas peninsulares es abundante y rica, y a diferencia de lo que ocurre con otros textos artúricos, se ha conservado, aunque en manuscritos incompletos, en gallego-portugués,² catalán,³ y castellano.⁴ En este trabajo se abordarán únicamente los testimonios en castellano, que comprenden:

1) *Códice de Tristán* BNE: constituido por el ms. BNE 20262-19, editado por Bonilla (1904: 25-28 y 1912: 318-320) y por Ménendez Pidal (1971: I, 350), y el ms. BNE 22644, editado por Alvar y Lucía (1999; *vid. Códice*) en versión paleográfica y reconstruida; de inicios del siglo XV, en pergamino y papel, en castellano. Se incluye en el corpus de estudio únicamente como tal el texto de la edición paleográfica no reconstruida de la edición de Alvar y Lucía (*Códice*:

¹ Sin embargo, sí hay algún estudio sobre las obras de Chrétien de Troyes: por ejemplo, *vid.* Riquer, 1999 y Salinero Cascante, 1992. En cuanto a los libros de caballerías, destacan Marín Pina, 2013; Flores, 2020 y Pastrana, 2020.

² El *Livro de Tristan* gallego-portugués recoge episodios que no figuran en ninguno de los textos castellanos, y tampoco en los manuscritos catalanes (Cuesta, 1994: 233 y 239-246; Soriano, 2006; Cuesta, 2015: 313-314; Lorenzo, 2015: 155-169). El ms. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Legajo 1762, nº 87, del último tercio del siglo XIV es un fragmento en dos hojas de pergamino, a dos columnas y con iniciales en colores, procedente del archivo de la Casa ducal de Osuna.

³ Se conocen tres manuscritos: A) El *Tristany* del ms. del Ayuntamiento de Cervera (ms. B-343 de l'Arxiu Comarcal de Segarra), actualmente perdido, que consiste en cuatro folios de fines del siglo XIV en catalán; B) El *Tristany* de Andorra (ms. 1 del Arxiu de les Set Claus de Andorra), con cuatro folios en catalán de la segunda mitad del siglo XIV, y C) El *Tristany* del ms. de la Biblioteca de Catalunya (ms. 8.999/1), de dos bifolios, que recoge dos fragmentos de un mismo código en catalán correspondientes a dos partes no consecutivas del relato, que podrían proceder del archivo de Cervera (Cuesta, 2015: 327-332, sobre las relaciones entre los *Tristanes* castellanos y catalanes; *vid.* también Santanach, 2010).

⁴ Una descripción reciente de estos testimonios puede encontrarse en Lucía Megías, 2015: 40-43.

18-81), para evitar contaminar los datos dando por buena la hipótesis de su semejanza con la versión impresa en 1501 (el testimonio 3).

2) *Cuento de Tristán*: ms. Biblioteca Vaticana 6428, editado modernamente por Northup (1928) y Corfis (1985, 1994, 2013; *vid. Cuento*); de fines del siglo XIV-inicios del XV, en papel, en castellano y castellano-aragonés (Sharrer, 1977: 29).

3) El *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas, editio princeps* en Valladolid, Juan de Burgos, 1501; publicado en Sevilla por los Cromberger en 1511 y 1528 (y 1533, según Gallardo, 1863, ref. 1240 y Escudero y Perosso, 1894, ref. 336) y por Juan Varela en 1525 (y probablemente en 1520, según Escudero y Perosso, 1894, ref. 215), aunque se han supuesto otras tres ediciones más: dos antes de 1511 y una de la imprenta Cromberger, anterior a 1520, de la que se conservan unos folios sueltos (Cuesta, 1997a). La investigación de los grabados realizada por Cacho Blecua (2004-2005) demuestra que existió una edición del *Tristán* de la imprenta Cromberger entre 1501 y 1507, apoyando así la tesis de Cuesta (1997a). Entre las ediciones modernas de esta obra destacan las de Bonilla (1907: 339-457, basada en la edición de 1528, y 1912, basada en la de 1501) y Cuesta (*vid. TL-1501*, basada en la edición de 1501). Un resumen del argumento y un catálogo de personajes, junto con una breve introducción y la bibliografía esencial pueden encontrarse en Cuesta (1998).

4) La *Corónica nuevamente enmendada y añadida del buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el Joven, su hijo*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1534; editado modernamente por Cuesta (*vid. RTJ-1534*). Consta de un prólogo y dos *Libros* o partes. Existe una guía de lectura, que incluye un detallado resumen del argumento (Cuesta, 1999b). Las características de esta obra obligan a que en este estudio deba ser mencionada de distintos modos, dependiendo de la parte o sección de la misma a la que haya que referirse: *RTJ-1534-I*, para el *Libro Primero*; *RTJ-1534-II*, para el *Libro Segundo*. Además, dentro del *Libro Primero* es preciso distinguir dos secciones: una que reproduce, con pocos cambios, el texto de *TL-1501* (la «materia antigua»), y otra (la «materia nueva»), inserta en ella, obra del autor del *Libro Segundo*. Aunque la obra no volvió a editarse en castellano, sí fue objeto de una traducción al italiano: *Le opere magnanime de i due Tristani, cavalieri della Tavola Ritonda*, Venecia, Michele Tremezino, 1555, en dos volúmenes en octava.⁵

Cada una de estas cuatro obras tiene su propia personalidad y deben ser consideradas como productos literarios diferentes con importantes variaciones respecto a las demás versiones castellananas, pero también respecto a las francesas e italianas, especialmente en lo que se refiere al contenido de algunos episodios (Cuesta, 2009a, 2009b, 2009c, 2011, 2014b), y en cuanto al estilo y a la intención (Cuesta, 2008b, 2014a y 2014b).⁶

⁵ Sobre los libros de caballerías en italiano es imprescindible el estudio de Bognolo, Cara y Neri, 2013. Para el caso de las obras impresas por Michele Tremezino interesa en particular Neri, 2013: 100-107, y en especial la nota 36, relativa a esta obra.

⁶ Sobre la cuestión de las relaciones de los textos castellanos con los franceses e italianos, *vid.* Cuesta, 2015: 314-326, en especial, el cuadro de relaciones en 326.

Como ya se anunciaba al comienzo, las dos obras que se han conservado de forma manuscrita se encuentran incompletas en diferente grado a causa de pérdidas en la transmisión. El *Cuento* ofrece una lectura continuada en su parte conservada, pues los folios perdidos afectan al comienzo del relato y a una extensa parte final que abarca cerca de la mitad de la obra, si se supone que fuera de longitud similar al *Tristán* castellano impreso en 1501. El argumento de la sección conservada contiene la historia de Tristán desde que su ayo Gorvano le aconseja partir del reino de Leonís hasta que la reina Iseo acompaña a Tristán al torneo de Camelot y ambos reciben en su tienda la visita del rey Arturo y Lanzarote.

En el caso del *Códice*, la pérdida afecta a numerosos folios distribuidos a lo largo de toda la obra, y parcialmente también a los folios conservados, que se encuentran recortados por los márgenes (*Códice*: 10). El contenido de los fragmentos refiere desde el torneo de Escocia que vence el Caballero de las Dos Espadas, Palomedes, hasta la guerra de venganza por la muerte de Tristán e Iseo, el regreso de Quedín a la Pequeña Bretaña y la muerte de Iseo de las Blancas Manos, episodios, estos últimos, de los que carecen *TL-1501* y las sucesivas ediciones.

Es casi seguro que ninguno de estos manuscritos representa la primera versión novelesca de la leyenda de Tristán en castellano, pues se encuentran referencias a los personajes y episodios principales en las artes visuales, en la onomástica, en la poesía y en obras caballerescas castellanas medievales, como el *Amadís*, con anterioridad a esas fechas (Alvar, 2015: 188-199; Cuesta, 1997b; Cuesta, 1999a; Cuesta, 2008a). Sin embargo, estas alusiones son tan escuetas o tópicas que no permiten deducir mucho sobre el contenido de la versión primitiva. En su reconstrucción de las lecturas del *Códice*, Alvar y Lucía (1999; *vid. Códice*) se basan en el *Tristán* impreso, aunque Cuesta (2015: 336-340 y 343-344) advertía que pueden existir diferencias importantes entre ambas obras en algunos pasajes concretos. El estudio de las menciones al vestuario puede aportar también algún dato sobre esa cuestión.

En cuanto al *TL-1501*, se basó seguramente en un manuscrito similar en su contenido al *Códice*, pero el impresor o un autor refundidor que trabajaba para él lo modificó en algunos aspectos, otorgando al texto una nueva orientación estilística e ideológica. Para ello hizo uso de elementos epistolares procedentes de la literatura caballeresca de materia troyana (Marín Pina, 2004-2005) y del género de la ficción sentimental triunfante en aquellos años, además de efectuar otras modificaciones con la intención de evitar el rechazo de la obra por inmoralidad o por atentar contra la monarquía (Cuesta, 2009c, 2014a y 2014b).

Como ya se advirtió, el *RTJ-1534* contiene íntegra en su primera parte o *Libro Primero*, con algunas modificaciones, la versión del *TL-1501*, pero la completa con unos capítulos interpolados en el episodio de la estancia de los amantes en la Isla del Gigante, en los cuales se relata el nacimiento de los hijos de Tristán e Iseo, que reciben los nombres de sus progenitores, y las disposiciones para su crianza, así como otras aventuras de personajes nuevos. Es decir, incorpora en *RTJ-1534-I* una larga interpolación que se estructura en dos secciones: la primera sección de la interpolación (caps. XXVI a XLII) se dedica a relatar las aventuras de Galeote y Micer Antonio, siendo este personaje una creación original del autor completamente ajena a la tradición artúrica, mientras la segunda sección de la interpolación (caps. XLIII a LXI) se centra

en contar la estancia de Tristán e Iseo en la Isla del Gigante y el nacimiento de los hijos de los protagonistas, añadiendo también un conjunto de nuevos personajes que cobran importancia creciente. La incorporación al argumento de un hijo y una hija de Tristán e Iseo posibilita la ampliación con una segunda parte, publicada conjuntamente con la primera como *Libro Segundo*, en la que el anónimo autor⁷ se dedica a narrar las aventuras de estos descendientes, y en especial del hijo varón, el rey don Tristán el Joven, siguiendo los moldes y tópicos de los libros de caballerías que triunfan en ese momento en la literatura castellana.

El *RTJ-1534* ha de considerarse una obra distinta del *TL-1501*, y así lo refleja el título, que integra los dos componentes, antiguo y nuevo, que configuran el relato, coordinando con la conjunción copulativa los nombres de los protagonistas de cada una de sus dos partes: *Corónica del buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el Joven, su hijo*. El autor, anónimo, diferencia entre la «materia antigua», que toma de ediciones anteriores casi sin alteración, excepto en los capítulos que preceden a sus intervenciones (los cuales, lógicamente, ha tenido que modificar), y la «materia nueva» que él incorpora en el *Libro Primero*, siendo el *Libro Segundo*, enteramente, obra suya.

La orientación de los textos va variando, incluso en cuanto al género literario, en consonancia con las modas de cada época, buscando una mayor repercusión y éxito, adaptándose a las expectativas de los lectores. Si los manuscritos, en especial el del *Cuento*, retienen las características genéricas de la ficción caballeresca medieval (aunque el manuscrito del *Códice* parece que gira hacia una mayor cortesía en sus planteamientos),⁸ el *TL-1501*, reimpresso en numerosas ocasiones en el primer tercio del siglo XVI, se orienta en algunos aspectos y especialmente en los episodios finales hacia la ficción sentimental triunfante a fines del siglo XV,⁹ mientras que el *RTJ-1534*, tanto en las interpolaciones del *Libro Primero* como en el conjunto del *Libro Segundo*, se adapta completamente al molde de los libros de caballerías.

El estudio de las alusiones a los textiles, y en especial al vestuario, debería reflejar las diferencias culturales de los contextos de producción y recepción y de la mentalidad autorial de los distintos redactores, adaptadores o autores, en los que podrá influir, además de su propia personalidad e intereses, el momento histórico y el lugar geográfico en los que escriben y difunden su obra. *A priori* los textos manuscritos deberían reflejar el contexto literario y cultural medieval y el género de las adaptaciones artúricas en los comienzos de la ficción caballeresca

⁷ Sobre el problema de la autoría, *vid.* Cuesta, 2015: 355.

⁸ Hall (1983) consideraba que el *Tristán de Leonís*, al igual que el *Tablante* y la *Demanda*, refleja el interés procaballeresco de la sociedad aristócrata de fines del siglo XV y principios del XVI, y en consecuencia suprime o modifica algunas escenas cómicas y detalles realistas del *Cuento de Tristán* para evitar todo lo que pueda dar una impresión desfavorable del caballero. Rubio Pacho (1996) también creía que el *Cuento* representa una visión de la caballería decadente y crítica anterior a su dignificación en el siglo XVI. Cuesta advierte que en pasajes en los que es posible realizar la confrontación del *Cuento* con el *Códice* se ve que la modificación a favor de una mayor cortesía y la consecuente pérdida de un humor que degrada a los protagonistas, o bien ya se había realizado en el *Códice de Tristán* del siglo XV, del que pasó a los impresos, o bien fue siempre característica de la línea ibérica centro-oriental de la transmisión textual y fue el autor del *Cuento* el que decidió alterar ese rasgo o siguió una tradición diferente.

⁹ *Vid.* Cuesta (2008b) y el estudio extenso de Abeledo (2017), que abarca el conjunto de los textos artúricos medievales y su relación con la ficción sentimental del siglo XV.

castellana en prosa, el *TL-1501*, especialmente en lo que se aparta del *Códice*, el prerrenacentista y la influencia del éxito de la ficción sentimental, y el *RTJ-1534*, en su parte original (ya sea de *RTJ-1534-I* o de *RTJ-1534-II*), el renacentista y la imbricación en el género de los libros de caballerías. Estos tres estadios, si aceptamos la tesis de Abeledo (2017: 19-22 y 39), suponen tres fases en la historia de la lectura de la ficción, ligadas la primera (correspondiente a los manuscritos), a una lectura ética, la segunda, a una fase de conflicto entre la lectura ética y la estética, y la tercera, al triunfo de la lectura estética. Es de suponer que las diferencias que se prevén en función de estas adscripciones y las que se advierten en la diferente personalidad de los autores de los cuatro textos castellanos se reflejen de alguna manera en la presencia o ausencia de referencias a la indumentaria, en el carácter y significado de dichas referencias, y también en el detalle de las descripciones y los elementos de la descripción del vestuario y los textiles mencionados.

En este trabajo no puede abordarse la comparación de las referencias a los elementos textiles ni con otros *Tristanes* peninsulares en gallego-portugués o catalán, ni con las obras francesas o italianas, cuyo análisis deberá esperar a otra ocasión, aunque se aluda a algunas de ellas puntualmente, a título orientativo.

2. El vestuario en la «materia antigua» del *RTJ-1534-I* a través de sus correspondencias con el *Cuento*, el *Códice* y el *TL-1501*

Uno de los rasgos que se habían destacado anteriormente en relación al *Cuento de Tristán* era el de su realismo, combinado a menudo con la tendencia a la presentación humorística de los sucesos, señalado por Hall (1974: 187-189, y 1983: 76-85), Rubio Pacho (1996) y Cuesta (1999: xvii). Aunque el realismo no es tan característico como el humor, pues también existen rasgos de realismo en los restantes testimonios. De hecho, Contreras (2010) considera que la incorporación de elementos típicos del ritual de la muerte de los reyes, que se manifiestan en el episodio del *TL-1501*, dota a este de un aspecto más realista. El mayor o menor realismo de los textos depende, por lo tanto, de los episodios, pero parece un rasgo constitutivo de la traducción castellana de la desconocida versión del *Tristan en prose* francés del que, en última instancia, derivan todos ellos. Este realismo va a manifestarse también en las menciones relativas al vestuario.

Tras una exploración de los textos, se han seleccionado algunos términos relacionados con el vestuario para proceder a su búsqueda sistemática en las diferentes versiones en castellano de la historia de Tristán, partiendo de aquellos que se sabían presentes en *TL-1501*. Estos han sido: *vestidura(s)*, *ropa(s)*, *pañó(s)*, *seda*, *zapatos*, *camisa*, *pañetes*, *manto*, *sábana*. Las categorías abarcan términos generales para expresar el concepto de elemento de vestuario, tejidos y prendas concretas. Los participios de *vestir* y *ataviar*, en sus distintas formas, se usaron con la finalidad de localizar las alusiones a las distintas prendas y tejidos. Además, puesto que la reciente edición de Corfis (2013) del *Cuento* incorpora un vocabulario, se han seleccionado los términos del mismo relacionados con la indumentaria: *alcandora*, *aljuba*, *españós / pañyos / paños*, *lua*, *opalanda*, *rropa* y *xamete*, a los que se añade el verbo *guarnir*. Se mencionan en

el *Cuento* también la *cofia* y el *lorigón*, pero no se consideran aquí estas prendas por referirse a elementos defensivos del armamento. Las búsquedas por estos términos han permitido identificar los pasajes más significativos, en los que se concentran las menciones al atuendo. Puesto que los manuscritos se conservan de forma incompleta, la comparación en cuanto a las menciones a la indumentaria únicamente tendrá valor si se ha conservado el pasaje coincidente con el de *TL-1501* y las sucesivas ediciones, incluida la materia antigua de *RTJ-1534-I*, en que debieran aparecer, algo especialmente dificultoso en el caso del *Códice*.

A continuación, se explorará el uso de estas menciones como indicios de otras realidades abstractas, cuya expresión, siguiendo la tendencia medieval, se concreta mediante la descripción de lo material.

2.1. La ropa como indicio de criminalidad

En los impresos puede observarse la función que se otorga a un elemento del vestuario como indicio de un crimen cuando Brangel es abandonada a las fieras. Los sicarios encargados de matarla se compadecen de ella y, para fingir su muerte ante la reina

desnudáronle sus mejores vestiduras e atáronla a un árbol e **ensangrentaron las vestiduras** en la sangre de un cabrón que ellos mataron (*TL-1501*: 58; resaltado siempre nuestro).

El *Cuento* desarrollaba más la escena, dividiéndola en varias acciones separadas y precisando mejor la naturaleza de las vestiduras ensangrentadas:

E ellos otearonse el vno al otro, & dixeron *que* mal sería *que* la matasen. & despojaronle **la mejor rropa**. & ligaronla a vn arbol & vntaron la rropa; e mataron vn cabrito & ensangrentaron las espadas. [...] & tomaron **la saya** & ensangrentaronla en aquella sangre (*Cuento*: 60).

En el contraste entre los textos se confirma el significado de vestiduras y ropa como equivalentes: ambos son términos genéricos para cualquier prenda de vestir, por lo que es preciso acompañarlos del adjetivo para señalar que se trata de las prendas de más valor y, por ello, más externas. Es notable que el mismo término se repita dos veces en *TL-1501*, sin buscar un sinónimo que pueda proporcionar alguna variación. No existe en ese texto, por lo tanto, interés en describir en qué consiste la indumentaria (y en eso el *Cuento* difiere), y lo que interesa es señalar la elaboración de una prueba de la muerte de la doncella, puesto que si se la hubiera matado hubiera sido inevitable que sus ropas se mancharan de sangre. El carácter realista de la descripción se centra en la búsqueda de la verosimilitud en el comportamiento de los personajes y en la manera en que estos traman su argucia para engañar a la reina sobre el cumplimiento de su orden homicida.

En cualquier caso, la argucia de teñir las ropas con la sangre no figura en la versión francesa del *Tristan en prose* del manuscrito Carpentras 104 (C), donde los siervos matan una liebre y

le cortan la lengua, llevando esta como prueba junto a sus espadas ensangrentadas,¹⁰ pero sí en los textos italianos con los que se ha relacionado la tradición hispánica occidental sobre Tristán (Delcorno Branca, 1998; Cuesta, 2015, 314-326). En algunos de ellos la prenda ensangrentada es la equivalente a la saya, aunque la acción de mancharla tiene lugar después de haber abandonado a la doncella a su suerte, ya de camino a la corte, usando la sangre de una bestia no especificada.¹¹ En este caso la similitud de los textos italianos con el *Cuento* es mayor que con el *TL-1501* y sus descendientes. Pero en todos las prendas manchadas de sangre se convierten en pruebas o indicios del crimen.

Al mismo propósito de evidenciar un delito obedece la mención de las ropas que visten la cama en el episodio de la Dueña del Lago del Espina, cuando este elemento textil resulta aludido por haberse manchado con la sangre de la herida de Tristán. Las sábanas pasan a ser un indicio o prueba del paso por el lecho de la dama del caballero al que el marido ha herido poco antes. En los dos episodios lo que importa es la presencia de la sangre, que se hace evidente por dejar su marca en el tejido, y no la naturaleza del mismo.

Tanto en el *TL-1501* como en el *Cuento* las sábanas se designan con el genérico *ropa*, menos preciso, aunque el impreso especifica el tipo:

E el cavallero alçó la **ropa de la cama** e vio la sangre e dixo:

—¿Qué sangre es esta, que, por cierto, no es de las vuestras narizes? (*TL-1501*: 36).

E alço la **rropa** & vio mucha sangre derramada por el lecho.

—E ¿que sangre es esta, dueña? —dixo el cauallero (*Cuento*: 36).

El motivo de la alusión a los ropajes de la cama es señalar el adulterio, revelando este al marido, identificando al amante y suscitando su intento de vengar la afrenta a su honor. Este carácter indicial hace superfluo indicar si la prenda es una sábana o un cobertor.

La sábana se menciona expresamente una sola vez en los impresos, demostrando de nuevo ese interés por la ropa de la cama. En este pasaje indica la profundidad de la herida y, por ello, también resalta el crimen cometido por Mares contra su sobrino indefenso, que duerme en el lecho:

E luego ella le metió **un pedaço de sávana** por la llaga adentro. E Tristán salió de la cama e **vestió una ropa de seda e calçose unos çapatos**. E tomó su espada e **cubriose un manto** (*TL-1501*: 174).

El texto citado comenta el momento en que el héroe acaba de recibir la lanzada mortal mientras duerme junto a Iseo y es uno de los fragmentos en que se nombra un mayor número de elementos textiles y del atuendo. Las prendas cubren la desnudez del héroe tras el interludio erótico y cubren

¹⁰ Vid. Curtis, 1976: II, 96. No es este el lugar para añadir al estudio de los textos castellanos la comparación con el de los franceses, por lo que únicamente se dan estas referencias a una de las versiones del *Tristan en prose* francés a título indicativo, a la espera de un estudio detenido que contemple las variantes entre las distintas versiones de esta obra.

¹¹ Vid. *Tristano Riccardiano*: 161-162. Iseo pide ver la «gonella» ensangrentada de su doncella. Igual en *Tristano Panciatichiano*: 212. Como ocurre en el caso de los textos franceses, se ofrecen algunas referencias a los textos italianos más próximos al de *TL-1501* a título indicativo, a la espera de un estudio contrastivo más amplio.

la herida que delata su culpa, pues la ha recibido por su pecado de adulterio: funcionan, por lo tanto, como marca o señal del encubrimiento del crimen de adulterio del héroe al tiempo que la anterior alusión a la sábana evidencia el homicidio del rey, pero tienen también cierto valor erótico al revelar que, hasta el momento de vestirse, se encontraba desnudo con la reina a solas. El pasaje se encuentra en la sección final de la obra, en la que las intervenciones del autor separan la versión del *TL-1501* en mayor grado de los correlatos franceses e italianos y, en la pequeña medida en que se puede juzgar, también del *Códice*.¹² El autor se detiene en esta ocasión a identificar cada una de las acciones que el héroe realiza antes de salir de la cámara. Aquí puede advertirse un interés por aludir a prendas concretas del vestuario que es ajeno al resto de la obra impresa, donde nunca se destacan tres prendas distintas con sus nombres específicos: la ropa, que se precisa con la mención del tejido de lujo, el calzado, al que, significativamente, no hay ninguna otra alusión en el texto, y el manto, que es una de las prendas más mencionadas a lo largo de la obra y que constituye la capa más externa y ofrece la mayor protección. La mención de las tres prendas en este contexto constituye seguramente una innovación del escritor que adapta la versión medieval manuscrita para la edición impresa en 1501 y parece probar un interés nuevo por el vestuario que se asocia a la cultura prerrenacentista.

2.2. La ropa como indicio de duelo

Las vestiduras se mencionan cuando se pretende llevar la atención del público hacia el dolor que se expresa al rasgarlas, como símbolo del duelo:

Cuando ella supo aquellas nuevas, que no podía escapar don Tristán ni ella no le podía acorrer a su llaga, rompiose todas sus **vestiduras** e fazía tan gran duelo que era maravilla (*TL-1501*: 174).

E quando ella oyo estas palabras rronpio/sse **vn paño de oro** que tenja / enla cabeça E fazja tan gran / duelo que todo omne que lo oye/se auja grant piadat (*Códice*: 63).

La expresión del duelo a través de la ropa se modula de distinta manera en los dos textos, que aluden a distintos tipos de prendas e ignoran o remarcan la riqueza de las prendas. La elección del vocablo *vestiduras* evidencia que son ropas con las que se cubre el cuerpo, mientras que el paño es una toca que se sitúa sobre la cabeza. El dramatismo de la escena que describen los impresos es mayor, puesto que la violencia se ejerce contra las prendas que tapan la desnudez, e incluso se incide en que se dirige hacia todas ellas. Por comparación, el desconuelo de la reina en el *Códice* parece más delicado y cortesano, y no tan pasional. La rotura de vestiduras o paños es, en cualquier caso, una sustitución de la agresión contra el propio cuerpo que sucede en algunas manifestaciones culturales de duelo en las que las plañideras arañan sus

¹² *Le Roman de Tristan en prose* (Ménard, 1997: IX, 188) solo indica que Tristán, tras ser herido, « connut bien qu'il estoit ferus a mort. Il ne pot le roi March ataindre, et pour ce s'en vint d'autre part en la court aval et monta sur le premier ceval qu'il trouva ». No hay ninguna alusión a la indumentaria, ni al hecho de que el héroe estuviera desnudo y debiera vestirse. El *Cuento* se interrumpe mucho antes de llegar al relato de este episodio y el pasaje falta en la parte conservada del *Códice*.

mejillas o arrancan sus cabellos. En los dos textos la sustitución remite a un contexto más simbólico: el paño de la cabeza simboliza los cabellos; las vestiduras representan el cuerpo.

Como el *Cuento* se interrumpe antes de llegar a este episodio, es imposible juzgar cuál sería su versión, pero existe un romance viejo sobre la muerte de Tristán que resalta la prenda de luto que cubre a la reina Iseo cuando visita a su amante en su lecho de muerte, lo que prueba que la presencia de este tipo de elementos visibles de duelo en el vestuario eran constitutivos de la narración del episodio, con esa función de expresar el dolor:

Tan mal está don Tristán,
que a Dios quiere dar el alma.
Váselo a ver doña Iseo,
la su linda enamorada,
cubierta de un paño negro
que de luto se llamava (Cuesta, 1997b: 136).

Entwistle (1925: 111) señaló en su día que la coincidencia del romance con el final del episodio de *TL-1501* induce a pensar que el *Cuento* podía haber finalizado de la misma manera. Sin embargo, la aparición de los fragmentos del *Códice* hace suponer que era esa la versión de la muerte del héroe que sirvió de inspiración al refundidor de 1501. Aunque el color del paño es dorado en el *Códice*, la función indicadora del luto que en el romance asume el color se obtiene en la obra en prosa mediante el gesto de romper la tela, cuya riqueza resulta también resaltada.

2.3. Las prendas como indicio de erotismo

En la erótica descripción de la belleza de la reina Iseo que se añade al final de *TL-1501*,¹³ écfrasis que ha desaparecido en *RTJ-1534-I*, y que falta en los manuscritos medievales, se habla de otras vestiduras que resultan también rotas. El significado en este caso es muy distinto y completamente ajeno a la expresión del dolor. La posible rotura de las *vestiduras* se debería, según el autor de la versión impresa en 1501, a las puntiagudas *tetillas* de la reina: no interesan las telas ni la prenda, sino llevar la atención del lector hacia el elemento erótico y carnal del cuerpo de la dama. La expresión es similar a otras descripciones de la belleza femenina, como la del romance de la «Gentil dama y el rústico pastor» («las teticas agudicas, / que el brial quieren hender»), cuya existencia remonta al menos a 1421, cuando el estudiante mallorquín Jaume de Olesa lo copia en su cuaderno (Cod. G-4, 313, fol. 48r, Biblioteca Nazionale, Firenze, Conventi Soppressi: «Thate, escudero, este cuerpo, este cuerpo a tu plazer, / las tetillas agudillas qu'el brial quieren fender»):

Tenía, otrosí, muy espacioso e blanco pecho, en que eran dos tetillas a manera de dos ma[n]çanas. Eran agudas, que parecían romper sus **vestiduras** e que natura había allí obrado en su pecho dos pequeñas pelotas (*TL-1501*: 183).

¹³ Al análisis de la descripción de Iseo dedica un artículo Gallé Cejudo (2005).

Este componente erótico se hace presente en otras ocasiones, en pasajes compartidos por *RTJ-1534-I* y, a veces, también se encuentra en los pasajes correspondientes de los manuscritos. Ya se ha visto que el adulterio puede ser revelado por las ropas de la cama. Igualmente, la infidelidad, con la desnudez que implican las relaciones sexuales, se convierte en un momento propicio para la alusión al vestuario, ya que sirve para subrayar ese hecho. Por ello en los impresos se remarca la necesidad de vestirse de Tristán cuando los amantes se separan después de haber disfrutado de ese placer:

E cuando Tristán uvo folgado con la reina, vistiose una **ropa de seda** e quísose ir, e topó un gran golpe en las hoces e salió d'él mucha sangre (*TL-1501*: 74).

Se trata del episodio en el que el héroe se hiere con las hoces colocadas para delatar su amor adúltero cuando ya se despide de Iseo. En esta ocasión la sangre no mancha las ropas, sino el mismo cuerpo del héroe. A diferencia de los textos castellanos, en la versión francesa las cosas suceden de distinto modo, puesto que Tristán se hiere con las hoces al entrar al lecho de la reina, y no al salir de él, y no existe mención alguna a la vestimenta que porta (Curtis, 1976: II, 134). En el *Cuento* tampoco la hay, aunque el episodio transcurre igual que en los impresos (*Cuento*: 77). Se trata de una innovación de *TL-1501*, en el que, como ya se ha visto en el ejemplo anterior, la relación entre el erotismo y la ropa es más intensa.

Cuando los amantes reciben la inesperada visita del rey Arturo en la tienda donde descansan juntos, de nuevo se produce la alusión al vestuario, y puesto que esta se encuentra también en el *Cuento* es preciso deducir que el autor de *TL-1501* intensificó el erotismo que ya se asociaba al vestuario en las anteriores versiones de la historia que habían circulado de forma manuscrita:

E cuando Tristán oyó esto, levantose e **vistiose una ropa de seda** y llamó a la reina e díxole:
—Señora, **vestidvos**, que catad aquí al rey Artur, que quiere hablar con vos.
La reina se levantó muy alegre e **vistiose ricamente** (*TL-1501*: 126).

Commo Tristan oyo estas palauras, el se leuanto muy a priesa & desperto a la rreyña. & el ujt[i]ose sola mente vna **aljuba de çendal verde**, & salio a la puerta a do estaua el rrey & Lançarote, & fizoles grand honor (*Cuento*: 177).

Aquí la acción de vestirse funciona a la vez como marcador del interludio erótico y como señal de riqueza y de prestigio social. Además, las dos versiones que conservan el episodio difieren notablemente en la atención que prestan a las prendas: ambas atienden al material o tejido, seda o cendal, pero en el *TL-1501* y en las ediciones sucesivas no se especifica el tipo de ropa ni el color, mientras que en el *Cuento* sí se hace, caracterizándose por una mayor atención al detalle y a los elementos visuales. Pero la referencia se reduce a la ropa del protagonista masculino, pasando por alto la desnudez de Iseo, que, por el contrario, resulta remarcada en el *TL-1501*.

También podría tener un matiz erótico la mención, en el *Cuento*, a la prenda que cubre el cuerpo de la Dueña del Lago del Espina, que espera al protagonista para un encuentro de carácter sexual:

E el se fue al palacio & fallo la dueña *que tenja vestida vna aljuba de oro*. & fue mucho alegre quando lo vio. & ella le cato la llaga a *Tristan* & apretogela muy bien. & fueronse echar. & luego si jugaron, *non* me lo demandedes. Mas bien creo *que* fue vn tal juego *que* *Tristan non* lo auja jamas fecho, *njn* sabia *que* era (*Cuento*: 36).

La proximidad de la alusión a la prenda, de la que se destaca su riqueza, y del eufemismo que revela el acto sexual, lleva a pensar que hay una intencionalidad, posiblemente para ofrecer un contraste entre el vestido rico, que resalta el valor del cuerpo de la dueña, y el juego posterior que implica ausencia de ropa. El *Tristan en prose* francés no alude aquí a ningún tipo de vestuario (Curtis, 1963: I, 183-184).

2.4. La carencia de ropa como indicio de degradación y despojamiento

Mientras el erotismo se asocia, un tanto paradójicamente, a la descripción del momento en el que la desnudez se cubre, la desnudez en sí misma adopta significados muy distantes del erotismo. El vestuario disminuido a su mínima expresión aparece con ocasión del prendimiento de Tristán. Se trata de destacar la humillación pública del héroe, semidesnudo, como reo de la justicia:

E ellos estando así, vieron venir a Tristán, que lo traían los cavalleros a enforcar. E vieron salir a otros cavalleros que llevavan a la reina a la casa de los malos. E Tristán iba cavallero en una mula e **en camisa e en pañetes** (*TL-1501*: 78).

La camisa y los pañetes son prendas interiores que revelan la carencia del vestido exterior en el que se manifiesta el estatus y la riqueza. Al presentar al héroe desprovisto del mismo se le priva de su identidad social.

La referencia a la indumentaria no procede de la tradición, porque aunque en la versión francesa Tristán se encuentra « en braies et en chemise » cuando los amantes son descubiertos (Curtis, 1976: II, 142), y en la italiana del *Tristano Riccardiano* (198) ambos duermen con una «camiscia di seta bianca», en ninguno de estos textos se dice que le lleven así a ajusticiar, de forma que la degradación jerárquica asociada al castigo del delito de adulterio es propia de *TL-1501*, mientras en los textos europeos mencionados la semidesnudez es circunstancial y se limita al prendimiento.

Después, tras escapar del peligro, el protagonista es socorrido por sus amigos, que comparten con él sus propias vestiduras, salvando así al héroe de esa desnudez deshonrosa: «E los cavalleros partieron con Tristán de su **ropa** e fuéronse para la Puente de Tintoíl» (*TL-1501*: 79). Frente a la muy escueta alusión del *TL-1501* y los demás impresos, el *Cuento* desarrolla largamente el tema de la desnudez y el ofrecimiento de vestuario, mencionando prendas concretas e incluso tejidos, y varios donantes:

E *Goruanao* tomo sus **rropas** & diolas a *Tristan* & descaualgo del cauallo. & el caualgo, & *Goruanao* en las ancas del cauallo. & asy partieron de la rriberra de la mar & vinjeronse a la capilla do estaua la rreyna. & quando la rreyna vio *que* *Tristan* era biuo & sano, començo de fazer asi grand alegría *que* mas non podía ser. E Segris, quando fueron ya çerca de la capilla, \

desnudose vna opalanda de paño de oro & dauala a *Tristan*; mas el *non* la queria tomar, & esto fazia Seg[ri]s por [que] aquellos **paños** de *Goruanao non* era[n] as[i] buenos commo pertenesçian a *Tristan*. & porfio tanto *que* el se vistio la **opalanda** (*Cuento*: 87).

El *Cuento* subraya la relación de los tejidos con la categoría social: frente al humilde paño, propio del vestuario de un escudero, la dignidad de los caballeros cortesanos requiere el uso de la rica hopalanda, hecha a base de hilo de oro. El texto de *TL-1501*, a pesar de ser más tardío, no presta atención a las características de las telas ni asocia las ropas con la jerarquía, centrándose únicamente en subrayar la oposición entre desnudez y vestido, siendo la primera, como es habitual en la cultura medieval, signo de degradación e incluso marca del castigo a manos de la justicia. Nada de esto figura en las versiones francesas o italianas.¹⁴

En el *Cuento*, en *TL-1501* y en la materia antigua de *RTJ-1534-I* el motivo de la desnudez vuelve a aparecer cuando se declara la carencia de vestuario de los protagonistas en el episodio de su vida en la Casa de la sabia doncella, donde al comienzo los amantes se encuentran desprovistos de todo:

Cuando el rey oyó esto, fue triste porque no hera muerto, e uvo gran miedo de su lança e mandole dar las armas e el cavallo e las **ropas** de *Tristán*. E él tomolas e llevolas a *Tristán* e él recibiolas con plazer (*TL-1501*: 79).

—Señor, *Tristán* os embía mucho a saludar e me embía a vos, y ruégaos que le embiéis **ropa para dormir** y viandas para comer y mesas para en que coma. Luego hizo ^{41v} Sagramor cargar **tres azémilas de ropa** e viandas, e halcón e podencos con que caçase (*TL-1501*: 81).

Aquí se trata de señalar, mediante la ausencia de ropajes, la situación de indefensión, la carencia de comodidades propias de la vida civilizada, el lugar yermo y despoblado y la pérdida de la posición social. La ropa de cama aparece como el elemento señalizador de esa situación:

Dize la istoria que *Tristán* e la reina e *Gorvalán* se fueron a la Casa de la Sabia Donzella e, cuando fueron allá, ellos la fallaron bien aparejada, sin ninguna persona, e dormieron aquella noche en una buena cámara **sin ningún paño de lino** (*TL-1501*: 80).

Esta situación de desamparo expresada mediante la carencia de ropajes consta igualmente en el *Cuento*, aunque en otro contexto. El desarrollo del tema de la desnudez es mucho más pormenorizado y rico y se extiende no solo al cuerpo de los amantes, sino también al lugar que habitan, aunque se presenta en el texto una sola vez, mientras, como se ha visto, en las versiones impresas se repite hasta en tres ocasiones:

mas las camaras eran asaz bie[n] fechas & **syn otro vestimento**. Enpero ellos eran contentos, & allys dormjeron aquella noche **syn rropa njnguna, saluo sus vestidos**, commo ellos estauan, en vna camara do oyan cantar todas las aues en derredor de la casa. Asi commo venja el alua, *Tristan* se leuanto & desperro la rreyna que dormja & dixo:

¹⁴ Vid. Curtis, 1976: II, 147-148, donde se cuenta cómo *Tristán* se reúne con sus compañeros, pero no se menciona que estos le ofrezcan ni armas ni vestiduras. Más adelante, una vez que han recogido a la reina Iseo, todos van a alojarse en una casa cuyo dueño les ofrece « toz les biens que li sires de leanz pot avoír; et sachiez qu' il dona robe bone et bele a *Tristan* et a *Yselt* ». Después se dirigen al bosque de Morroiz. En el italiano *Tristano Riccardiano* (202), el ayo de *Tristán* le entrega sus armas, pero no vestiduras.

—Señora, vos dezides que esta se llama la Casa de la Sabia Donzella, & yo digo bien que, si Dios me vala, bien fue ella sabia, quando asi bien ordeno estas casas & asy en buen loguar. E yo vos juro en buena fe que, **si yo toujese aqui proujsion de aquellas cosas que nos auemos menester**, [fol. 45r] que nos estariamos aqui muy bien & syn enojo de otras personas, segunt que vos auedes dicho.

E en esto llamo a Goruanao, que estaua en otra camara, & dixo:

—Maestro, caualgat & yduos al castillo de Segris & dezilde que me enbie **rropas para dormjr** & viandas & aquellas cosas que vos entendieredes que so[n] menester.

[...] Segris, quando lo vio, fizo luego cargar dos azemjllas de aquellas cosas que men[e]ster eran, **rropas** & viandas asaz para ellos (*Cuento*: 90-91).

Como se ha visto, el vocablo *ropa* no equivale siempre a la indumentaria diurna, sino a la ropa de cama o a prendas concretas que se usan para dormir. Estos elementos textiles funcionan como marcas de civilización: dormir con la misma ropa que se usa durante el día aparece como el colmo de la pobreza. Siguen siendo un indicio de jerarquía, pero este funciona únicamente para el lector, ya que no puede afectar al prestigio ante otros personajes. Tanto en el *Cuento* como en los impresos queda muy claro que los personajes deben vestirse cuando se levantan de sus lechos. Este pasaje del *Cuento* indica, sin embargo, que esa obligación puede deberse, no a la necesidad de cubrir la desnudez, sino a llevar otras prendas cuyo uso queda limitado a la cama. Esta segunda opción presenta un mayor refinamiento en las costumbres, correspondiente a una sociedad cuyos lectores disfrutaban de unas comodidades y de una riqueza que hace inconcebible que puedan carecer de ello personajes que se presentan como pertenecientes al más importante estatus. Otro pasaje corrobora esta impresión: «E desto fue mucho maravillado Godis, quando via *que* les convenia dormjr syn **rropa** en el monte & tan sola mente del agua non fallauan» (*Cuento*: 119). La carencia de un elemento vital para la supervivencia, como es el agua, se equipara a la ausencia de ropa específica para dormir. El valor cultural de las prendas para dormir se eleva hasta el punto de que se consideran imprescindibles. El pasaje es humorístico y pretende expresar también la escasa capacidad de Godis para sufrir la vida trabajosa del caballero andante, pero incluso aunque se pretenda que el lector comprenda la queja como hiperbólica, no deja de reflejar una mentalidad solo posible cuando el público puede identificarse en algún grado con ella.

La ropa de cama de la que se habla en *TL-1501* y demás impresos, sin embargo, parece hacer referencia únicamente a las sábanas o a los cobertores, como se deduce del episodio, que recoge también el *Códice* con expresión muy similar, en el que los amantes huyen a la corte de Arturo, cuando fingen dormir separados por una espada:

e los dos amados fingeron que dormían muy rezio e que no sentían ninguna cosa. E entonces el rey Artur **alçó la ropa d'encima** e vieron el espada de Tristán desnuda en medio de amos a dos (*TL-1501*: 140).

E tristan E la rreyna / yseo fazjan **que** dormjan E en/tonçe el rrey artur alço la / **rropa de ençima** dellos E vje/ron la espada desnuda entre / ellos (*Códice*: 45).

El manto es una prenda de vestir externa que a menudo adquiere el valor de resaltar las carencias que sufren los protagonistas. Llega a aparecer en *TL-1501* y las ediciones posteriores en el elevado número de ocho ocasiones, siendo, junto con el término *ropa*, el más citado de todos los términos

relativos a prendas de la indumentaria. El manto sirve para crear un improvisado lecho donde dar a luz («Entonce **echose sobre su manto** e parió un hijo varón» [TL-1501: 9]) o en el que dormir al descampado («**tendieron los mantos en la yerva e dormieron** allí aquella noche» [TL-1501: 119]), o puede ser utilizado para defenderse, haciéndolo servir de protección para el brazo («cuando lo vio venir, **revolvió el manto al braço** y puso mano a la espada» [TL-1501: 118]) (como lo había usado ya el Cid en el episodio del león del *Poema*). En todos estos casos su mención denota una carencia: del lecho o del escudo. Sin embargo, en otras ocasiones se usa para indicar que el cuerpo está ya completamente vestido, incluso con la prenda más externa («E vieron por la hendedura de la puerta que era ya levantado e estava acostado a la cama e posado en el estrado, e **tenía cubierto su manto** [...] e puso mano a la espada, **con el manto en el braço**» [TL-1501: 75]). De forma excepcional se hace hincapié en su riqueza y tejido: «E luego fizo aparejar su palafrén bien ataviado de aquello que avía menester e **hízole cubrir un rico manto de seda**, e dióle un hombre que fuese con ella» (TL-1501: 92). En el *Cuento* las referencias al manto (y al aumentativo *mantón*) son más escasas, pero recoge el mismo uso como protección del brazo, denotando la carencia de escudo, aunque en una escena algo más desarrollada:

Commo Tristan oyo estas palabras, puso mano a la espada & bolujo su **manto** a braço. & abrio la puerta de la camara & fallo al rrey & a los diez caualleros *que estauan ally para lo prender*. E en saliendo Tristan de la camara, lanço el rrey un golpe a Tristan *que le corto en el manto asaz* (*Cuento*: 79).

El *Cuento* lo menciona en dos ocasiones como una prenda que se pone al cuello, al igual que los fragmentos del *Códice*, donde se conserva una sola alusión a la prenda, con este mismo uso: «E Tristán tomó su **manto** e espada al cuello, e entraron en el vergel» (*Códice*: 33), pero en un episodio diferente. Y también recoge su utilidad para improvisar un lecho, subrayando así la situación de desamparo de los amantes, aunque en lugar de servir de base funciona como cobertor: «E la su cama dellos fue tal *que* otra vistes mejor, ca ellos *non toujeron* otra cosa si *non* sus **paños**, los **paños de la rreyña de yuso & el manto de Tristan ençima**» (*Cuento*: 165). Tanto los paños, es decir, la ropa de la reina, como el manto sustituyen aquí a la ropa de cama cuya falta tanto procura resaltar el autor de TL-1501.

Como se ha visto, incluso cuando se mencionan prendas concretas estas adquieren a veces un valor que resalta la desnudez o la privación de otras más apropiadas: por ejemplo, el manto sustituye al escudo o a las sábanas y cobertores de la cama. El papel preponderante de esta función se complementa con el contrario, cuando los ropajes se mencionan para indicar la abundancia de riqueza y manifestar el prestigio, aspecto especialmente relacionado con los tejidos mencionados.

2.5. La ropa como indicio de riqueza y prestigio: el episodio del Caballero Anciano

Aunque varios de los ejemplos que ya se han comentado presentan este valor de la ropa como indicio de riqueza y prestigio, cuando se mencionan tejidos de lujo como la seda o el paño de oro, hay un episodio en el que la descripción del atuendo femenino manifiesta de forma más evidente esta función. El pasaje está destinado a suscitar la admiración de los lectores,

enfocando su imaginación en el vestido de la doncella que acompaña al Caballero Anciano que se presenta en la corte de Arturo para derrotar a todos los caballeros:

E traía en su compañía una donzella e era muy fermosa y ricamente **atabiada**, ca venía **vestida de un paño de oro muy rico** e cavalgava en un palafrén fermoso. E era **cubierta de una ropa de grana fasta los pies**, que no parecía donzella mortal, mas spiritual. [...] E la reina Ginebra y las otras dueñas e donzellas que con ella estavan se fazían maravilladas de la donzella, que **tan ricamente era atabiada** (*TL-1501*: 148).

Se atiende en este pasaje no a las prendas, sino a los tejidos, al material del que están hechos y al color de los mismos, todos estos elementos convertidos en marcas o señales del lujo y la riqueza.

Lamentablemente, este episodio no se ha conservado en el *Cuento*. Pero el *Códice* sí lo contiene y precisamente se encuentra en el fragmento de ese manuscrito conocido con anterioridad al descubrimiento de los restantes:

E traya ensu conpañja v[**] / donzella muy fermosa [***] / muy rrica mente apareja[***] / E venja vestida de vn **rrico / paño de oro E de piedra[***] / preciosas** E caualgaua / en vn palafren E el pala/fren era cubierto de **un ch[***]/melote bermejo** fasta en / los pies asy que non se/mejaua donzella mortal [***] / ante pareçia cosa espiritu[***] (*Códice*: 76, fragmento [53], Ms. 22.644/45).

E la don/[***] de grant valor / [***] gnebra E otras / [***] fizjeron de aquel[***] maraujlladas [***]lla que **asi rrica / [***]ua guarnjda / [***] a aparejada** E / [***] do asy mjrando / [***] E ala donze/[***]des se leuanto / [***] rrey señor yo / [***] que amo mucho / [***] E donzellas / [***] e uos pido por / dixer[***] me dexedes / [***] aquella donzella (*Códice*: 57, fragmento [35], Ms. 22.644/29).

Destaca el interés del autor del manuscrito por el tejido y su rica confección que combina el oro y las piedras preciosas en el vestido de la doncella, pero también por el color y el tejido diferente, hecho de pelo de camello, de la indumentaria del palafrén. La riqueza y el adorno de ambas prendas no solo se explicita en boca del narrador, sino que el autor quiere resaltar esto a través de la admiración de los otros personajes y, en especial, de las mujeres principales de la corte. Respecto a la versión impresa, el *Códice* se diferencia al añadir no solo el oro, sino también las piedras preciosas a la confección del paño y en que habla del ropaje de color rojo y tejido de pelo de camello con el que se ha vestido al caballo, mientras aquella atribuye el color rojo a la misma vestidura femenina, entrando en una contradicción al hacer vestir a la doncella simultáneamente un vestido de paño de oro y una ropa de grana que le llega hasta los pies. Otra posibilidad es suponer que la ropa de grana va por encima del vestido, pero parece más bien una mala interpretación de la versión manuscrita que sigue el impresor y que probablemente era similar al *Códice*.

El *Códice* muestra su interés por el vestuario también en las iluminaciones del manuscrito, donde se adorna el texto con dibujos de varias damas vestidas de rojo (además de algún caballero), aunque el color no es un detalle excesivamente significativo si se tiene en cuenta que el miniaturista solo utilizó negros, ocres y rojos.¹⁵

¹⁵ Vid. la reproducción de las miniaturas y su descripción e interpretación en Lucía Megías, 2005.

2.6. La variación en la descripción del vestuario

Respecto a los tejidos, los dos manuscritos y los impresos hablan sobre todo del paño de oro, que junto con el cendal y el jamete¹⁶ son las únicas telas mencionadas en el *Cuento*, a veces elidiendo la voz *pañó*, como cuando se habla de la aljuba de oro. El *Códice* añade al paño de oro el camelote bermejo, un tejido hecho con pelo de camello o cabra (Flores, 2020: 88). El *TL-1501* habla de paños de grana, de seda y de lino, y de ropa de seda, prestando mayor atención a las telas que los manuscritos. El lino es el tejido destinado a la ropa de cama, mientras los demás son tejidos de lujo que se reservan a la ropa más elegante y rica. Como se ha visto anteriormente, las referencias a estos componentes sirven para encarecer el valor de la indumentaria de los personajes y dar a estos el prestigio social que les corresponde.

En cuanto a los colores, se limitan al oro, la grana o el color bermejo, que aparece en un episodio que falta en el *Cuento*, y el verde de la aljuba, que se encuentra únicamente en ese texto. Los colores tienen valores simbólicos que afectan al significado de las prendas. El oro nombra el material, generalmente el bordado o tejido con hilo de oro, e indica riqueza y prestigio. Es el metal que se considera más noble y que pertenece por lo tanto a la posición social más elevada. El bermejo y el grana son variedades intensas de rojo, el purpurado de las togas de los senadores romanos y de los cardenales, por lo que indica también una jerarquía superior. El verde es el color de la esperanza y fue difícil de conseguir para los tintoreros al requerir la mezcla de tonalidades amarillas y azules, aunque no era demasiado prestigioso por ser más habitual entre los campesinos (Pastoureau, 2006: 206; Pastrana, 2020: 311).

La palabra *pañó* puede designar un tejido o bien una tela para cubrir algo o bien, especialmente en plural, equivale a vestiduras o ropas: «e luego le fue echado un paño por los ojos para le cortar la cabeça»; «E el rey iba vestido de ricos paños, & Tristán iba [22vb] bien armado de todas armas encima de su cavallo»; «A Iseo fizo bestir Tristán los mejores paños que ella tenía, & fízola cavalgar en un palafrén, por que viese la batalla» (*TL-1501*: 17-18, 44 y 53).

Frente a la nómina de prendas, bastante reducida, de la versión impresa (es decir: *vestiduras*, *ropa*, *pañó* o *paños*, *manto*, *zapatos*, *sábana*, *camisa* y *pañetes*), y todavía más escasa en el *Códice* (*ropa*, *manto*), aunque existe la circunstancia del carácter muy fragmentario del texto conservado, el *Cuento* exhibe unas referencias menos habituales, pero concentradas en unos pocos lugares: *vestidos* (90 y 162), *paños*, *ropa* (36, 60, 87, 90, 91, y 119), *lua* (45), *alcandora* (86), *aljuba* (36, 177), *opalanda* (87) y *saya* (60). El guante o *lua* aparece una sola vez y sirve para realizar el gesto de desafío a duelo, por lo que su mención se debe al deseo de destacar esa parte del ritual caballeresco: «E en estas palabras Brunor se allego adelante & dio vna lua al cauallero, & Tristan la rresçibio» (*Cuento*: 45). Más interés tienen las dos prendas de origen árabe, que ligan el *Cuento* a la zona aragonesa, donde las comunidades mudéjares son

¹⁶ «& Branjen fue luego & traxole vnas armas, & mostrogelas si le plazian. & aquellas aujan sido del Esmerol, & eran cubiertas de vn xamete blanco & muy bien guarnjdas» (*Cuento*: 30). Se trata de un paño hecho con esta tela que se usa para cubrir y proteger la armadura. Como comenta Flores (2020: 87), el jamete es una tela maravillosa por las tonalidades que muestra al ser expuesta al sol su base de seda satinada. Aparece mencionado en el *Libro de Alexandre*, estrofa 2377, aunque posteriormente en los libros de caballerías del siglo XVI va a tener escasa presencia.

importantes. De todas formas, la aljuba fue una prenda usada también por los cristianos, como se documenta en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, o en las cuentas de Sancho IV (Fresneda González, 2016: 238).

La aljuba o jubón, que puede ser prenda femenina o masculina, de origen morisco, de tejidos bastos o ricos, aparece en dos ocasiones. Tristán la viste, como ya se ha comentado arriba, cuando debe salir de su tienda, donde yacía con Iseo, a recibir la visita del rey Arturo. Como puede ser un traje de tejido basto o rico, es necesario que se añada la información sobre el cendal, tela hecha de seda y fabricada en Italia (en Lucca desde fines del siglo XI y en Venecia desde el XIII), de uso restringido a la nobleza y que puede presentar varios colores (Martínez Meléndez, 1989: 394), de ahí que se mencione ese detalle. Cuando la aljuba la viste la Dueña del Lago del Espina también se indica el tejido (de oro, por lo que probablemente hay que sobreentender «pañó de oro», aunque el cendal fino podía estar bordado y entretejido con oro, según Alfau de Solalinde [1969: 74-79]).

La alcandora, una camisa caracterizada por su color blanco, es la prenda que viste el héroe en el momento en que escapa de la horca. Recuérdese que en la versión impresa se dirigía al suplicio en camisa y en pañetes: el autor ha preferido resaltar una prenda que ambienta el relato en el contexto de su público y que por su color simboliza la inocencia. Los lectores saben que Tristán e Iseo son inocentes porque su pecado se debe al efecto del filtro amoroso. Por otra parte, en el *Cuento* el lector ignora si Tristán iba ya en alcandora a la horca, pues en esa parte del texto no se alude a su vestuario, o si se ha desprendido de sus ropas para nadar mejor.

fallaron a *Tristan* que estaua en vna peña sobido que se era venjdo nada[n]do vna grant pieça. & tenja su espada en la \ mano, que nunca por todo el nadar la *perdio*; & el estaua desnudo en su alcandora (*Cuento*: 86).

En cuanto a la hopalanda, prenda de vestir exterior, masculina y femenina, similar en su forma a una bata, con mangas anchas y largas que llegaban casi hasta el suelo y que estuvo de moda en los siglos XIII y XIV, se menciona dos veces en un mismo episodio, pues es el ropaje que el caballero Segris presta a Tristán para cubrir más dignamente su desnudez.

El *Cuento* no aporta más referencias al vestuario que los impresos, pero alude a prendas diferentes, mencionándolas a menudo por su nombre específico, y, aunque muchas referencias coinciden en los mismos episodios, otras no lo hacen. Es evidente que aunque las alusiones son menos numerosas, son más detalladas y elaboradas, y más precisas en cuanto a los nombres de los elementos de la indumentaria, que remiten además a un contexto ibérico, con vocablos de procedencia árabe. Además aporta en exclusiva el uso de una ropa específica para dormir, en lugar de la ropa de cama que mencionan los impresos y que parece equivaler a las sábanas y cobertores. Y presta atención no solo al vestuario humano, sino también al de las cámaras de la casa. Ofrece por todos estos motivos una mayor impresión de refinamiento de costumbres, y un conocimiento más elaborado de los tejidos y las prendas. Es más restringido, aunque no inexistente, el papel simbólico otorgado al vestuario más allá de la expresión de la condición social privilegiada, lo que obliga al autor a atender pormenorizadamente a la explicación de cómo se recuperan los elementos textiles cuando los personajes sufren una pérdida en este aspecto.

En conclusión, las cuatro obras analizadas presentan una difícil comparación por el carácter fragmentario de los manuscritos, en especial el correspondiente al *Códice*. Sin embargo, como era de esperar, las menciones a la indumentaria son más frecuentes en *TL-1501*, cuyo texto es más extenso también, obra en la que se hace presente la mentalidad que predominará en la época de los Reyes Católicos y se consolidará en la de su sucesor Carlos I.¹⁷ Pero el *RTJ-1534-I* no innova en cuanto al vestuario en su materia antigua, sino exclusivamente en la nueva. Esta mayor frecuencia de los impresos parece revelar un cambio de interés, pero los vocablos para aludir a las prendas se repiten, son poco variados, y es preciso concluir que lo que interesa destacar no es la moda. Se utiliza el vestuario para marcar la jerarquía de los protagonistas, y por eso importan más los tejidos que indican el lujo que las mismas prendas, que resultan mencionadas sobre todo cuando es necesario que el personaje haga evidente su lugar ante otros que lo van a juzgar por su apariencia (por ejemplo, se dice que Iseo viste ricamente a su doncella cuando la envía como mensajera a Tristán al reino de la Pequeña Bretaña, y se mencionan los ropajes cuando los amantes salen de su tienda a recibir al rey Arturo) o la pérdida de la dignidad y la humillación de quienes no pueden disponer de los ropajes adecuados (Tristán llevado a ahorcar en camisa y pañetes y necesitado de que sus amigos le provean de ropa). Se presta una atención sorprendente a la ropa de cama, que, invisible para otros personajes, no puede redundar en su consideración, aunque sí equivale ante los lectores a una pérdida del prestigio por denotar la carencia de las comodidades que se perciben como esenciales en la vida civilizada. Por ello los mismos personajes comentan su situación e intentan repararla a la mayor brevedad, aceptando ropa prestada o reclamando la suya.

En muchos aspectos el *Cuento* participa de esos mismos intereses, pero si bien las menciones a prendas son más precisas, son también más escasas. Si bien tanto en el *Cuento* como en *TL-1501* (y en la materia antigua de *RTJ-1534-I*) las menciones al vestuario ofrecen al lector información sobre la riqueza y el lujo, el *Cuento* incide en mayor medida en utilizarla para hacer evidente la condición social. El rasgo más notable es la incorporación de nombres de prendas que faltan en los otros textos, algunos de los cuales son además de origen árabe.

El *Códice*, dado el estado de conservación de este testimonio, contiene muy pocas referencias al vestuario, pero las que aparecen se corresponden con lugares en los que también el *TL-1501* contiene alusiones similares. No es un texto idéntico, sin embargo, y añade la mención a la indumentaria del palafrén, que quizá ha desaparecido de los impresos por incompreensión de la fuente manuscrita.

¹⁷ A partir del siglo XIV el auge de la burguesía conduce a un interés por vestir bien que se intentó controlar promulgando leyes en las que se recuerda el exceso inadmisibles que constituye el empleo de los tejidos lujosos. Anteriormente, en 1234, con Jaime I de Aragón, y en 1252 y 1258 con Alfonso el Sabio se legisla para prohibir el uso de la tela de oro, con la excepción del rey, que tiene libertad para vestir como quiera. En 1469, en las Ordenanzas del maestro general de la Orden de Santiago Juan Pacheco, se denuncia que los labradores malgastan sus haciendas para comprar carísimos paños. En 1499 se promulga la pragmática dictada por los Reyes Católicos en la que se permite a los caballeros vestir con lujo «por honra de la caballería e de las personas que la siguen». A estas prohibiciones escapa la seda, también de importación y cara por su fragilidad. *Vid.* Sempere y Guarinos, 1788: I, 92-97 y 183-184; y Bernis, 1962: 15.

En definitiva, los textos muestran en su tratamiento del vestuario que son obras diferentes, aunque el *Códice* se encuentre mucho más próximo al *TL-1501* y *RTJ-1534-I* que el *Cuento*. Pero, en general, puede decirse que en todas las versiones las referencias a la indumentaria tienen un valor como símbolos de otras situaciones: de dolor, de erotismo, de prestigio o de humillación, degradación o desamparo, aunque la cantidad de usos con estas funciones difieran. Las descripciones de la indumentaria carecen, sin embargo, quizá con la excepción de la descripción de la doncella del Caballero Anciano, de un valor en sí mismas. No se describe el vestuario para que el público disfrute simplemente imaginándolo y recreándose en esa imagen sensorial, visual en cuanto a los colores y las formas de las prendas, táctil en cuanto a los tejidos. Las funciones narrativas del vestuario, indicativas de distintas situaciones, predominan sobre las descriptivas de la indumentaria en sí misma.

3. La indumentaria en la «materia nueva» de la *Primera parte de El rey don Tristán el Joven* (interpolación al *Tristán de Leonís*)

El *RTJ-1534-I*, al igual que las ediciones anteriores del *Tristán de Leonís*, reproduce con pocas variantes el texto de *TL-1501*, por lo que las menciones al vestuario, en prendas, colores y telas son las mismas en la sección de texto que comparten, aunque naturalmente haya alguna modificación en las gráficas. Por ello resulta extraordinariamente significativo el cambio que tiene lugar en los capítulos del *RTJ-1534-I* que se introducen como una interpolación extensa para modificar el final del episodio de la estancia de los amantes en la Isla del Ploto (*TL-1501*), Isla del Gigante (*Cuento* y *TL-1501*), o Isla del Castillo del Ploro (*Códice*), aprovechando que en las obras anteriores se mencionaba una estancia de dos años en este lugar. Por el momento no se entrará a considerar la segunda parte o *Libro Segundo* (*RTJ-1534-II*). Esta distinción permitirá apreciar con mayor claridad las diferencias que afectan al estilo y contenido creado por el autor que decidió ampliar la obra a la manera de un libro de caballerías algo más de treinta años después de la publicación de *TL-1501* y que parece conocer el final, con guerra de venganza, que presentaba el *Códice* y que fue sustituido por otro en *TL-1501* (Cuesta, 2009c). Puesto que la importancia que adquiere el vestuario en los libros de caballerías y su contenido simbólico y cultural ha recibido alguna atención, el género de las dos obras impresas en 1501 y 1534 también entrará en consideración.

La sección de nueva creación del *RTJ-1534-I* consta de treinta y ocho capítulos, desde el capítulo 24 al 61 inclusive, de un total de 119 capítulos que forman esta *Primera parte*. En número de folios ocupa aproximadamente la mitad de la obra. Es decir, la extensión de la interpolación es equiparable a la del texto tomado de ediciones anteriores, el que es fundamentalmente igual al del *TL-1501*. Esta proporción es importante a la hora de establecer una comparación respecto a la cantidad de referencias a la indumentaria, al número de prendas mencionadas y a otros detalles de descripción del vestuario.

En esta sección apenas se producen alusiones genéricas a la ropa: existe un único caso, pero se añade el tejido y el color: «una **ropa de seda morada**» (217). Igual sucede con el término

vestiduras, que aparece acompañado del nombre de la prenda que porta el personaje: «cubrióse **un manto negro de paño**, y no quiso otras **mejores vestiduras**» (211), o precisado con detalles sobre la tela y el color: «preguntó cuál era don Tristán de Leonís, y dixéronle que el que tenía **vestida una vestidura de seda de color indio**» (268), o «por que su señora lo conociese, traía encima de las armas una **vestidura amarilla** que significava que estava en poder de Lucida» (229). Nuevas palabras se añaden a las genéricas para referirse al vestuario: *paños* y *vestido* (aquí como nombre, además de como participio verbal):

Y don Tristán dixo a Iseo que **diesse ricos paños** a Armenia, porque a la missa avían de dar a Armenia el título de duquesa y el señorío de Florisdelfa (263).

Salió luego un cavallero encima de un cavallo blanco crecido, y, sobre las armas, un **vestido blanco con unos armiños negros**, que hermosamente parecía (215).

Frecuentemente se utiliza un vocabulario preciso para prendas concretas e incluso para sus partes, adornos o elementos: la camisa y sus mangas (y hasta la punta de la manga), la gorra y su prendedero, la ropa con fajas, el cabezón de la saya:

E luego salió de la justa Ledonio, y desarmado, **ricamente vestido**, subió donde el rey estava. Y Serafina lo abraçó y le dio **un prendedero de oro**, y Ledonio lo tomó y puso en su **gorra** (215).

Armián **asíó la punta de la manga de la camisa** y besóla (293).

venía galanamente vestido, ca sobre las armas traía una **ropa de seda morada con unas faxas de otra seda morada más oscura** (217).

Continúa prestándose atención a los tejidos, y en especial a la seda, como indicio de lujo y de categoría social del que los viste, aunque se nombra también el raso, el terciopelo y el paño, pero frente a la frecuencia con que los personajes de *TL-1501* utilizaban el paño de oro en su vestuario, en la interpolación esta tela no se menciona ni una sola vez, lo que parece una señal clara de un cambio en las modas.

Sin embargo, el aspecto más notable en cuanto al vestuario aludido en la interpolación, es la presencia del color. La mayor parte de las prendas acompañan a su mención una descripción breve en la que se añade algún adjetivo, y este suele estar relacionado con el campo del color, destacando en especial el negro. Hay referencias a seda negra, a un manto negro, a armiños negros, a seda con dos tonos de morado («sobre las armas traía una **ropa de seda morada con unas faxas de otra seda morada más oscura**» [217]) y a seda de color *indio* o índigo, además de vestiduras de negro («acompañada de dueñas y donzellas, todas **vestidas de negro**» [190]), de amarillo y de blanco y negro («sobre las armas, un **vestido blanco con unos armiños negros**» [215]). Ricarda lleva una saya de carmesí raso, de color rojo (214) y unos niños van vestidos de colores: «Y en fin venía una batalla **de niños vestidos de colores** y con vanderas en las manos» (279).¹⁸ En cuanto a otros tipos de adjetivos, aparecen *rico* («tomaron **ricos mantos**, salvo el rey, que lo tomó de una seda negra» [190]), *extraña* o *estremada* («estava con

¹⁸ El vestuario de los niños no se descuida en los libros de caballerías, como prueba el análisis de Flores de la moda infantil (2019).

ella Serafina, **estremadamente vestida**» [212]). Pero la mayor diferencia se advierte cuando se incorporan descripciones algo más extensas, que combinan todos estos elementos, algo que no tiene equivalencia en la sección de la «estoria antigua»:

estava un corredor muy grande sobre la plaça, donde estava el rey y [29ra] la reina, y los jueces, y muchas dueñas y donzellas muy hermosas y **ricamente vestidas**, que era cosa estraña de ver. Especialmente la reina Ricarda estava la más hermosa dueña que podía ser en el mundo. Tenía vestida **una saya de carmesí raso forrada en terciopelo azul oscuro, y el carmesí acuchillado en manera que descubría lo azul. Y en todas las partes que se enseñava el azul, estava sobre el azul una rosa de oro que luzía a maravilla. Y por el cabeçón de la saya tenía una tira de oro de tres dedos en ancho, llena toda de piedras preciosas de valor enestimable, que luzían como las estrellas en el cielo.** E sobre los sus ruios y fermosos cabellos **tenía una muy rica corona**, que vos digo que los cavalleros estrangeros más se ocupavan en ver la reina que en las justas, porque las justas veían cada día, y muger tan bella nunca la vieron (*RTJ-1534-I*: 214).

En el pasaje anterior se mencionan prendas, colores, materiales, diseño o hechura, adornos, tamaño o medidas, efecto que produce la indumentaria en quienes la contemplan y precio o valor. La intención va mucho más allá del simbolismo de demostrar la categoría social del personaje, aunque la descripción de la escena hace evidente que quienes se visten lo hacen para ser contemplados. El lector puede disfrutar de la admiración y el placer estético que produce la visualización mental de los elementos de la moda.

El vestuario masculino concita tanta atención o más que el femenino (Pastrana, 2000: 77-84), pues como ya se ha visto, se mencionan incluso los vestidos que ponen los caballeros para cubrir sus armas. Además, la atención prestada al colorido se utiliza para crear libreas y conjuntar distintos elementos del atuendo, creando una imagen común para el caballero y sus acompañantes:

y venía galanamente vestido, ca sobre las armas traía una ropa de seda morada con unas faxas de otra seda morada más oscura. **Traía cuatro escuderos vestidos de la mesma color.** Traían los tres escuderos cada uno su lança, pintadas de morado, y más fino morado. El cuarto escudero traía el escudo, todo el campo del morado, y una donzella pintada en medio del escudo, y unas letras en latín que dezían: «Nihil supra», que quiere dezir: «Ninguna donzella [h]ay que eceda a ésta en hermosura y virtudes» (*RTJ-1534-I*: 217).

Destaca la apreciación estética del efecto del conjunto, conseguido mediante el color, y el simbolismo de este, ya que el morado, por su nombre, se relaciona con el amor. La misma elección del nombre es significativa, ya que también era habitual referirse a él como *púrpura* o *cárdeno*. Es un color poco habitual en las descripciones de atuendos en los libros de caballerías, como señala Flores (2020: 274-276), quien comenta varios ejemplos del *RTJ-1534*.

4. El atuendo en el *Libro Segundo del rey don Tristán el Joven (RTJ-1534-II)*

Finalmente, si se compara la interpolación o «materia nueva» del *Libro Primero* con el *Libro Segundo* también es posible advertir un cambio notable en el tratamiento del vestuario, pues aunque la extensión del texto es mayor, el vocabulario relativo al atuendo crece

exponencialmente, y se alude a *ropa* (26 casos), *vestidura* (19), *manga* (9), *camisa* (26), *saya* (5), *calças* y *jubón* (4 casos cada uno), *manto* (3), *capa* (2), *sobrevistas* (3), *chapeo* (12), *cofia* (1), *tocado* (11), *çapatos* (1), *chapines* (1)... *Vestido*, como participio o como nombre, aparece en cerca de 86 ocasiones, y *vestida*, participio, en 45.

Las referencias a los adornos o detalles que caracterizan estas prendas son un rasgo habitual. Se mencionan como elementos del diseño los acuchillados, el aljófar, las botonaduras y botones, cadenas, cortapisas, cenefas, cinta de cadera, perlas, piedras, pinjantes, plumas, trepas y bandas que adornan o enriquecen la indumentaria. Muchos de estos accesorios no figuraban en los ropajes del *Libro Primero* (pero sí lo hacían los acuchillados y *faxas*).

A los tejidos se unen las pieles, de nuevo como un elemento de adorno, de las que se menciona la de *marta* y el *arminio*, que ya aparecía en *RTJ-1534-I*. Las referencias a diversas pieles como adorno del vestuario de los personajes de los libros de caballerías han sido comentadas tanto por Flores (2020: 88-89) como por Pastrana (2020: 148-149), destacando las de león, lobo, armiño y marta, más presentes en el corpus analizado en dichos estudios, de los que el *RTJ-1534* no forma parte.

Como en este *Libro Segundo* abundan las referencias a la moda, basten como muestra de la tendencia general de la obra un ejemplo de descripción del vestuario femenino y otro del masculino. En ambos se puede advertir que las descripciones de vestuario mejoran las que se vieron en la interpolación o «materia nueva» del *Libro Primero*, tanto por añadir elementos novedosos a la consideración de los lectores, ya que al vestido que cubre el cuerpo se suma ahora la atención a los sombreros y al calzado, como por una mayor variedad, especialmente en colores y tipos de adorno:

El rey Mares llevaba por la mano a la infanta Iseo, la cual iba **vestida de terciopelo verde**, con una **bordadura de oro de martillo ancha**, y llevaba un collar de oro lleno de pedrería, de valor muy grande. Los sus cabellos llevaba co[114vb]gidos y bolteados a la su cabeça, tan hermosos que delante d'ellos el oro perdía el color. Y encima de la cabeça llevaba **un chapeo de terciopelo verde con mucha chapería de oro**; y en la delantera del chapeo iba puesto **un joyel** con sola una piedra que echava rayos de sí como el sol. Iva tan estremada en beldad que no avía persona, assí hombres como mugeres, que pudiesen apartar los ojos d'ella, ni uvo ende quien atención tuviesse a la missa por miralla: ¡tan robados y atraídos tenía assí los espíritus de todos! La duquesa Armenia iba **vestida de raso naranjado, y el enforro de su vestidura era de raso cárdeno, el cual se parecía porque lo naranjado era todo acuchillado, y en lo cárdeno, puestas unas aes de oro, que era la primera letra del nombre del duque su marido**. Llevava un collar de oro y de piedras muy riquíssimo, y **un chapeo de las mesmas colores, assí acuchillado como la vestidura**. Y **encima del chapeo, llevava puesta una pluma blanca**, en manera que iba a maravilla rica y loçana. La condessa Brangel iba **vestida de terciopelo negro con mucha chapería de oro, y una cadena de oro grande a sobraço, y un chapeo de terciopelo negro**, y en él puesto un muy rico **joyel**. Las donzellas de la infanta y de la duquesa ivan muy hermosamente vestidas, y tod<a>s **llevavan encima de los chapeos plumas moradas** (*RTJ-1534*: 587-588).

El pasaje describe el vestuario de las tres damas, por orden de importancia social y, en sentido inverso, de edad. La primera es la infanta Iseo, hermana del rey protagonista, que es también la más joven. Vestido y sombrero son del mismo color, y ambos están adornados con elementos de

joyería: en el primer caso con un bordado hecho con oro trabajado a mano, en el segundo con una piedra preciosa. El uso de piedras preciosas como complemento o adorno del vestuario de los libros de caballerías ha sido descrito y destacado tanto por Flores (2020: 90-115) como por Pastrana (2020: 330-334), quien estudia, entre las técnicas de decoración de tejidos, las aplicaciones de perlas y piedras preciosas y las de botones, las cuales se encuentran presentes también en *RTJ-1534-II*. La técnica del acuchillado, que tiene por objeto mostrar el tejido que se coloca debajo del exterior, es habitual en jubones y calzas, y se introduce en la moda española en el reinado de Carlos V por influencia de los lansquenets alemanes (Pastrana, 2020: 339). El *RTJ-1534-II*, cuyo protagonista presenta algunos rasgos que permiten relacionarlo con el rey-emperador (Cuesta, 1996), manifiesta el gusto por esta técnica decorativa que también aparece en el *Florindo*, publicado en 1530, y en otros libros de caballerías posteriores.

En el caso de la segunda dama tampoco se mencionan las prendas que constituyen el vestido, pero sí la tela de raso en dos colores, naranja y cárdeno, el diseño con el forro visible por el acuchillado de la tela exterior, así como la letra bordada en oro, lo que añade un tercer color. Este elemento, si no es habitual, tampoco es extraordinario: se trata de la indumentaria historiada, aunque en ese caso con gran sencillez, mediante esa letra que alude al nombre del esposo y que tiene un valor simbólico de expresión pública de amor.¹⁹ El autor se detiene especialmente en los objetos de joyería que completan la riqueza del atuendo: en este caso, el collar, con dos componentes preciosos. Y el conjunto se completa con el chapeo que cubre la cabeza, también adornado, aunque con una pluma, la cual añade un nuevo elemento de color, configurando una imagen de, al menos, cuatro colores (aunque no se indica el que corresponde al sombrero).

En cuanto a la tercera dama, tiene el interés añadido de ser un personaje tomado de la materia antigua, artúrica, del *Libro Primero*: la antigua doncella de la reina Iseo es ahora la condesa Brangel y la descripción de la riqueza de su atuendo la equipara en posición social a la duquesa Armenia, aunque con una diferencia notable en cuanto al colorido, pues porta un único color: el negro, solo aliviado en su sobriedad por el oro de la cadena que sirve de adorno. El color negro no es aquí señal evidente de luto, sino que se trata del llamado «negro honesto», asociación virtuosa que comparte este color con otros colores oscuros (Santos Alpalhão, 2010: 172). La ausencia de pluma en el chapeo abunda en esta impresión de sobriedad. Al igual que contrastan las dos damas en cuanto a la elección, decantándose una por el colorido y la otra por la sobria elegancia, también lo hacen los tejidos, pues la condesa viste de terciopelo. La diferencia que se establece en cuanto al vestuario de la condesa Brangel y las otras damas parece intencionada. Tanto la infanta Iseo como la duquesa Armenia son personajes fruto de la invención del autor de 1534, el cual las ha hecho vivir hasta ese momento en la Isla del Gigante. Brangel, con su sobriedad, además de indicar la diferencia de edad, podría atenerse a la moda de Leonís, donde ha estado viviendo desde la muerte de los amantes. La sobriedad y la preferencia por los colores oscuros, en especial el negro, de la moda española llamó

¹⁹ Ejemplos del uso de ornamentación mediante letras en los libros de caballerías pueden verse en Pastrana, 2020: 356-357.

poderosamente la atención del séquito de Felipe el Hermoso y más tarde de los acompañantes flamencos de Carlos I, cuyo vestuario se caracterizaba por su colorido y variedad de tejidos.²⁰

En el caso del vestuario masculino es posible encontrar descripciones igualmente pormenorizadas, e incluso más atentas a los detalles de diseño:

El sexto cavallo, en que iva el Franco, sacó unos paramentos de terciopelo negro acuchillados, y por las cortaduras sacados unos bocadillos de olanda muy alva, con una cortapisa ancha de brocado negro; y el Franco vestido de la misma manera, y un plumage negro con muchos pinjantes de oro. La ropa que llevaba el Franco por las partes que era sana entre bocado y bocado, era toda llena de piedras de grandíssimo valor, en manera que el Franco salió tan gentil cavallero y tan rico que, aunque fuera un grande príncipe, no pudiera más sacar (*RTJ-1534: 724-725*).

Este pasaje demuestra el interés por el vestuario masculino, que abarca tanto al caballero como a su caballo, cuyo atuendo es tan lujoso como el de este y a juego con él. Al igual que se vio en el *Libro Primero*, es el colorido lo que llama la atención del escritor por encima de las prendas concretas o incluso de las telas: el negro es el color destacado, pero combinado con otros colores (especialmente, como sucede en este ejemplo, el blanco para hacer contraste), que se dejan ver por los acuchillados en los bocados que muestran el tejido de las prendas que quedan cubiertas. De estas interesan las formas, diseño o hechuras y el adorno de las mismas con elementos de joyería o con plumas. Estas últimas son una completa novedad, pues no habían sido mencionadas nunca en el *Libro Primero* y se pusieron de moda a raíz del descubrimiento de los tocados de los pueblos americanos.

5. Conclusiones

En estas descripciones el *RTJ-1534* muestra una atención al vestuario similar o incluso mayor que la de otros libros de caballerías, destacando elementos que se encuentran también en otras obras del género, en las que los colores, los tipos de prendas, los tejidos y pieles y los elementos decorativos constituyen partes de la descripción de los personajes, especialmente en los acontecimientos cortesanos destacados. Puede observarse, además, que el autor se ha contenido en su interpolación en el *Libro Primero* para no crear una disonancia mayor entre la «materia antigua» y la «materia nueva», aunque no ha podido o querido evitar la incorporación de algunos detalles descriptivos de los que va a hacer uso mucho más intenso en el *Libro Segundo*.

De esta forma, el *Libro Primero* del *RTJ-1534* aparece ante los lectores como una obra híbrida, que en los capítulos que no han sido modificados y que reproducen la edición del *TL-1501* presenta una escasa atención y descripción del vestuario, centrada más en su ausencia que en su presencia, como se ha visto, y en su simbolismo y carácter indicial para representar

²⁰ La influencia de la moda flamenca aumenta durante el reinado de Carlos I, pero era ya importante anteriormente, como demuestran los inventarios de los testamentos, que mencionan especialmente los jubones flamencos. Las calzas, los jubones acuchillados y las gorras flexibles penetran sobre todo en el traje masculino en la primera mitad del siglo XVI y aparecen en los libros de caballerías en obras posteriores a 1524, según Pastrana (2020: 86-87).

conceptos abstractos como el dolor y el luto, el crimen, la privación y el prestigio. Aunque la función de presentar el lujo y el prestigio de los personajes está presente tanto en los manuscritos como en las dos obras impresas, la intensidad con la que se persigue este propósito es, obviamente, diferente.

Por otra parte, las descripciones de vestuario en la materia nueva del *RTJ-1534-I* y en el *RTJ-1534-II* ofrecen un aspecto lúdico propio de la literatura de entretenimiento y de la lectura estética que requiere el género de los libros de caballerías. En los dos libros de esta obra se percibe el deseo del escritor de ofrecer a sus lectores descripciones sensoriales para su disfrute, con imágenes muy visuales y que apelan incluso a la recreación figurada del sentido del tacto al pie de la lectura. La frecuencia, sin embargo, difiere, siendo menor en la materia nueva del *Libro Primero* y acentuándose en el *Segundo*, en el que tanto la cantidad como la calidad de las descripciones de moda muestran el interés por todo lo humano típico del Renacimiento.

El tratamiento del vestuario confirma por tanto la tesis de Abeledo: mientras en las obras anteriores entran en conflicto la lectura ética, a la que apela el carácter indicial de la indumentaria, y estética, mínimamente requerida por las descripciones centradas en la representación del lujo y la riqueza, en el *RTJ-1534-I* se combinan de forma imperfecta los pasajes que, por proceder de las ediciones anteriores, presentan este mismo conflicto y los de la materia nueva en los que se hace evidente el triunfo de la lectura estética, propia del género renacentista de los libros de caballerías. En cuanto al *RTJ-1534-II*, se dedica únicamente al disfrute estético de las descripciones de la indumentaria, eliminada ya la distorsión a la que obligaba el unir en una misma obra dos formas de lectura y dos formas de creación dominadas por presupuestos diferentes e incluso contradictorios.

Referencias bibliográficas

- ABELED0, Manuel, 2017, *De la hormiga a la cigarra. Experiencia estética en Castilla en las traducciones artúricas y la ficción sentimental*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa, 1969, «Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII», *Anejos del Boletín de la Real Academia Española* XIX.
- ALVAR, Carlos, 2015, «The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes», en David Hook (ed. y coord.), 2015, *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 187-270.
- BERNIS, Carmen, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BOGNOLO, Anna, Giovanni CARA y Stefano NERI, 2013, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni Editore.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed.), 1912, *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas (Valladolid, 1501)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 6.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, 2004-2005, «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo

- Cromberger)», *Letras* 50-51 (*Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y Relaciones*), 51-80.
- , 2007, «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La coronación de Juan de Mena* (Jacobo Cromberger, 1512)», *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 23.1 («Calamo corriente»: homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce), 61-88.
- Códice* = ALVAR, Carlos y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.), 1999, «Hacia el código del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve fragmentos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid)», *Revista de Literatura Medieval* XI, 9-135.
- CONTRERAS, Antonio, 2010, «Muerte y entierro de Tristán en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009) In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, 2 vols., Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. I, pp. 553-562.
- CORFIS, Ivy (ed.), 1985, *Edition and Concordances of the Vatican Manuscript 6428 of the “Cuento de Tristán de Leonís”*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies (microficha).
- (ed.), 1994, *Cuento de Tristán de Leonís*, ADMYTE 0 (cd-rom).
- Cuento* = CORFIS, Ivy (ed.), 2013, «El Cuento de Tristan de Leonis», *Tirant* 16, 5-196.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, 1994, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León.
- , 1997a, «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», en *‘Quien hubiese tal ventura’: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, pp. 227-236.
- , 1997b, «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval* IX, 121-143.
- , 1998, *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501): Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- , 1999a, «Personajes artúricos en la poesía de cancionero», en Vicenç Beltrán, Begoña Campos, Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato, *Estudios sobre poesía de Cancionero*, Noia (A Coruña), Toxosoutos, pp. 71-112.
- , 1999b, *Tristán el Joven (Segunda parte de Tristán de Leonís, Sevilla, Domenico de Robertis, 1534): Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- , 2008a, «“Si avéis leído o leyerdes el libro de don Tristán y de Lançarote, donde se faze mención destes Brunos”: Bravor, Galeote y el Caballero Anciano del Tristán castellano en el Amadís de Montalvo», en *Amadís, 500 años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. J. M. Lucía y M. C. Marín, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 147-175.
- , 2008b, «Gloria y pecado de amar en la ficción artúrica castellana», en *The Spain of the Catholic Monarchs. Papers from the Quincentenary Conference (Bristol, 2004)*, ed. David Hook, Bristol, University of Bristol, pp. 155-176.
- , 2009a, «Varias muertes para un traidor: la muerte de Andret/Aldaret en los *Tristanes* castellanos, franceses e italianos», *Letras* 59-60 (*Studia Hispanica Medievalia VIII, vol. I: Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008 y de Homenaje al Quinto Centenario de Amadís de Gaula*), 165-175.
- , 2009b, «La lanza herbolada que mató a Tristán: la versión castellana medieval frente a sus correlatos franceses e italianos (cap. 80 del *Tristán de Leonís* de 1501)», en

- Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas en la Edad Media*, ed. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 499-514.
- , 2009c, «La venganza por la muerte de Tristán: la reconstrucción de un episodio del *Tristán* castellano medieval del ms. de Madrid a la luz de sus paralelos con versiones francesas e italianas y con el *Tristán el Joven* de 1534», en *Siempre soy quien ser solía. Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, ed. Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 83-105.
- , 2011, «Los funerales por Tristán: un episodio del *Tristán* castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 al 19 de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, pp. 599-615.
- , 2014a, «“E así murieron los dos amados”: ideología y originalidad del episodio de la muerte de los amantes en el *Tristán* español impreso, confrontado con las versiones francesas e italianas», *Revista de Literatura Medieval* xxvi, 141-161.
- , 2014b, «Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el *Tristán de Leonís*», *Historias fingidas* 2, 87-116. En línea: <<http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/index.php/hf/article/view/18/49>>.
- , 2015, «The Iberian Tristan Texts of the Middle Ages and Renaissance», en David Hook (ed. y coord.), 2015, *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 309-363.
- CURTIS, Renée L. (ed.), 1963-1985, *Le Roman de Tristan en prose*, 3 vols.: vol. I, Cambridge, D. S. Brewer, 1986 (1ª ed., München, Max Hueber Verlag, 1963); vol. II, Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (1ª ed., Leiden, Netherlands, E. J. Brill, 1976); vol. III, Cambridge, D. S. Brewer, Arthurian Studies XIII, 1985 [ed. basada en el ms. Carpentras, que ofrece únicamente el comienzo del roman].
- DELCORNO BRANCA, Daniela, 1998, «Il Roman di Tristan: storia italiana di un testo francese», en *Tristano e Lancillotto in Italia*, Ravenna, Longo Editore, pp. 49-76.
- ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco, 1894, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, s. n.
- FRESNEDA GONZÁLEZ, Nieves, 2016, *Moda y belleza femenina en la corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV*, Madrid, Dykinson.
- FLORES GARCÍA, Andrea, 2019, «Moda infantil en los libros de caballerías I. Trajes de corte», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, pp. 355-371.
- , 2020, «Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», *Historias Fingidas* 8, 360-362. En línea: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/942>>.
- GALLARDO, Bartolomé José, 1863, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GALLÉ CEJUDO, Rafael Jesús, 2005, «La éfrasis de Iseo en el *Tristán* castellano y su anclaje en la tradición clásica», *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 15, 155-174.

- HALL, J. B., 1974, «Tablante de Ricamonte and Other Castilian Versions of Arthurian Romances», *Revue de Littérature Comparée* 48, 177-189.
- , 1983, «A Process of Adaptation: The Spanish Versions of the Romance of Tristan», *The Legend of Arthur in the Middle Ages: Studies Presented to A. H. Diverres by Colleagues, Pupils and Friends*, ed. P. B. Grout y otros, Cambridge, Boydell & Brewer, pp. 76-85.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 2015, «The Matière de Bretagne in Galicia from the Twelfth to the Fifteenth Century», en David Hook (ed. y coord.), *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 118-161.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 2005, «El *Tristán de Leonís* castellano: análisis de las miniaturas del códice BNM: ms. 22644», *eHumanista* 5, 1-47. En línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/e-humanista/volume5/LuciaMegias.pdf>.
- , 2015, «The Surviving Peninsular Arthurian Witnesses: A Description and an Analysis», en David Hook (ed. y coord.), *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 33-57.
- MARÍN PINA, María Carmen, 2004-2005, «La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)», *Letras* 50-51 (*Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y Relaciones*), 235-251. En línea: <<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3774/1/letras50-51.pdf>>.
- , 2013, «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant* 16, 294-324. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butletti.16/MarinPina.pdf>>.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen, 1989, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada.
- MENARD, Philippe (dir.), 1987-1997, *Le Roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, 9 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), 1971, *Crestomatía del español medieval*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., 2010, «La “Materia de Bretaña” en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: textos, ediciones y estudios», *Revista de Literatura Medieval* XXII, 289-350.
- NERI, Stefano, 2013, «Il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia», en Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 85-140.
- NORTHUP, George Tyler (ed.), 1928, *Cuento de Tristán de Leonís*, Chicago, University of Chicago Press.
- PASTOUREAU, Michel, 2006, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar, 2014, «El atuendo en el *Florindo* como portador de pensamientos», *Historias fingidas* 2, 117-136. En línea: <<https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/14>>.
- , 2017, «La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías a la luz del lapidario de Gaspar de Morales», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia, Edizioni Ca’Foscari-Digital Publishing, pp. 771-782.

- , 2020, *Cada uno según su estado. La indumentaria en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, León, Universidad de León (tesis doctoral dirigida por María Luzdivina Cuesta Torre).
- RIQUER, Isabel de, 1999, «Interpretación de la indumentaria en las traducciones de Chrétien de Troyes», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, eds. Juan Paredes y Eva Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, pp. 103-134.
- RTJ-1534-I y RTJ-1534-II = CUESTA TORRE, María Luzdivina (ed.), 1997, *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, México, UNAM.
- RUBIO PACHO, Carlos, 1996, «Aproximación a los temas amoroso y caballeresco en el *Cuento de Tristán de Leonís*», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Colegio de México, pp. 123-131.
- SALINERO CASCANTE, María Jesús, 1992, «El código vestimentario caballeresco de *Lanzarote del Lago* de Chrétien de Troyes», *Cuadernos de Investigación Filológica* 18, 149-158. En línea: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69038>>.
- SANTANACH I SUÑOL, Joan, 2010, «Sobre la tradició catalana del *Tristany de Leonís* i un nou testimoni fragmentari», *Mot so raso* 9, 21-38.
- SANTOS ALPALHÃO, Margarida, 2010, «As cores e os seus códigos nos livros de cavalarias portuguesas», en *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Isabel de Barros Dias y Carlos F. Clamote Carretero, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 165-179.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, 1788, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, 2 vols., Madrid, Gráficas Bachende.
- SHARRER, Harvey L., 1977, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. I: Texts: the prose romance cycles*, London, Grant and Cutler.
- , 1984, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón: Anuario de Filología Española* 1, 147-157.
- , 1988, «Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos», en *El libro antiguo español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid y Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 361-369.
- SORIANO ROBLES, Lourdes, 2006, *Livro de Tristán. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento gallego-portugués*, Roma, Edizione Nuova Cultura, pp. 65-73.
- Tavola Ritonda = HEIKANT, Marie-José (ed.), 1997, *La Tavola Ritonda*, texto crítico di F. L. Polidori, Milano / Trento, Luni Editrice.
- TL-1501 = CUESTA TORRE, María Luzdivina (ed.), 1999, *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Tristano Panciatichiano = ALLAIRE, Gloria, 2002, *Il Tristano Panciatichiano*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Tristano Riccardiano = HEIKANT, Marie-José (ed.), 1991, *Tristano Riccardiano*, texto crítico di E. G. Parodi, Parma, Pratiche Editrice.

**Ficción artúrica:
asedios literarios, textuales y mitocríticos**

Ensi que galaad a trouue meliá
en .i. bos tous nauves. et il le prēt
par le main si le relieue.



Or dit li contes q̄ quant
Melien sen fu ptis
de galaad quil che
uaucha dusques en
la forest anchiene. & tant q̄l
vint lende main en vne prae
rie a eure de prime. si voit v
ne chaiere ou il auoit vne coro
ne dor trop bele & trop rice. &
deuant la corone auoit plusor
tables p̄tre raemplies de bois
maneris. lors meorde cof

*Queste del Saint Graal (circa 1220): Galaad rescata a Melian de Dinamarca
British Library, Add. 10294, f. 8v^b (detalle).*

« **Ensi que Galaad a trouvé Melian en un bos tous navrés et il le prent par le main, si le relieue.** Or dit li contes que quant Melien s'en fu partis de Galaad, qu'il chevaucha dusques en la forest anchiene, et tant qu'il vint lendemain en une prairie a eure de prime si voit une chaire ou il avoit une corone d'or trop bele et trop rice... »

Algunas aproximaciones al uso de la alegoría en los relatos artúricos. Un recorrido por diversos textos, territorios y modos de significar

MANUEL ABELEDO

Universidad de Buenos Aires / IIBICRIT-CONICET

manuelabeledo@gmail.com

Recibido: 15/11/2022 - Aceptado: 25/11/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p97-121>

Resumen: La alegoría, entendida en su sentido retórico estricto como un procedimiento que produce la significación a través de una estructura de metáforas, es uno de los dispositivos retóricos más frecuentes en la Edad Media; sin embargo, casi no aparece en la literatura artúrica del período. El presente trabajo busca, a través del análisis de sus escasas apariciones, y de una serie de sistemas de equivalencias que se apoyan, aunque con fines diversos, en la forma alegórica, entender los procesos hermenéuticos que rigen estos pasajes, y los modos en que se articula la participación de los personajes y del lector en la administración informativa.

Palabras clave: alegoría; significación; representación; exégesis; traducción.

Some Approaches to the Use of Allegory in Arthurian Narrative. A Journey through Various Texts, Territories, and Ways of Meaning

Abstract: The allegory, understood in its strict rhetorical sense as a procedure that produces signification through a structure of metaphors, is one of the most frequent rhetorical devices in the Middle Ages; nevertheless, it's nearly absent in the Arthurian literature of the period. This work, through the analysis of the rare occasions in which allegory appears and of a series of equivalence systems that are based on the allegorical form (although with different purposes), aims to understand the hermeneutic procedures that rule those fragments, and the ways in which the participation of characters and of the reader in the administration of information is articulated.

Keywords: Allegory; Signification; Representation; Exegesis; Translation.

1. Precisiones iniciales

El presente trabajo tiene como objetivo analizar una serie de procedimientos que son, en realidad, en buena medida infrecuentes en la literatura artúrica medieval, y que están ligados a la figura retórica de la alegoría. Seguiremos un recorrido, quizás algo caprichoso, por ciertos mojones en donde su uso se revela particularmente problemático, relevante o elocuente, y que en general son representativos de la materia de Bretaña, porque son emblemáticos y porque resultarán al lector, al menos así espero, buenos ejemplos y legítimos portaestandartes de ciertas lógicas que le son propias.

Digo que la alegoría es infrecuente en la materia de Bretaña, y esto exige ya una aclaración. No estoy pensando en todo aquello que puede ser considerado alegórico, sino en un objeto más específico. Cuando hablo de alegoría me refiero a aquello que en Cicerón y Quintiliano aparecía como una serie de metáforas concatenadas, como una «metáfora continuada» (1916: 94; *vid.* Lausberg, 1975: 209; Todorov, 1993: 33), y cuyo ejemplo más representativo y conocido en la Edad Media probablemente sea el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung. Este concepto de alegoría tiene una serie de rasgos que nos interesan especialmente, y que enumeramos a continuación:

1) En primer lugar, es un sistema de equivalencias. Presenta dos estructuras, que en general son relatos, entre las que plantea una serie de correspondencias: entre ambos sistemas en su totalidad, entre elementos particulares y entre los modos en que esos elementos se vinculan entre sí en el interior de cada sistema.

2) Esa equivalencia, que construye una relación, un modo en que un sistema se dirige al otro, no tiene cualquier forma sino que tiene la de un proceso de significación: uno de los dos sistemas *significa* al otro: lo sustituye, lo representa y conduce a él. Un relato de partida permite alcanzar el otro como relato de llegada.

3) La significación demanda un acto de interpretación, se trata de episodios que « donnent lieu à des séquences narratives particulières, dont le point commun est de ménager, dans l'espace même de la fiction, un discours herméneutique » (J.-R. Valette, 1996: 195).

4) El relato de partida está siempre subordinado al relato de llegada. No es autónomo, sino que toda su conformación depende y está al servicio de su potencial de significación. Esto se ve claramente en la distinción que hace Tzvetan Todorov entre símbolo y alegoría en Goethe:

En la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo [...]; la alegoría, en cambio, sólo se dirige a la intelección. [...] La alegoría significa directamente, es decir que su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido (1993: 282).

5) Si el relato de partida está subordinado al de llegada, esto quiere decir que no tiene ningún valor referencial en sí mismo, que no puede subsistir ni existir sin su contraparte, y por ende *exige* el proceso de significación de manera «ostensible», en términos de Jean-René Valette (1996: 185); recorrer el sendero que lleva al relato de llegada no solamente es posible, sino que además es necesario.

6) Por este motivo, el relato alegórico porta una *indicación hermenéutica*: si conduce siempre al relato de llegada es porque carga una señal que le exige al lector recorrer ese camino. Sostiene nuevamente Todorov:

D'abord on doit distinguer la séquence verbale pour laquelle est nécessaire une interprétation ; cette perception de la différence est elle-même conditionnée par le fait que la séquence ne se laisse pas absorber par les schèmes disponibles ; on reconnaît donc, dans un premier temps, le fait nouveau, en s'adaptant à lui (accommodation). Ensuite, on résorbe cette nouveauté, et cette non-intégrabilité, en les soumettant, précisément à l'interprétation (1978: 25).

Afirma a su vez Susan O'Leary, analizando el *Roman de la rose*, que «allegory functions as what could be called a paradoxical tautology. Taken literally, it seems to be simple; but it is not. [...] It is the paradox of the seemingly understood, obvious meaning which necessitates the search by the reader for that which remains veiled» (1980: 224).

7) Si esa indicación y ese recorrido son necesarios, eso quiere decir que el pacto de lectura propuesto por la alegoría incluye la promesa de un relato de llegada, uno que es único, cierto, accesible y reconocible sin lugar a duda o ambigüedades:

L'aventure chevaleresque se déroule, alors, dans l'énigme. Mais c'est une énigme dont l'ambiguïté est contrôlée, car les destinataires du récit courtois, les initiés, savent très bien qu'au-dessous de la discontinuité apparente des épreuves d'amour et de guerre, il existe une cohérence rigoureuse, une armature de signifiants et de signifiés parfaitement intacte (Vance, 1976: 937, *apud* J.-R. Valette, 1996: 184).

En palabras de Suzanne Akbari, «the transparent mediation between subject and object, between reader and meaning, is the unreachable goal of language; in particular, it is the goal of allegory» (2004: 7). La alegoría promete para sí, dicho rápidamente, una única interpretación correcta. Promesa que puede incumplir, con la que puede engañar al lector, desde ya, como en cualquier procedimiento ficcional, pero que debe permanecer como ilusión, y que en términos generales estará garantizada en los pasajes que analizaremos en este trabajo.

8) Finalmente, ese movimiento interpretativo no remite hacia un afuera del relato, hacia una suerte de nota al pie, cuya lectura es siempre opcional, sino que ese desvío se transforma en un desvío interno, propio del relato, tomado dentro de su mismo decurso narrativo: «This syntagmatic level of the allegory thus is the meta-logic one, where the “logic” of the text reveals its own meaning, and the juxtaposition to its context links this literal meaning to that of the principal idea which the images and their meaning reflect» (O'Leary, 1980: 234).

Entender la alegoría de esta manera tiene como consecuencia dos exclusiones evidentes. En primer lugar, deja de lado los numerosos intentos que se han hecho de entender los relatos artúricos en sí mismos como grandes sistemas alegóricos, o al menos como colecciones de secuencias narrativas que son siempre potencialmente alegóricas; ya en otra parte (2017: 83, 171-173 *et passim*) he manifestado mi desacuerdo con este tipo de lecturas que, además de resultar muchas veces demasiado aventuradas, subestiman en general la autonomía y el sentido que los relatos artúricos tienen sin necesidad de un significado ulterior; mucho antes y mejor que yo expusieron sus cuestionamientos hacia estas lecturas Jean Misrahi (1964), Jean Frappier (1973: 9), Armand Strubel (1989: 248 y ss.) y Jean-René Valette (1996: 166-167, 206-207), entre otros.

Más allá de estas diferencias de criterio, es preciso reparar en que ambas aproximaciones suponen dos ideas divergentes de alegoría, que podemos diferenciar a partir de la distinción que hace Todorov entre sentido transpuesto y sentido espiritual (1993: 62), o la hecha por Suzanne Akbari entre alegoría vertical y horizontal (2004: 13-14), o la que existe entre el concepto amplio de alegoría definido por Angus Fletcher (1970: 7) y el más restringido que propongo aquí. Creo que puede haber acuerdo general en que la andadura habitual de los textos artúricos no establece indicadores hermenéuticos

ineludibles y evidentes de suyo, y por ende no responde a los parámetros que hemos definido aquí. Sí encontraremos ocasionalmente pasajes alegóricos, cuya necesidad de interpretación no aparece ofrecida directamente al lector sino depositada en los personajes, y que tiene lugar en los modos en que éstos se comunican entre sí; serán los episodios que interesen a este trabajo.

El otro gran fenómeno con el que debemos establecer una distinción es el que conocemos normalmente bajo los términos de «figura» o «tipología», y que «en tanto [...] pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegórica en el sentido más amplio» (Auerbach, 1998: 100). Dos grandes diferencias separan nuestra alegoría del sistema de equivalencias figural. En primer lugar, en aquella el elemento significativo no tiene la condición real, histórica que es propia de éste, que es «una profecía real o representación anticipadora de algo futuro; la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico» (Auerbach, 1998: 69). Lo que nosotros tomamos como punto de partida son aquellos elementos que son construidos inicialmente como signos, cuya función primera y principal es la de significar, y no aquello que tuvo su propia, autónoma oportunidad secular de formar parte de los acontecimientos del reino de este mundo. Aun si no todos los pasajes de forma alegórica que trataremos son relatos en el universo diegético, en el modo en que se dirigen al personaje que debe interpretarlos, siempre asumirán primeramente la forma de un signo, estarán allí en función de su posibilidad, y de su necesidad, de representar.¹ Y eso nos conduce a la segunda gran diferencia con la forma tipológica. El signo figural, el «tipo», por definición, no tiene ninguna indicación hermenéutica. En tanto es acontecimiento histórico tiene ganado su derecho a existir sin necesidad de significar nada, y por ende no hay lugar para lo ostensible, lo no-integrable que veíamos arriba con Valette y Todorov.² Aun así, en muchos casos veremos modos alegóricos que se construyen para fundar equivalencias en sistemas que no son estrictamente alegóricos, y cuyos puntos de partida no son relatos sino eventos, y por ende no vamos a descartar la forma figural por completo, sino que partiremos de nuestra alegoría, más restringida, y pensaremos a partir de allí cuál es el peso de lo figural en ella, en qué medida es permeada y de qué modos su funcionamiento y su proceso hermenéutico son determinados por lo figural.

2. Segmentar

Hasta donde he podido rastrear, encuentro un solo pasaje que puede ser entendido de manera plena y sin cortapisas como un relato alegórico. Ocurre en el *Tristan en prose*: en su noche de bodas Iseo debe dar cuenta con Marco de su virginidad perdida y Brangaine, mediante un ardid, entrega la suya en su lugar. Poco después, Iseo, en un irracional acto de celos, ordena su

¹ Por otra parte, tampoco debemos olvidar que esos hechos históricos que funcionan como tipo para la figura, por más históricos que supongamos que hayan sido, tienen en la gran mayoría de los casos la forma de un relato (en principio, de un pasaje del Antiguo Testamento), y por ende esta distinción no terminará siendo tan nítida.

² De hecho, la interpretación tipológica no solamente es facultativa, sino que es además *ajena*, implica siempre de algún modo ponerse en el lugar de un intruso, de un *voyeur*, de una perspectiva que no es la propia porque es la perspectiva divina, la de la eternidad, ya que «the specific thing about typology lies in its synoptic view of what is divided in time, in the juxtaposition of two linked scenes out of the succession of time, in the rendering visible of a simultaneity of what is not simultaneous» (Ohly, 2005: 40).

muerte.³ En el momento de la ejecución, Brangaine pide a sus verdugos que le lleven el siguiente relato:⁴

Quant ele fu partie d'Yrlande de la meson son pere et ele ot avec li amenee une demoisele assez gentil feme, ele avoit une flor de lis avec li qui mout li faisoit grant honor, et ausi avoit la demoisele dont je vos paroil. Yselt quant ele fu esmeüe perdi sa flor, dont il li avint, quant ele fu venue au roi Marc, son seignor, il covenoit qu'ele presentast au roi sa flor, ele ne pot, car ele l'avoit perdue. L'autre demoisele, qui mieuz avoit sa flor garde, la presta a Yselt, et par itant fu Yselt sauvee, car se li rois l'eüst trovee sanz flor, mal l'en poüst avenir. Cele bonté, biau seignor, que la demoisele fist a Yselt me fait morir (Curtis, 1976: 95).⁵

Pensemos, primero, en el porqué de la alegoría. Brangaine busca mostrar a Iseo que, lejos de haberle hecho el mal por el que ésta la castiga, lo que hizo fue un enorme sacrificio. ¿Por qué decirlo alegóricamente? Porque Brangaine no puede contarle lo ocurrido a dos hombres desconocidos sin mancillar muy severamente la honra (y la situación) de Iseo, así como la suya propia, póstuma. Brangaine necesita segmentar el público de su mensaje, establecer una frontera entre quienes quedan adentro y afuera del círculo de sus posibles destinatarios. Para ello recurre a la alegoría, que ejecuta así una operación fundamental que le será propia, como veremos, aun bajo las diferentes formas que adopta a lo largo de estos relatos: la de segmentar la audiencia. La administración de la información estará entre sus funciones elementales.⁶ Mientras tanto, en ese círculo de entendidos, de poseedores secretos y privilegiados de la llave hermenéutica, entra también el lector, en quien se profundiza la impresión de su intimidad con los héroes.

De esta manera, la alegoría de la flor asume una forma que es excéntrica entre sus contemporáneas. Veamos el *Roman de la rose*: la función de la alegoría allí es, en primer lugar, la de dar un marco apropiado y narrable dentro de ciertos parámetros de decoro vigentes para la puesta en escena de situaciones eróticas (*vid.* MacCornack, 1994: 94). En segundo lugar, y no menos importante, la alegoría está al servicio de una labor hermenéutica que produce un goce en el lector, la impresión de compartir un código, un ámbito de interpretación con el texto que se reactiva constantemente en cada nueva equivalencia. Si esa impresión se apoya en la posesión de un código, y por ende sobre una exclusión, lo hace en la medida en que supone un club selecto de sujetos que detentan la sutileza y la experiencia necesarias para descifrar la alegoría, pero no existen allí exclusiones definidas de manera nítida y explícita, con nombre y apellido, como ocurre en la precisión quirúrgica con la que es operada la segmentación en el relato de Brangaine. Y es que lo que permite segmentar la audiencia en la

³ Adeline Richard toma esta secuencia como muestra de la locura de Iseo (2007: 232).

⁴ Simon Gaunt pesquisa la circulación de este episodio en otras versiones, especialmente a partir de un manuscrito en el que la flor se ve transformada en una camisa blanca (1986).

⁵ «Cuando partió de Irlanda de la casa de su padre llevaba consigo una doncella muy gentil, que tenía una flor de lirio con ella que le daba muy gran honor, y también la tenía la damisela de la que les hablo. Iseo cuando fue llevada perdió su flor, por lo que le ocurrió que, cuando llegó al rey Marco, su señor, y convenía que le presentase al rey su flor, no pudo hacerlo, pues la había perdido. La otra damisela, que había cuidado mejor su flor, se la dio a Iseo, y por ello se salvó Iseo, pues si el rey la hubiera encontrado sin la flor, podría haberle acaecido gran mal. Esta bondad, buen señor, que la damisela hizo por Iseo me hace morir» (traducción mía).

⁶ Es un elemento central dentro de la teoría del velo que defiende Boccaccio en el capítulo 7 del Libro XIV, y en los que le siguen, de la *Genealogía de los dioses paganos* (1983: 816 ss.; *vid.* Murrin, 1969: 10-11; Kriesel, 2008: 86 ss. *et passim*; Akbari, 2004: 8).

alegoría de la flor no es la participación en ninguna comunidad particular definida en torno a rasgos de pertenencia social. La llave hermenéutica que la desentraña es la información, es el conocimiento previo precisamente de su sentido oculto. En el *Roman de la rose* el lector trae consigo una capacidad hermenéutica que le permite acceder a un aprendizaje erótico. Aporta el proceso y se lleva el sentido. En el relato alegórico de Brangaine la relación es inversa: Iseo, la receptora para la que está destinada (igual que el lector), cuenta ya con el sentido oculto de la alegoría, que es el conocimiento de la maniobra operada en la noche de bodas, y es lo que pone de su parte para que ésta funcione. Lo que obtiene como premio es el acceso al proceso de significación, la posibilidad de proyectar el puente interpretativo. Esta posibilidad es la que permite completar la necesidad ostensible de la alegoría, calmar la ansiedad producida por un indicador hermenéutico que sigue siendo universal: los verdugos no saben a qué se refiere Brangaine con la flor de lirio (por más sorprendente que parezca), pero saben perfectamente que el relato que portan no habla sobre una flor de lirio, y que debe ser interpretado, aun si ellos no pueden hacerlo.

Hay otra función que la alegoría tomaba en el *Roman de la rose* y no está presente en nuestro pasaje: la distancia que media entre el relato alegórico y el de su sentido, así como la complejidad del juego de equivalencias, no parecen estar construidas en función del goce producido por la tarea interpretativa. Por el contrario, la alegoría de la flor parece estar signada por una impresión que oscila entre la incomodidad y la pereza. Desarmemos el juego de equivalencias que funda el sistema: la única transposición real es la que le ocurre a la virginidad de ambas doncellas, transformada en flor de lirio. Brangaine torna en una « assez gentil feme », los peligros de los que es salvada Iseo se convierten en un mal que « l'en poïst avenir »: no hay metáfora aquí, sólo una mayor vaguedad en la referencia. Los verbos que hacen a los procesos (« avoit », « perdi / perdue », « presentast », « garde », « presta ») son los que rigen la transposición: se usan literalmente para la flor, y para la virginidad son metáforas, en efecto, pero de uso habitual y cristalizado. Iseo y Marco, finalmente, permanecen intactos, con sus nombres propios. Estamos frente a algo que podría llamarse un «grado cero» de la alegoría: la sustitución⁷ de un relato por otro a partir de una operación de equivalencia tan básica y limitada como sea posible, y que se funda casi exclusivamente en el remplazo metafórico del elemento que se encuentra en el centro de la historia (y que es, además, el que funciona como tabú). La distancia entre el relato de partida y el de llegada es tan pequeña, la pared que los separa es tan delgada, que de manera particularmente llamativa se funden en un mismo plano en su frase final: « cele bonté, biau seignor, que la demoisele fist a Yselt me fait morir »; los términos « demoisele » y « me », que conviven en la misma frase, remiten en personas gramaticales distintas a un mismo referente, de un lado y otro de la significación alegórica.

Los mecanismos de interpretación implican aquí, entonces, por un lado, una segmentación precisa de la audiencia para una administración específica de la información y, por otro, una máxima economía retórica para lograr esa segmentación con el menor esfuerzo, la menor

⁷ El gesto de sustitución, como dice Valette hablando de la *merveille* (1996: 178), es el gesto básico, fundante, mínimo e indispensable que transforma un elemento cualquiera en significante, y por ende el que queda solo y desnudo cuando nos encontramos con el grado cero del signo.

intervención metafórica posible. Evidentemente lo que tenemos aquí es una plena victoria de la funcionalidad por sobre la experiencia estética.

3. Representar

En la *Queste del saint Graal*, Melyan y Galaad llegan juntos a una encrucijada.⁸ Allí, un cartel advierte: « Oz tu, chevaliers qui vas aventures querant, voiz ci deus voies, l'une a destre et l'autre a senestre. Celle a senestre te deffent je que tu n'i entres, car trop covient estre preudome celui qui i entre se il en velt issir ; et se tu en cele a destre entres, tost i porras perir » (Pauphilet, 1923: 41).⁹ Melyan toma el camino de la izquierda, se encuentra una bella corona, la toma para sí y de inmediato aparece un caballero que lo ataca, lo derriba y lo deja al borde de la muerte. Galaad vuelve, lo rescata, vence a su atacante, lleva a Melyan a una abadía, y allí un fraile le explica el significado de sus aventuras:

Par cele a destre devez vos entendre la voie Jhesucrist, la voie de pitié, ou le chevalier Nostre Seignor errent de nuiz et de jorz, de jor selonc l'ame et de nuit selonc le cors. Et par cele a senestre devez vos entendre la voie as pecheors, ou li grant peril avienent a cels qui s'i metent. Et por ce que ele n'estoit mie si seure come l'autre, deffendoit li bries que nus ne s'i meist, se il n'estoit plus preudons que autres, ce est a dire se il n'estoit si fondez en l'amor Jhesucrist que por aventure ne peust chaoir en pechié (Pauphilet, 1923: 45).¹⁰

Quisiera reparar aquí en cuatro cuestiones. Primeramente, los elementos que significan el pecado son enormemente simples. Nuevamente pareciera primar aquí el criterio de la economía: una decisión moral se representa en una encrucijada, el orgullo en ponerse una corona. La alegoría es, como en la flor de Brangaine, lo más elemental, lo más sobria, lo más directa posible: una vez más, su grado cero.

En segundo lugar, en la medida en que nos encontramos con una aventura, es decir, con unos hechos (y no con un relato) que tienen un significado, en la medida en que tenemos frente a nosotros cosas que ocurren y que a la vez significan, nos encontramos ya en el ámbito de las formas alegóricas propias del sentido figural.

Tercera cuestión: existe aquí una suerte de modalidad mixta en el camino que conduce del relato de partida al de llegada. Los breves pasajes que efectivamente hemos citado, que hacen referencia estrictamente a la encrucijada, son los únicos que pueden ser leídos en clave alegórica. Según la explicación del fraile, la corona era una trampa para hacer caer a Melyan en

⁸ Denis de Rougemont comenta una versión alternativa de este pasaje en función de su carácter alegórico (1945: 112-113).

⁹ «Tente, caballero que vas buscando aventuras, he aquí dos caminos; uno a la derecha y otro a la izquierda, te prohíbo que entres en el de la izquierda, pues debe ser muy esforzado el que en él penetre, si es que quiere salir; si entras en el de la derecha, morirás pronto» (Alvar, 1982: 39).

¹⁰ «Por el de la derecha debíais entender el camino de Jesucristo, el camino de piedad, en el que los caballeros de Nuestro Señor vagan noche y día; de día, según el alma, y de noche, siguiendo el cuerpo. Por el de la izquierda debéis entender el camino de los pecadores, en el que llegan grandes peligros a los que se meten en él. Como no era tan seguro como el otro, el letrado prohibía la entrada a cualquiera que no fuera mejor que los demás; es decir, que no estuviera tan firme en el amor de Jesucristo que no pudiera caer en pecado» (Alvar, 1982: 42).

el pecado, pero no tenía un *significado* por fuera de esa *función*; el caballero *era* el diablo, no *representaba*, no *significaba* el diablo, y, como afirma Iser, «la interpretación es sobre todo un acto representativo más que explicativo» (Iser, 2005: 32). La corona y el caballero muestran el orgullo de Melyan de manera pragmática, no representacional; el único elemento de la secuencia que es representado alegóricamente es la de la encrucijada entre dos caminos. Sin embargo, tampoco en ella es tan fácil separar nítidamente los aspectos metafóricos de los pragmáticos. El diablo seduce con la corona y ataca con la lanza sólo en el camino de la izquierda, ¿cuál es el modo en que la elección alegórica de la encrucijada determina entonces la decisión del maligno? Si el cartel se hubiera dado vuelta con el viento, ¿el orgullo se hubiera probado tomando el camino de la derecha? ¿El diablo esperaría del otro lado? Un primer modo de entender este problema supone que esto es efectivamente así, que no es el camino el que determina su propia naturaleza, sino aquello que el cartel mismo, en la agencia ejercida por su acto de habla, determina *pragmáticamente*; lo que importa no es el camino, sino qué decisión toma Melyan frente a la disyuntiva que se le plantea.

Sin embargo, no es posible leer la encrucijada de modo enteramente relativo. El fraile encuentra la causa de la desventura de Melyan en una confusión: «einsi fus tu deceuz par entendement ; car li escriz parloit de la chevalerie celestiel, et tu entendoies de la seculer, par coi tu entras en orgueil ; et por ce chaïs tu en pechié mortel » (Pauphilet, 1923: 45).¹¹ El caballero pensaba que las dificultades anunciadas eran del orden de la caballería terrena (¿y, quizás, de ser así, su fe en sí mismo no hubiera sido orgullo ni pecado?), cuando en realidad eran propias de la celeste. Melyan se confunde, las implicancias pragmáticas de su lectura se ven así interferidas por un ruido que impide la correcta lectura, y sin embargo aun así el letrado y los caminos conservan un significado que evidentemente les es propio, una lógica que no es pragmática sino del orden de lo sobrenatural, y que no está determinada por las suposiciones y los actos de Melyan. Ambas formas de entender la lógica del episodio están funcionando al unísono, y es una ambigüedad que se explica en parte por la ambigüedad propia de lo figural, y en parte por la que surge de los modos particulares que adoptan aquí los procesos de significación. La dimensión pragmática de la encrucijada da cuenta de que, para poner el pecado en escena, la alegoría no es suficiente. Una vez más parece haber un desinterés o una desconfianza en relación con la capacidad significativa de la alegoría: la relación de causalidad se superpone y opaca la de significación.

Pongamos este episodio en contraste con el de la tumba de Symeu del *Lancelot propre*. Lancelot desciende a un sótano en que le prometen una aventura escalofriante. Allí encuentra una tumba ardiente, la tumba de su antepasado Symeu, sobrino de José de Arimatea, que se encuentra purgando sus pecados. El espectro que habita el sepulcro explica todas las causas y funcionamientos del encanto con prístino detalle, y adelanta incluso el resultado de la hazaña que Lancelot intenta llevar a cabo, que será negativo: el éxito le está reservado a un descendiente, al que alude prefigurando a Galaad sin mencionarlo. « Mes or vos en alés, bials cosins, si no soiés mie honteus, kar vos aves tote la proesce et la valor qui peut estre en home

¹¹ «Así fuiste engañado por el entendimiento, pues el escrito hablaba de la caballería celestial y tú interpretaste de la secular, por lo que fuiste orgulloso y por eso caíste en pecado mortal» (Alvar, 1982: 42).

corrumpu. Et se ce ne fust, ce sachiés vos bien, vos acomplissiés les merveilles que vostre parens acomplira » (Micha, 1978: vol. 2, 36-37).¹² Lancelot lo intenta de cualquier manera, y fracasa según había sido anunciado.

Como se verá, la estructura de ambos relatos es enormemente similar: el héroe se encuentra con un desafío y es advertido desde el inicio de que no saldrá ileso de él. Desoye la advertencia, lo enfrenta igualmente, y, en virtud del carácter mágico de la aventura, resulta en un fracaso. Ese fracaso no obedece a la falta de las virtudes que en principio le son propias a la tarea, y que son del orden de la *fortitudo* (vencer en un combate, levantar una piedra pesada). Se debe a una falla cuya naturaleza es moral, y la aventura, articulada como prueba a través de su contenido sobrenatural, existe en función de denunciar esa falta.¹³

En la tumba peligrosa están ausentes las dos modalidades que veíamos arriba en la aventura de Melyan. No hay formas alegóricas, no existe ninguna relación de significación entre la capacidad de levantar la piedra que cubre una tumba y la de llevar una vida moralmente apropiada. O, mejor dicho, sabiendo que las metáforas, si se las tortura lo suficiente, confiesan lo que uno desee, el texto no presenta indicadores hermenéuticos en ese sentido. Tampoco hay una relación pragmática, de causalidad entre ellas. O, mejor dicho, para que la haya es imprescindible la intervención del componente mágico. Durante el episodio de la tumba de Symeu, Lancelot no incurre en ningún vicio o pecado, no comete ningún exceso, no se comporta de manera indebida, no desobedece ninguna orden superior; en resumidas cuentas, *no hace nada malo* que determine su fracaso. Lo que ocurre no es que los viciosos se comportan, por serlo, de tal manera que les impide realizar la aventura, el vicio no se revela a partir de actitudes que lo delatan y determinan un resultado. El vicio opera sólo porque existe, porque está ahí, en función de un pasado, o incluso de una ontología, y *la magia lo sabe*.

Y con esto llegamos a la cuarta cuestión. Si entre la piedra y el pecado de Lancelot no hay relación significativa ni pragmática sino solamente mágica, esa relación exige ser explicada, y el texto efectivamente lo hace, de la manera más económica posible: «si no fueras un hombre corrompido... ». En cambio, en la encrucijada era posible prescindir de la explicación del fraile, era posible construir un relato alegórico en que los procesos de significación fueran deducibles. No solamente era posible: considerando lo trillado de los signos, era fácil, y aun así el relato opta por conceder al fraile extensos párrafos para que funja de intérprete. Si la explicación

¹² «Pero ahora marchaos, buen primo, no sintáis vergüenza, pues tenéis todo el valor y la valentía que puede haber en un hombre corrompido. Si no fuera por eso, tened por seguro que realizaríais las hazañas que vuestro descendiente llevará a cabo» (Alvar, 1987: vol. 4, 953).

¹³ El mecanismo es habitual en el *corpus* artúrico, y no siempre es negativo: en ocasiones está al servicio, por el contrario, de ofrecer un héroe victorioso y resaltar sus virtudes morales, como ocurre con la extrema fidelidad a la reina de la que hace gala Lancelot en la aventura del Valle sin retorno (Micha, 1978: vol. 1, 286-304; Alvar 1987, vol. 3, 845-858). La misma aventura de la tumba de Symeu contiene una prueba que refuerza positivamente la figura de Lancelot, ya que antes de fracasar en ella es capaz de abrir la de Galaad, hijo de José de Arimatea. Sin embargo, no hay nada en el relato que indique que el éxito se deba a una virtud moral, solamente se afirma que « cil qui la leveroit geteroit toz les enprisonés del Roialme sans Retor » (Micha, 1978: vol. 2, 31; «el que la levantara sacaría a todos los prisioneros del Reino sin Retorno», Alvar 1987, vol. 4, 949). Micheline de Combarieu entiende que « l'échec de Lancelot a la tombe de Symeu le disqualifie comme Sauveur mais ne fait pas de lui un damné » (1995: 277).

existe es porque el relato elige que exista. Y, de hecho, consigue gracias a la alegoría que la complejidad, la extensión y las ramificaciones de las explicaciones del fraile se apoyen en las formas de la interpretación, de la exégesis, cosa que no ocurre y hubiera sido totalmente imposible en las explicaciones de Symeu. Allí está la gran diferencia entre ambos episodios, allí vemos el diferencial a favor del pasaje de la *Queste*: en el potencial para generar ese segundo momento hermenéutico, el de la exégesis, pleno y climático, que describe Valette:

La décomposition de la séquence interprétative en deux étapes (*ostension* puis interprétation *stricto sensu*) est clairement marquée, ne serait-ce que par les pages (parfois deux chapitres) qui les séparent ; à cela s'ajoutent, dans l'ordre de l'histoire, l'éloignement dans le temps, le déplacement dans l'espace et surtout le changement de personnages : celui qui interprète n'est pas, dans les passages retenus ci-dessus, celui qui est témoin de la merveille (1996: 186).

Es la instancia de explicación la que interesa, no el trabajo de interpretación. La encrucijada alegórica implica una *relación* de significación, pero no un *proceso* hermenéutico, ya que este es sustituido y obturado por la exégesis. Ese sistema de equivalencias no despliega una estructura ingeniosa, un espacio de goce textual, una oportunidad para seducir al lector. Lo reduce a su mínima expresión, a su grado cero, enclaustra la alegoría en un espacio pequeño y controlable, y ni aun así se siente en control de ella: desconfía de su capacidad de significación, la domestica mediante la causalidad. Pero aun si el relato trata la alegoría con incomodidad, la busca, y la busca para producir una segunda instancia, que resulta del proceso hermenéutico pero que a la vez lo clausura, que es la de la exégesis. La interpretación del fraile sí da cuenta de un goce estético, sí produce un despliegue retórico, sí está al servicio de impresionar al lector. La práctica hermenéutica ya no lo hace trabajar, le otorga una impresión exhibiéndole un sistema cuyos engranajes ya no se mueven, como si estuviera en un museo. El relato tiende hacia una exégesis sin signo, prefiere las respuestas antes que las preguntas, y sobre todo antes que los procesos.

Lo que ocurre aquí es que el gesto de la explicación que está en juego no es ya un paso subsiguiente a aquel proceso de lectura, propio de la forma alegórica, que Maravall llama *desciframiento*, por el cual la dificultad del texto poético incita

a trabajar por descifrar lo que detrás de esa aparente oscuridad o dificultad se encuentra. [...] La figura no es más que la representación plástica de un ejemplo, cuyo valor, al añadirse ese elemento plástico, sube de punto, porque a la incitante curiosidad de averiguar lo que el caso moralmente significa se añade la gustosa curiosidad de descifrar lo que entraña (1983: 226-227).

La narración de la *Queste* prefiere jugar al juego de la oscuridad, entregar al lector a la autoridad del fraile antes que a la hermenéutica alegórica. La forma en que se juega este modo de alegoría se puede apreciar mejor a la luz del episodio del sueño de Galahot del *Lancelot en prose*.

4. Fetichizar

Al comienzo del segundo libro del *Lancelot propre*, Galahot le cuenta al héroe dos sueños que tuvo y que lo perturban notoriamente:

Il m'estoit avis en mon dormant que je estoie en la maison le roi Artu mon seignor o grant compaignie de chevaliers ; si venoit hors de la chambre la roine un serpent, le greignor don je onques euisse oï parler, et venoit droitement a moi et espandoit feu et flambe si que je perdoie la moitié de tos mes membres. Ensint m'avint la premiere nuit, et l'autre après me fu avis que j'avoie dedens mon ventre .II. cuers et estoient si pareil que a paines peust l'en l'un deviser de l'autre. Et quant je me regadoie, si on perdoie l'un, et quant il ert partis de moi, si devenoit un lieupart et se feroit d'une grant compaignie de vestes salvages. Et maintenant me sechoit li cuers et tos li cors et m'ert avis el songe que je moroie (Micha, 1978: vol. 1, 7).¹⁴

De inmediato añade: « ne jamais ne serai a aise devant ce que je sache certainement que ce senefie » (Micha, 1978: vol. 1, 8);¹⁵ solicita al rey Arturo que le envíe a sus mejores clérigos para revelar su sueño, cosa que éste hace gustoso entregando a los diez más sabios, y con ello se desata una aventura hermenéutica extensa y compleja en la que los enviados van dilucidando aspectos del sueño alegórico al mismo tiempo que van sumando visiones y profecías que incorporan nuevas equivalencias a descifrar.¹⁶ Este episodio, igual que el que analizamos en el apartado anterior, está construido bajo la forma de la *merveille* y ha sido estudiado en tanto tal por Jean-René Valette en su trabajo, ya citado, sobre las formas significantes de lo maravilloso, trabajo que resulta ser un antecedente fundamental para el presente. El procedimiento es allí descripto con precisión:

La mise en œuvre de l'interprétation se reconnaît donc à ces trois critères, lexical (la présence du lexème *senefiance*), thématique (l'apparition de nouveaux personnages, détenteurs du sens, appartenant dans la quasi-totalité des cas à la clergie), rhétorique (la merveille est transposée dans un système de signes, elle se prête à un processus de re-présentation) (1996: 185).

La *merveille* nos permite sumar una variable de análisis a las que hemos visto, ya que en el sueño de Galahot se ve nítidamente un aspecto que estaba también presente en los pasajes anteriores, que es el de la trascendencia del significado alegórico. Porque «allegory by nature and design in the medieval period suggests an attempt to represent a significant truth» (MacCornack, 1994: 135), una de sus funciones es la de ser un vehículo privilegiado para dar cuenta de una verdad, y para producir además un efecto que dota a esa verdad de un matiz aurático. Elijo el término *revelación*, aprovechando cierta ambigüedad que le es propia: 1) porque hace visible un sentido escondido debajo del literal, 2) porque descubre una verdad a su destinatario, que sabe algo que no sabía antes, y 3) porque se usa habitualmente para hablar de una manifestación divina, y por ende de algo que está dotado de trascendencia, de un potencial de transformación moral. Así, en los casos vistos hasta aquí, 1) la flor se revela virginidad, la encrucijada dilema moral, el leopardo Lancelot, y en ese proceso 2) Iseo entiende que cometió una injusticia, se prueba el orgullo de Melyan, Galahot entiende que su situación presente lo

¹⁴ «Mientras dormía me pareció que estaba en casa del rey Arturo, mi señor, con gran compañía de caballeros; de la habitación de la reina salía una serpiente, la mayor de cuantas he oído contar, y venía directamente hacia mí. Echando fuego y llamas, de forma que yo perdía la mitad de mis miembros. Esto fue lo que me ocurrió la primera noche; la siguiente, me pareció que yo tenía dentro de mi vientre dos corazones, tan semejantes entre sí, que a duras penas se podía distinguir el uno del otro. Cuando me detenía a contemplarlos, perdía uno de ellos: entonces, aparecía un leopardo y atacaba una gran manada de animales salvajes. Al punto, se me secaba el corazón y todo el cuerpo, de modo que me parecía en el sueño que me moría» (Alvar, 1987: vol. 3, 657-658).

¹⁵ «Nunca más volveré a estar a gusto, hasta que sepa de forma cierta su significado» (Alvar, 1987: vol. 3, 658).

¹⁶ Estudié este episodio anteriormente, concentrándome en las implicancias que tenía para la representación heroica de sus protagonistas (2013; 2017: 136-146).

conduce a la muerte, y así 3) Iseo se retracta de su condena, la superioridad moral de Galaad queda demostrada por contraste,¹⁷ Galahot opta por una vida más piadosa. Como se verá, el carácter trascendente del que está dotado el significado moral de la alegoría está presente en los tres episodios, pero formando una serie claramente progresiva: cuando es mayor la distancia entre el trabajo hermenéutico y el destinatario de la alegoría, cuando gana en centralidad la figura de los «personajes portadores de sentido» de los que hablaba Valette, mayor es el peso trascendente de su significado.

Ahora bien, vemos en la interpretación de los sueños de Galahot un desborde de aquello que hasta aquí nos había asombrado por su carencia, por su frugalidad: el goce hermenéutico. Aquí sí el proceso de identificación de una serie de equivalencias que podríamos considerar alegóricas¹⁸ está hecho para impresionar al lector, para hacerlo espectador asombrado, como ocurre en la literatura policial, de una serie compleja, elaborada y concentrada en sus pliegues de procesos de interpretación y de desciframiento.¹⁹ ¿Por qué el uso de las formas alegóricas es tan distinto en la encrucijada de Melyan y en el sueño de Galahot? Las coincidencias son claras: se trata de procedimientos de equivalencias entre dos sistemas que toman la forma de la alegoría aunque no son efectivamente alegorías, y no se espera que el lector sea capaz de reconstruir la equivalencia, sino que presentan la estructura en dos partes que vimos descripta por Valette, donde las exégesis están a cargo de figuras de autoridad, son siempre complejas, y ocupan un buen espacio. Como se verá, la relación formal entre el mundo de los signos y el mundo de los significados es bastante similar. ¿Qué es lo que hace que en un caso el relato escoja el grado cero de la alegoría, y en el otro elija maximizar en extensión y complejidad el sistema de equivalencias metafóricas? Creo que hay tres diferencias básicas entre ambas secuencias que resultan determinantes para entender los modos en que los textos eligen, y se permiten, significar alegóricamente.

En primer lugar, debemos tener en cuenta la materialidad del elemento significante. En la encrucijada, como vimos, se trata de un componente real: *significa* una disyuntiva moral pero también *es* un lugar donde efectivamente el personaje debe decidir entre dos caminos para transitar en los términos más concretos; es a la vez signo y cosa, y eso, decíamos, nos remitía al terreno de lo figurado. El sueño, en cambio, es un relato autónomo, no tiene compromiso con lo real, y tampoco tiene ningún valor en sí mismo, fuera de su capacidad de significar: a nadie le importa qué les pasa a los dragones, las serpientes, los leones y los leopardos por otro motivo que no sea que representan a los protagonistas del relato, que son capaces de hablarnos acerca

¹⁷ El relato no presenta mayores conclusiones para Melyan. Terminada la exégesis sólo sabemos que ambos personajes «dient que ceste senefiance est bele et merueilleuse» (Pauphilet, 1923: 46; «ellos dicen que la causa es hermosa y digna» [Alvar 1982, 45]), y Melyan, cuyo arco narrativo no abarca más que unas once páginas, sólo volverá a aparecer una vez, poco después, todavía en la abadía, no más que para dar novedades sobre Galaad a Gauvain (Pauphilet, 1923: 51; Alvar, 1982: 42).

¹⁸ Tzvetan Todorov releva un buen número de autores que emparentan la adivinación y la interpretación de los sueños como una práctica hermenéutica alegórica; Artemidoro, por ejemplo, llama alegóricos a «los sueños que significan ciertas cosas por medio de otras» (Todorov, 1993: 36). Podemos encontrar en el capítulo 31 del Libro primero de la *Genealogía* de Boccaccio una idea similar, cuando habla de los sueños como portadores de una verdad velada (1983: 110).

¹⁹ La riqueza de este tramo en el *Lancelot en prose* es destacada por Alexandre Micha, en contraste con la «torpeza» que muestra en la versión corta (1976: 334-335).

del sistema de llegada de la alegoría; el sueño trae así la indicación hermenéutica, la «invitación» a interpretar (*vid.* Brownlee, 2010: 123). Una sola cosa lo diferencia del relato alegórico, de la flor de Brangaine: el sueño aparece, ocurre, mágicamente, inmotivadamente u obedeciendo a motivaciones inescrutables, bajo la forma del misterio. No tiene ningún responsable de esa intención comunicativa (o, al menos, ninguno al que podamos *hacer* efectivamente responsable de esa significación). No existe un sujeto que produzca un signo y le asigne un sentido alegórico, que se haga cargo de la eficacia de las equivalencias, de la posibilidad de su desciframiento, que funde un relato, a fin de cuentas. El sueño significa, pero su posibilidad de significar, la carga de ese proceso, no recae en su factura, en el emisor, sino en el receptor de ese mensaje, que deberá, por ende, ser especial.

La segunda gran diferencia reside en que, aun si el discurso del maestro Heliés, el último y más importante de los diez clérigos, está plagado de admoniciones morales,²⁰ el significado del relato alegórico no es moral. La exégesis hecha por el fraile acerca de la encrucijada involucra una serie de evaluaciones morales acerca de las decisiones tomadas por Melyan, mientras que los sueños, las visiones, las pruebas mágicas tienen siempre como significado *hechos*: Arturo y Galahot combaten en batalla, Lancelot la resuelve fundando su amistad con el segundo, Ginebra se enamorará de él y lo quitará del lado de Galahot, que morirá de pena pasado un lapso determinado. Esta diferencia implica un balance muy distinto en el peso narrativo que tienen la significación y el significado. Cuando el significado es moral, la importancia de éste es vital, y el relato se concentrará con toda su energía en ponerlo en el centro y en garantizar su claridad; por eso en la encrucijada el relato está mucho más interesado en la exégesis del fraile que en construir la escena que es su oportunidad. En cambio, ¿cuánto puede importar al relato transmitir hechos que ya son narrados en otra parte? Lo que se cuenta en la visión del primer clérigo en tomar la palabra, Bonifacio el romano, es claramente la batalla entre Arturo y Galahot, ya pasada y ya contada en detalle y extensamente unos veinte capítulos antes:

Il me fu avis que je veoie venir de vers les isles un grant lion a molt grant compaignie d'autres bestes et de vers les parties d'Oriant en venoit tos coronés uns autres, et ravoit grant compaignie de totes bestes. Mais il n'en avoit mie tant com celui qui devers Occident venoit. Quant les bestes estoient assamblees, si hurtoient ensamble les uns encontre les autres, si en avoient le peyor celes devers Oriant, quant uns lieupars descendoit d'une montaigne, grans et fiers et orgueillos, et se tornoit encontre les bestes d'Occident, et si tost com il estoit venus, si les arestoit totes par son cors et tenoit. Et li lions qui estoit mestres des autres bestes venoit al lieupart, si li faisoit si grant joie come veste pooit fere a autre, et maintenant s'en aloit la ou li lions coronés estoit, si li baissoit le col et li coronés aloit par desus lui et autretel faisoient les autres bestes desor les autres. Itant en vi, mais je ne poi onques tant encerchier que je seuisse qui li dui lion estoient ne li lieupart (Micha, 1978: vol. 1, 43-44).²¹

²⁰ Adeline Richard resalta en ellas el peso de la vergüenza, que ve como el carácter expansivo de la deshonra del pecado de los amantes (2007: 152-53).

²¹ «Me pareció que yo estaba viendo cómo llegaban desde las islas un león y un gran séquito de animales, y desde la parte de oriente se acercaba otro león con corona, también con un gran acompañamiento de animales, aunque eran menos que los que llegaban de occidente. Cuando se reunieron todos se atacaron los unos a los otros,

¿Cuánto interés puede tener el lector en alcanzar significados que ya conoce, que ya fueron narrados, y bastante recientemente? Nada de lo que efectivamente aprehende terminado el episodio del sueño es especialmente relevante para él. Mediante la serie de admoniciones con que Heliés reprende a Galahot, la extensa discusión sobre la conveniencia de conocer el término de la propia vida, el relato de la exégesis se adorna con una serie de contenidos morales laterales que no le son propios para esconder su verdadera futilidad. Lo que importa de la alegoría es el proceso de significación, es el modo en que se accede a, y en que se construyen, esos conocimientos, y por eso despliega toda su funcionalidad y complejidad en su sistema de equivalencias.

La tercera diferencia fundamental entre ambos episodios es consecuencia de la falta de sentido moral de la alegoría, y reside en la responsabilidad asumida por Melyan en la interpretación, ligada al funcionamiento pragmático de la encrucijada. Puesto en situación decide tomar el camino que no debe, decide ponerse la corona, y para que eso tenga un significado moral que pueda derivar en su falta, su pena y su reprensión, es necesario pensar que tenía la responsabilidad de comprender las implicancias de sus actos. Es decir, es preciso suponer que el significado de esas acciones, que es el de la alegoría, era accesible para él. Por el contrario, Galahot no tiene ninguna posibilidad de acceso, y ninguna responsabilidad, sobre la interpretación de su sueño. Desde el principio se declara absolutamente incompetente para descifrarlo, y no hay absolutamente ningún elemento en el relato que indique otra cosa; por el contrario, no sólo Galahot sino también nueve de los diez mejores clérigos del rey Arturo resultan incapaces de descifrarlo, al menos por completo.

El lector configura su posición frente al texto a partir de la identificación con el protagonista, no solamente en el plano afectivo, sino también en el de la administración de la información: si el protagonista es absolutamente incapaz de descifrar el sueño, entonces el lector se declara igualmente incompetente y no hace ningún intento en ese sentido (¿no es esa, acaso, la razón principal por la que vemos las deducciones de Sherlock Holmes a través de los ojos del Dr. Watson?). El relato de la encrucijada pedía al lector que, al ver a Melyan tomar el sendero que no era el indicado, al verlo ponerse la corona, sospechara que el asunto iba por mal camino. Probablemente eso determine que la aventura alegórica le ocurra a Melyan, aun si un fracaso similar era posible para Lancelot, como vimos en la tumba de Symeu: porque la identificación del lector con Lancelot es demasiado profunda como para pedirle que lo juzgue de esa manera. Esa cercanía no presenta ningún problema ni en el sueño ni en la tumba peligrosa, donde el lector no tiene ninguna tarea de interpretación que llevar a cabo.

El asunto tiene todavía otra vuelta de tuerca. Acabo de decir que el lector, declarado incapaz de interpretar el sueño junto con Galahot, no tiene la obligación ni la necesidad de hacer ningún trabajo hermenéutico. Y sin embargo la premisa de partida es absolutamente falsa: el lector

y llevaban la peor parte los de oriente, hasta que bajó de una montaña un leopardo grande, fiero y valeroso; atacó a los animales de occidente y, apenas había llegado, los detuvo y paró a todos él solo. El león, que era señor de los otros animales, se acercaba al leopardo, dándole las mayores muestras de alegría que puede dar un animal a otro, y luego iba a donde estaba el león que llevaba la corona y le besaba el cuello; a continuación, el coronado pasaba por encima de él, y lo mismo hacían los demás animales de su séquito con los otros. Eso fue lo que vi, pero por más que busqué no he conseguido saber quiénes eran los dos leones y el leopardo» (Alvar, 1987: vol. 3, 682-683).

puede perfectamente interpretar los signos, y de hecho *lo hace*. ¿Realmente debemos dar por sentado que el lector no es capaz, ni se imagina de hecho, que la serpiente que sale de la habitación de la reina es la reina? ¿Que el leopardo que ataca a todos los animales es Lancelot? ¿Que la pérdida de uno de dos corazones es la pérdida del amigo más entrañable? Recordemos la visión de Bonifacio el romano: me parece absolutamente descabellado suponer que el lector no puede reconocer, o que de hecho no reconoce allí, la batalla entre Galahot y Arturo que el relato terminó de narrar poco antes.

Existe, entonces, una cierta contradicción: el relato sólo se permite construir grandes procedimientos de equivalencia alegórica donde puede eximir previamente al lector de la tarea de descifrarlos, y, una vez que lo exime, le deposita la interpretación a los pies, tan posible como ineludible. Creo que podemos desenredar este nudo si otorgamos a los diez clérigos de Arturo el mismo rol que tienen las plañideras en los velorios: están allí para llorar en lugar del doliente, para que el doliente les transfiera la *responsabilidad* de llorar, pero no la posibilidad de hacerlo. Las plañideras liberan al doliente de la carga del llanto, estructurada socialmente, no para que éste no llore, sino para que lo haga en plena autenticidad, en la medida de sus propias emociones, necesidades, momentos, reacciones (*vid.* Zizek, 2003: 63-64). Lo mismo ocurre aquí: los clérigos liberan al lector de la tarea de descifrar la alegoría, pero no para que no lo haga sino para que lo haga en la medida de sus posibilidades, sus deseos, sus impulsos, sus recorridos involuntarios. Como las risas enlatadas en los programas cómicos, el relato está construido para que el lector haga su trabajo hermenéutico, pero de manera que no se produzcan incomodidades en la lectura, que no haya consecuencias, si no lo hace.

Por supuesto, este mecanismo le depara al lector un placer adicional: el orgullo de haber logrado descifrar aquello que obligó a muchos de los mejores clérigos del rey Arturo a declararse incompetentes; la batalla entre los dos leones, tan transparente para el lector, obligaba a decir a Bonifacio « je ne poi onques tant encerchier que je seuisse qui li dui lion estoient, ne li lieupart ». Esto coloca al lector en un lugar de superioridad hermenéutica, y a partir de ahí se desarrolla un juego de competencias y rivalidades entre aquellos que tienen acceso a ciertas operaciones hermenéuticas y aquellos que no. Este juego se verá mejor a la luz del episodio de la prueba por el hierro candente a la que se somete Iseo.

5. Mentir

A los *romans* en verso pertenece una escena clásica y rápidamente reconocible, que con seguridad estaba presente en el texto de Thomas, como sabemos gracias a otros testimonios de la versión *courtois*, pero que no está incluida en los fragmentos conservados (Frappier, 1963: 453), y que tomo por ende del texto de Béroul; a los efectos de lo que nos interesa aquí, las dos versiones coinciden perfectamente. Se trata de la ordalía del hierro ardiente: Iseo, en público, debe jurar que no ha cometido adulterio, y probará la verdad de su juramento sosteniendo al

decirlo un hierro al rojo vivo, que sólo le quemará la piel si comete perjurio.²² La reina planea una astuta estratagema para salir del mal paso: pide a Tristán que asista a la cita, para la que hay que cruzar un vado pantanoso, disfrazado de leproso. Al llegar, le pide su ayuda para atravesarlo sin manchar sus delicadas ropas, y él obedece, llevándola a horcajadas. Una vez del otro lado, Iseo pronuncia su juramento:

Entre mes cuises n'entra home, / Fors le ladre qui fist soi some, / Qui me porta outre les guez, /
Et li rois Marc mes esposez. / Ces deus ost de mon soirement / Ge n'en ost plus de tote gent. /
De deus ne me pus escondire: / Du ladre, du roi Marc, mon sire. Li ladres fu entre mes janbes
(Bérout, 1982: 129, vs. 4205-4213).²³

Desde ya, nadie va a sostener que el juramento conforme una alegoría, ni que haya ninguna intención en el texto de producir ese tipo de mecanismo de significación. Pero sí me parece claro que la treta juega con la construcción de un sistema de equivalencias que tiene forma alegórica a partir de la ambivalencia de la frase «estar entre las piernas»: el leproso es Tristán, llevar a horcajadas sustituye la relación sexual,²⁴ *escondire*, que aparece como el enunciado de una simple excepción, afirma en el relato de llegada la culpa que aparentemente se está negando en el de partida. Hay dos relatos, el del cruce y el de los amores, que están clara e indudablemente vinculados entre sí, que tienen una relación metafórica organizada de manera sistémica, y en donde uno de los relatos, el que es explícitamente enunciado, está subordinado al otro, no tiene otro valor en sí mismo que el de serle equivalente. ¿Por qué decimos, entonces, con tanta convicción, que no es una alegoría? Porque no hay intención de significar. No existe ninguna voluntad, más bien todo lo contrario, de que alguien llegue a deducir el relato de llegada gracias al de partida. Los receptores del relato no deben descifrar la alegoría, como en la flor de Brangaine los verdugos no debían descifrar el significado del mensaje que transmitían. Pero en ese caso los mensajeros sabían que existía un significado, que eso tenía que querer decir algo, aunque no supieran qué; aquí nadie debe percibir siquiera que detrás de lo dicho existe *otra cosa*, aquella a la que lo dicho sustituye.

Hay cuatro distintos receptores de la confesión de Iseo, que segmenta a sus destinatarios de manera precisa. El primero es Tristán, que entiende la treta, pero no es su destinatario. El juego no fue creado para él, no participa ni tendría por qué hacerlo; si está presente es porque es parte del significante. El segundo es el público al que se dirige el juramento, con el rey Marco a la cabeza, que no recibe otra cosa que un relato literal, incapaz de percibir un significado transpuesto detrás de lo que escucha. El tercero es Dios (o la fuerza sobrenatural que creamos

²² Vicenç Belrán señala el origen folklórico de la prueba (1996: 20), y Axayácatl Campos lo relaciona con la travesía femenina (2014: 108). Existe otra prueba similar en el *Tristan en prose* (Curtis, 1976: 128-133), cuya solución, sin embargo, es de otra naturaleza y tiene toda otra serie de implicancias, que es la del cuerno encantado: la mujer adúltera que intente beber de él no podrá hacerlo y revelará su infidelidad. Iseo no pasa la prueba, pero tampoco lo hace la inmensa mayoría de las mujeres de la corte, y termina siendo preferible reconocer que el cuerno no funciona antes que poner en juego la honra de todos los hidalgos del reino.

²³ «Entre mis muslos no entró ningún hombre, excepto el leproso que me llevó a cuestras a través del vado y el rey Marco, mi marido. A ellos dos excluyo de mi juramento y no excluyo a nadie más; hay dos hombres de los que no me puedo exculpar: el leproso y el rey Marco, mi marido. El leproso estuvo entre mis piernas» (Tomás de Inglaterra *et al.*, 2001: 126).

²⁴ A. C. Spearing resalta el carácter visual del engaño, más allá del enunciado lingüístico, y por ende representacional (1993: 67-68). Jane Burns ve en el pantano una metáfora de esa relación (1993: 228).

que está gobernando la escena),²⁵ para quien está construido el juego en el plano diegético, y que tampoco percibe otra cosa que un relato literal, sólo que en este caso es el de llegada. A Dios no le interesan las tretas de Iseo, no le interesa la opacidad del lenguaje, no le interesa lo que ocurra con la condena social; si Iseo confiesa « li ladres fu entre mes janbes », entonces dice la verdad, debe ser eximida de quemarse con el hierro. El cuarto y último destinatario es, desde ya, el lector, para quien toda esta escena fue construida, extradiegéticamente hablando, y que goza de la treta de Iseo en buena medida gracias al ingenio con que se construyó un relato alegóricamente equivalente. Para Tristán no hay mensaje, para la multitud no hay más que relato de partida, para Dios no hay otra cosa que el significado de llegada; solo para el lector existen dos mensajes articulados, solo en el plano del lector existe la alegoría.

También en este caso, en el que el significante alegórico es un hecho real, en el que hay algo que a la vez es y significa, estamos dentro del terreno de lo figural. Iseo subida a horcajadas de Tristán disfrazado de leproso, dentro del nivel diegético, no es un relato, como la flor de Brangaine, sino algo que efectivamente ocurre. Es hecho y signo a la vez, como el tipo alegórico. Pero la escena, bien mirada, es una cosa que está en realidad a mitad de camino entre los hechos reales y los signos puros: es una *puesta en escena*. Es un hecho, pero es un hecho orquestado artificialmente con la intención de producir un significado, de crear un significado que hasta allí no existe y que es necesario: un estar-Tristán-entre-las-piernas-de-Iseo que no sea adulterio. Una puesta en escena, entonces. A fin de cuentas, para decirlo abiertamente, una mentira.

Esa mentira implica en este caso una inversión del recorrido de la alegoría: si ésta, en términos generales, produce una cáscara que sirve de impulso inicial, y que debe ser descartada para quedarse finalmente con el meollo de su significado, aquí es la verdad significada la que da impulso a la construcción de su significante, y la que debe ser descartada una vez que éste se constituye en (falsa) verdad (para *los otros*).

La mentira, la puesta en escena, a su vez, priva a la secuencia de las formas de la revelación. No ve allí la luz ningún significado, por ende nadie se entera de nada nuevo, nadie asume una transformación moral. El aura de la trascendencia está completamente ausente, obturada por completo por su némesis: la ironía, figura emparentada con la alegoría ya desde Quintiliano (*vid.* Rossman, 2019: 93).

²⁵ Jean Frappier deduce de la ordalía que « Dieu lui-même est compromis : il prend parti pour les amants » (1963: 453). Bernard Valette, de manera similar, la entiende como señal de « une force protectrice, bienveillante : comme le personnage tutélaire sur son protégé, une providence divine veille sur la créature » (1991: 88). Jacques Le Goff ve la escena en términos opuestos cuando dice que « c'est une notion toute formaliste du bien qui justifie l'ordalie » (2008: 303), y Colette-Anne van Coolput manifiesta asimismo su desacuerdo y sostiene que « le conflit de l'amour et de la loi nous semble aboli dans ce texte, non parce que Dieu "approuve" l'amour, mais parce que l'idée de Dieu est absent de la conscience des amants » (1986: 94). Al menos en lo que respecta a nuestro análisis adherimos a estas últimas posturas: Dios no es aquí más que un recurso mágico para permitir al relato y a Iseo jugar con modos segmentados de significación.

6. Series y relaciones

Lo que hemos visto en estos cuatro episodios son los condicionantes y las consecuencias que traen consigo ciertos usos de la alegoría y, sobre todo, ciertas apropiaciones de las formas alegóricas que se dan a partir de sistemas de equivalencias metafóricas y que dan lugar a ciertas licencias, particularidades, excepciones. Lo que creo que podemos dejar aquí a modo de conclusión es una serie de correlaciones entre esas consecuencias, de modos en que determinados usos vienen acompañados de ciertos otros.

Un primer asunto troncal, determinante de muchos otros, es en qué medida el lector está invitado a la praxis del desciframiento, a intentar reconstruir el sistema de equivalencias. Y el elemento constante aquí ha sido la identificación del lector con el personaje principal: Iseo está invitada a entender qué se esconde detrás de la flor de Brangaine, y el lector hace lo mismo. Ni él ni Melyan entienden lo que le ocurre en la encrucijada, y ambos se desasan más tarde con la exégesis del fraile. La misma incompreensión y la misma espera comparte con Galahot. Igual que Tristán, escucha a Iseo sin necesidad de descifrar nada, porque lo que está detrás de lo dicho es aquello que ya sabe, en un discurso armado en función de otros.

Cuanto menos exige el relato a su lector, más importantes se vuelven los terceros personajes a cargo de la exégesis, y más se permite expandir y complejizar el sistema de equivalencias, que conduce a un proceso de interpretación más rico y elaborado. En los casos en que ocurre a la inversa, prima entre las funciones que la alegoría tiene en tanto signo la de sustituir a su referente por sobre la de representarlo. La indicación hermenéutica, y la posibilidad de completarla, implican siempre una segmentación entre un público que puede acceder a su significado y uno que no, pero en ciertos episodios esa segmentación es de trazo más fino en la medida en que el desciframiento exige un conocimiento específico y concreto. Por el contrario, la segmentación resulta menos importante en los episodios en los que la interpretación está a cargo de terceros, dotados con características extraordinarias. En estos casos cobra protagonismo el recurso de lo sobrenatural, que es además el que mejor acompaña y sostiene su componente trascendente, el valor moral de su significado, la forma y la impresión de la *revelación*. El lector, en general, en estos casos, no está invitado a participar de la tarea hermenéutica, como ocurría en los primeros, sino a la admiración pasiva.

Un segundo aspecto que se ha mostrado estructural en nuestro análisis es el desarrollo que la equivalencia alegórica presenta o no en función de producir un goce en el lector. Las condiciones de ese goce estaban también determinadas por la instrucción hermenéutica. Por un lado, el proceso de segmentación es un recurso central para ofrecer ese goce ya que, en términos reales de lectura, el procedimiento no está al servicio de excluir lectores incapaces, sino de producir en ellos una impresión de complicidad con el relato y los personajes,²⁶ una satisfacción por lo que sabe, por lo que comparte y con quién lo comparte, y por una situación de ventaja en relación con otros. Por otra parte, como dijimos arriba, el relato se siente en condiciones de

²⁶ Una complicidad que es, desde ya, solidaria con la complicidad afectiva que el lector construye con los personajes, y que describe Alberto Vârvaro (1963: 86-95).

desplegar los mecanismos de la alegoría para provocar la admiración del lector en la medida en que no espera que éste participe de su exégesis.

Algunas de las representaciones alegóricas que hemos visto han sido algo menos magras que otras, pero en general no se ve en ninguna de ellas el desarrollo de un signo complejo que se puede encontrar en el *Roman de la rose*, o mucho más tarde en la descripción de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Así, todo parece indicar que hay una escasa confianza o interés en la capacidad del lector, o más probablemente en su voluntad, para el desciframiento. El componente lúdico propio de la alegoría está entonces puesto por afuera del signo, en aquello que lo rodea: en la representación del momento exegético, amplificado cuanto sea posible (si no hay exégesis en el episodio del hierro ardiente, sí está el despliegue de la puesta en escena). Esto implica en todos los casos un muy escaso interés por la condición narrativa del relato de partida, una reducción a su mínima expresión, hacia aquello que hemos llamado el grado cero de la alegoría.

La presencia del componente figural de la alegoría no pareciera, en principio, entrar en serie con las otras variables que hemos analizado. Sí le hemos visto una sutil gradación: entre la alegoría de la flor, donde el relato era puro relato y el componente figural era nulo, y el episodio de la encrucijada, en el que el elemento significativo es un camino real en que al personaje le ocurren cosas muy reales, veíamos dos zonas intermedias interesantes. Por un lado, el sueño de Galahot no era real, no era algo tangible, que tuviera presencia física y concreta en el mundo, y su carácter narrativo era claramente preponderante. Pero al mismo tiempo un sueño no es un relato, no es un mensaje producido intencionalmente por un sujeto reconocible con la intención de significar, y es algo que, efectivamente, al menos desde el punto de vista de Galahot, *ocurre*. La ordalía del hierro ardiente era un caso simétricamente opuesto: el leproso entre las piernas de Iseo llevándola a horcajadas era algo que efectivamente tenía lugar en el mundo real, era un proceso visible y tangible para una extensa colección de espectadores, y sin embargo no era sencillamente algo que *ocurría*, y en su propiedad de *ocurrir* obtenía de algún modo un significado, sino que era una puesta en escena, producida intencionalmente con la voluntad consciente de transmitir un significado por parte de un sujeto concreto y reconocible.

Es posible que a partir de estas conclusiones estos pasajes tengan algo que decir acerca de una serie de episodios muy propios de la materia de Bretaña en donde se pone en juego la lógica de las equivalencias, en los que se explotan las formas especulares, los dobles y duplicados, los sistemas de sustitución. Hay algo de lo alegórico, o de los modos de construir una bisagra metafórica entre dos sistemas que vimos aquí, en el casamiento de Tristán con Iseo de las blancas manos, en el episodio del agua atrevida, en la falsa Ginebra, en el modo en que Lancelot y Galaad fundan sus identidades en virtud del otro; « ce jeu de parallélismes n'est qu'une des nombreuses formes d'élucidation utilisées par les créateurs des grands cycles romanesques » (Vinaver, 1970: 141).

Dicho esto, quisiera dedicar un último apartado a algunas reflexiones acerca del modo en que esto que hemos visto toma forma en el ámbito hispánico, a partir de las traducciones medievales de los textos que hemos analizado.

7. Traducir

La ordalía del hierro ardiente no está presente en ningún texto conservado del período en suelo hispánico, donde no contamos con ninguna versión de los relatos en verso. Podemos leer el pasaje de la encrucijada de Melyan en la versión catalana de la *Queste* que conocemos gracias a un manuscrito de la Biblioteca ambrosiana (Crescini y Todesco, 1917: 31-35), pero la traducción proviene de una versión francesa al menos muy similar a la que venimos trabajando, y la sigue con una fidelidad notoria: prácticamente no hay ninguna diferencia entre ellas, ni en el episodio en general ni en los pasajes que resultan más significativos para nosotros, donde las variantes no pasan de un par de omisiones poco significativas, en general de aclaraciones en posición predicativa. Sí vamos a encontrar, por el contrario, algunas variaciones interesantes en las traducciones castellanas de los otros dos pasajes que hemos analizado.

Veamos en qué se convirtió el relato de la flor en la versión castellana del *Tristán*:²⁷ «Dos donzellas partieron de su tierra para ir a otra tierra, e cada una d'ellas llevaba una flor. E la una d'ellas perdió su flor por mala guarda; e la otra diole la suya por cortesía, por que ella no oviese daño, e por esto que fizo vino a muerte» (Cuesta Torre, 1999: 58). Hay varias diferencias aquí que implican divergencias claras en el modo de leer, y en el modo de construir significado. En primer lugar, Iseo, que aparecía en el relato francés mencionada con nombre propio, aquí no es más que una (la otra) de «dos donzellas», y por ende no hay identificación entre el personaje del relato alegórico y su destinataria. Un término que en el esquema alegórico galo funcionaba como un *pivot* fijo, que figuraba allí dentro del eje de las abscisas, pasa aquí al de las ordenadas, a ser una variable más dentro del juego hermenéutico. Así, la versión castellana no sólo suma la exigencia de reconocer una nueva equivalencia entre dos ítems (doncella = Iseo), sino que pone a su receptora (Iseo) a descifrar cuál es el lugar que *ella* debe asumir en ese relato. Por otra parte, junto con el nombre de Iseo desaparece el de Marco, el relato pierde así todo anclaje explícito en lo real, y su capacidad de referencia se hace más amplia. En realidad, todas las alusiones literales al relato de llegada desaparecen: en la versión gala a Iseo la flor « mout li faisoit grant honor », el problema surgía de que « il covenoit qu'ele presentast au roi sa flor », y de no hacerlo, « mal l'en poïst avenir », mientras que todas estas referencias no metafóricas desaparecen en la versión hispánica, en donde una doncella perdió una flor y la otra le dio la suya para guardarla de daño, y nada más. La operación hermenéutica es más intensa, y está sensiblemente menos andamiada en el texto peninsular, que, aun sin construir una apuesta fuerte, muestra más confianza en la capacidad del lector para recorrer el camino que va de la pérdida de la flor a la de la virtud. El pasaje en el texto castellano termina además sirviendo mejor al relato marco: la incapacidad de los mensajeros para descifrar un mensaje peligroso es mucho más verosímil en este caso.

También son llamativas las diferencias que encontramos en el texto hispánico que relata los sueños de Galahot (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 4), donde la tendencia se dirige

²⁷ Luzdivina Cuesta Torre considera el episodio para señalar el carácter apasionado e impulsivo de Iseo (1994: 91), así como la fidelidad de Brangaine (1994: 105).

claramente hacia la *amplificatio*, como se ve en el siguiente cuadro (resalto en bastardillas los agregados):

<i>Lancelot du lac francés</i>	<i>Lanzarote del lago castellano</i>
si venoit hors de la chambre la roine un serpent, le greignor don je onques euisse oï parler	<i>catava e vía de la cámara de la reina una gran sierpe coronada salir de corona de oro, e maravillábanse por ella las que la beían</i>
et venoit droitement a moi	y la sierpe beníase <i>para el palacio por entre todos los cavalleros</i> e íbase a Galeote derechamente, <i>do estava ante los otros</i>
me fu avis que j’avoie dedens mon ventre .II. cuers	<i>se beía todo avierto, ansí que bien beía cuán tenía ensí dentro</i> , e bien le semejaba que tenía dos coraçones
se feroit d’une grant compaignie de vestes salvages	<i>iba fuyendo por llanos e por montes cuanto podía e metíase entre otras vestias ansí que la perdía de ojo</i>
Et maintenant me sechoit li cuers et tos li cors	<i>e después que la no veía semejávale que le sacaran el otro coraçón e que se hiciera muy pequeño</i> , e después que se le sacava todo el cuerpo e todos los miembros

En la tercera persona de la versión castellana de estas citas vemos ya que los sueños no son narrados por Galahot, como en la francesa, sino que son responsabilidad del narrador omnisciente. Esa tercera persona determina la forma de esta *amplificatio*, que no abunda indiscriminadamente sino siempre en el mismo sentido: el de generar una secuencia narrativa, un relato visual que despierte una colección de imágenes dinámicas en la cabeza del lector, donde el texto francés no parece preocupado más que por acumular símbolos.²⁸ A Galahot no le preocupa otra cosa que una serie de símbolos a ser interpretados, la tarea de *representar* un sueño no es suya sino del narrador. Ese esfuerzo de representación es siempre un esfuerzo para incluir al lector, para hacerlo partícipe, para permitirle percibir las imágenes y las dinámicas de ese mundo ficcional, y no sólo para hacerlo depositario de una información. Siguiendo la dicotomía planteada por Wolfgang Iser (1987: 19-21), el texto castellano hace un esfuerzo por darle un *sentido* al relato de ese sueño, mientras el francés sólo se preocupa por transmitirle un *significado*.

²⁸ Aun si Valette sostiene que en el original los sueños « s’inscrivent dans une structure temporelle, ce qui a pour effet de souligner les éléments plastiques et visuels qui, par ailleurs, frappent l’esprit » (1996: 187).

También en la visión de Bonifacio hay una mayor preocupación por construir una imagen narrativa: donde el texto galo, ya citado arriba, decía que « quant les bestes estoient assamblees, si en avoient le peor celes devers Oriant », en Castilla leemos que

juntáronse amos muy brabamente, avía aí tan gran mortandad de animalias de la una parte y de la otra y tan mucha sangre que los ríos corrían ende por los prados, mas tan grande hera el poder y fuerça del gran dragón de ocidente que los otros no los podían endurar e que oviaran de fuir o de morir (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 19).

Antes de esto Bonifacio sumaba en el texto peninsular, en un pasaje ausente en la versión francesa, un nuevo paso lúdico en el juego hermenéutico, reduciendo la indeterminación de los sueños a problemas dicotómicos:

La sierpe que vós bistes que hechava sobre bós fuego e llama que hera coronada, ésta puede significar la reina, mas no sé si el fuego significa fuego de amor o fuego mortal que pueda venir de gran pesar o de gran pérdida. Los dos coraçones que vós bíades no sé si es de hijo que amárades sobejamente u otro ome estraño que bien puede ser sinificara esto (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 19).

Nótese que la primera de estas disyuntivas está al servicio de aumentar la tensión, de elevar al máximo el suspenso y la incertidumbre por el destino del personaje: las posibilidades se reducen al máximo bien o al máximo mal.

Concluida la intervención de Bonifacio, en la del segundo clérigo ocurre algo curioso: un error de lectura modifica la cadencia de los pasos que componen la exégesis de los sueños. En el texto francés el segundo clérigo era « Elimas, si estoit nés de Radole en Hongrie » (Micha, 1978: vol. 1, 45),²⁹ y tenía como función dar las respuestas a algunos de los enigmas planteados por Bonifacio: « je sai bien, fet il, qui fu li lions coronés : ce fu mesires li rois Artus et vos fustes cil qui devers Occident venoit. Mais je ne poi onques savoir qui cil estoit qui la samblance de lieupart avoit » (Micha, 1978: vol. 1, 45).³⁰ El traductor castellano confunde a *Elimas* con *Helies*, y convierte la intervención del segundo de los diez clérigos en una interrupción del décimo, el de máxima autoridad, el que estaba reservado para el clímax (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 20). Como era de esperar, Heliés no tiene lugar para lecturas a medias, por lo que su interpretación será mucho más extensa y abarcadora, y si no revela la identidad del leopardo no será por una incapacidad que fortalezca el enigma, sino sencillamente porque deja pendiente en silencio aquello que cierra toda la interpretación, y que expondrá más adelante. El error genera una transformación profunda en la estructura narrativa del episodio: si el desciframiento, reservado para el final, queda expuesto al principio, la progresión de los diez clérigos, en la que se apoya el suspenso, queda anulada. En suelo peninsular, cuando llega el turno de Heliés el asunto de los sueños queda saldado, y su intervención final no tendrá ya continuidad narrativa con aquello que los sueños originaron, sino que estará justificada plenamente por las profecías en torno a Galaad y, sobre todo, por la interpretación de la visión del noveno clérigo, que permite a Galahot saber la fecha de su muerte. El accidente textual de la traducción castellana termina resolviendo un

²⁹ «Elimás y había nacido en Radole, en Hungría» (Alvar, 1987: vol. 3, 683).

³⁰ «Sé quién era el león de la corona: era mi señor el rey Arturo y vos erais el que llegaba de occidente. Sin embargo, no he podido averiguar quién era el que tenía el aspecto de leopardo» (Alvar, 1987: vol. 3, 683).

problema que habíamos señalado ya para la versión francesa: deja de obligar al lector a fingir que no se da cuenta de lo que se da cuenta, deja de suponer que existe alguna duda acerca de la identidad de los animales en el relato de la visión de Bonifacio, obvia por la cercanía del episodio y por la precisión de su constitución alegórica.

Estas diferencias se enmarcan en los mismos rasgos que, como vimos más arriba, hacen al proceso hermenéutico: para el texto francés el desciframiento es un acontecimiento narrativo, es algo que les ocurre a los personajes. El suspenso se genera en torno a la capacidad de estos de llegar a buen término, en torno al modo en que se reconfiguran las relaciones humanas a partir de las verdades que se han vuelto accesibles. Lo que al texto francés le importa muy poco es si el lector puede descifrar o no la serie de equivalencias que conforma el sistema alegórico, si lo hace efectivamente o no, si le interesa o le da placer hacerlo, si le resulta fácil o difícil. Eso cambia en el texto castellano, en donde vemos un esquema mucho mejor predispuerto para el desciframiento, para sostener y favorecer la actividad lectora en el proceso hermenéutico. Considero que estas diferencias que vemos en las traducciones peninsulares se enmarcan y se explican bien mediante una divergencia de sustrato que ya he propuesto anteriormente (2017: 127-168): la hegemonía y preeminencia del sistema ejemplar en la Península obliga a las traducciones de textos galos, producidos según un pacto de lectura fuertemente apoyado en la identificación empática con los personajes, a adaptarse a una práctica que está más ligada a una experiencia, a una forma de involucramiento del lector, a un modo de identificación que se basa precisamente en un sistema de equivalencias entre el adentro y el afuera del universo narrativo. Los textos de la Mesa Redonda se encuentran en territorio hispánico con un lector y un ámbito apoyados precisamente en una actividad hermenéutica, y eso se volverá determinante a la hora de tratar con estos episodios alegóricos que hemos analizado aquí.

Referencias bibliográficas

- ABELED0, Manuel, 2013, «Rasgos de ejemplaridad en las profecías del maestro Elías en el *Lanzarote del Lago* castellano», *Letras* 67-68, 7-16.
- , 2017, *De la hormiga a la cigarra. Experiencia estética en Castilla en las traducciones artúricas y la ficción sentimental*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- AKBARI, Suzanne Conklin, 2004, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto; Buffalo, University of Toronto Press.
- ALVAR, Carlos, trad., 1982, *Demanda del Santo Graal*, Madrid, Editora Nacional.
- , trad., 1987, *Lanzarote del Lago*, Madrid, Alianza.
- AUERBACH, Erich, 1998, *Figura*, Madrid, Trotta.
- BELTRÁN, Vicenç, 1996, «Itinerario de los Tristanes», *Voz y letra* 7.1, 18-43.
- BEROUL, 1982, *Le roman de Tristan: Poème du XIIIe siècle*, ed. Ernest Muret y L. M. Defourques. Paris, Honoré Champion.
- BOCCACCIO, Giovanni, 1983, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional.
- BROWNLEE, Kevin, 2010, «Allegory in the *Roman de la rose*», en *The Cambridge Companion to Allegory*, ed. Rita Copeland y Peter T. Struck, Cambridge / New York, Cambridge University Press, pp. 119-127.

- BURNS, E. Jane, 1993, *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, 2014, «La travesía femenina en la leyenda de Tristán e Iseo», *Estudios humanísticos. Filología* 36, 106-114.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio y Harvey L. SHARRER, 2006, *Lanzarote del Lago*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CRESCINI, Vincenzo y Venanzio TODESCO, eds., 1917, *La versione catalana della Inchiesta del san Graal secondo il codice dell'ambrosiana di Milano I.79 SUP*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans; Palau de la Diputació.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, 1994, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León.
- , ed., 1999, *Tristán de Leonís: Valladolid, Juan de Burgos, 1501*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CURTIS, Renée Lilian, 1976, *Le roman de Tristan en prose, Tome II*, Leiden, Brill.
- DE COMBARIEU, Micheline, 1995, «*Matière, san, et conjointure* dans deux versions du *Conte de la Charrette* (Chrétien de Troyes et *Lancelot* en prose) », en *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes : Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, ed. Danielle Queruel, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon; Diffusion Les Belles Lettres, pp. 261-278.
- DE ROUGEMONT, Denis, 1945, *Amor y occidente*, México D. F., Leyenda.
- FLETCHER, Angus, 1970, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca / London, Cornell University Press.
- FRAPPIER, Jean, 1963, « Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 6, 255-280, 441-454, <https://doi.org/10.3406/ccmed.1963.1274>.
- , 1973, *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz.
- GAUNT, Simon, 1986, «Did Marcabru Know the Tristan Legend?», *Medium Ævum* 55.1, 108-113, <https://doi.org/10.2307/43628955>.
- ISER, Wolfgang, 1987, *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- , 2005, *Rutas de la interpretación*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- KRIESEL, James C., 2008, «*Favole, Parabole, Istorie*: The Genealogy of Boccaccio's Theory of Allegory», tesis doctoral, Notre Dame, University of Notre Dame.
- LAUSBERG, Heinrich, 1975, *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos.
- LE GOFF, Jacques, 2008, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion.
- MACCORNACK, Katharine, 1994, «Subjective Experience in Allegorical Worlds: Four Old French Literary Examples», en *Allegory Revisited: Ideals of Mankind*, ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Dordrecht / Boston, Kluwer Academic Publishers, pp. 133-141.
- MARAVALL, José Antonio, 1983, «La concepción del saber en una sociedad tradicional», en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones cultura hispánica, pp. 201-254.
- MICHA, Alexandre, 1976, *De la chanson de geste au roman : Études de littérature médiévale offerts par ses amis, élèves et collègues*, Genève, Droz.
- , ed., 1978, *Lancelot : Roman en prose du XIIIe siècle*, 9 vols., Genève, Droz.
- MISRAHI, Jean, 1964, «Symbolism and Allegory in Arthurian Romance», *Romance Philology* 17.3, 555-569.
- MURRIN, Michael, 1969, *The Veil of Allegory: Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago / London, University of Chicago Press.

- OHLY, Friedrich, 2005, *Sensus Spiritualis: Studies in Medieval Significs and the Philology of Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- O'LEARY, Susan Jane, 1980, «A Semiotics of Allegory (an Allegory of Semiotics): A Study of Guillaume de Lorris' *Roman de la rose*», tesis doctoral, Madison, The University of Wisconsin.
- PAUPHILET, Albert, ed., 1923, *La quête del Saint Graal. Roman du XIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion.
- QUINTILIANO, M. Fabio., 1916, *Instituciones oratorias, Tomo II*, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Cía.
- RICHARD, Adeline, 2007, *Amour et passe amour : Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le Lancelot en prose et le Tristan en prose. Étude comparative*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- ROSSMAN, Vladimir R., 2019, *Perspectives of Irony on Medieval French Literature*, The Hague / Paris, Mouton.
- SPEARING, A. C., 1993, *The Medieval Poet as Voyeur*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STRUBEL, Armand, 1989, *La Rose, Renart et le Graal : La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève / Paris, Slatkine.
- TODOROV, Tzvetan, 1978, *Symbolisme et interpretation*, Paris, Seuil.
- , 1993, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila.
- TOMÁS DE INGLATERRA, BEROL, MARÍA DE FRANCIA y otros, 2001, *Tristán e Iseo*, trad. Isabel de Riquer, Madrid, Ediciones Siruela.
- VALETTE, Bernard, 1991, « Amour, passion et hasard », en *Analyses et réflexions sur Tristan et Iseut (adaptation de Joseph Bédier) : La passion amoureuse*, ed. Adam Colette-Chantal, Paris, Ellipses, pp. 85-90.
- VALETTE, Jean-René, 1996, « La merveille et son interprétation : l'exemple du *Lancelot propre* », *Revue des langues romanes* 100.2, 163-208.
- VAN COOLPUT, Colette-Anne, 1986, *Aventures quérant et le sens du monde : Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press.
- VANCE, Eugène, 1976, « Théorie du signe », en *Actes du XIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Laval, 29 août-5 septembre 1971)*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- VÀRVARO, Alberto, 1963, *Il "Roman de Tristan" di Béroul*, Torino, Bottega d'Erasmus.
- VINAVER, Eugène, 1970, *À la recherche d'une poésie médiévale*, Paris, Librairie Nizet.
- ZIZEK, Slavoj, 2003, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Prolegómenos para una nueva edición de la *Estoria de Merlín* sobre la base del estudio ecdótico de su modelo subyacente

ALEJANDRO CASAIS
Universidad Católica Argentina / CONICET
alejandro_casais@uca.edu.ar

PALOMA GRACIA
Universidad de Granada
pgracia@ugr.es

Recibido: 15/11/2022 - Aceptado: 25/11/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p123-144>

Resumen: En el campo de las traducciones literarias el conocimiento –casi siempre esforzado y conjetural– del modelo subyacente que obró como ejemplar para la versión traducida reviste una enorme importancia puesto que muchas de las características textuales de dicha versión pueden deberse no a la libertad o el ingenio del traductor sino a las particularidades de la copia con la que este contó para su tarea. Un estudio reciente (Casais, en prensa) ha demostrado que la *Estoria de Merlín* (Ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1877 [1469-1470], folios 282v-296r), traducción de los primeros dieciséis capítulos del *Roman de Merlin* de Robert de Boron (inicios del siglo XIII; Micha, 2000), ofrece lecciones que solo trae un sector concreto de la tradición del texto francés, a saber, los mss. de las familias y^3 , z^1 , z^3 y z^4 (Micha, 1958). Este artículo propondrá unos apuntes preliminares a propósito de las consecuencias prácticas que la identificación de tales mss. como presuntos modelos subyacentes acarrea para el proyecto de volver a editar críticamente la *Estoria de Merlín*, casi un siglo después de la aparición de la única edición completa hasta hoy publicada (Pietsch, 1924-1925).

Palabras clave: Ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1877; *Estoria de Merlín*; modelo subyacente; edición crítica.

Prolegomena for a New Edition of the *Estoria de Merlín* on the basis of the Textual Study of its Underlying Model

Abstract: In the field of the literary translations, the knowledge –almost always labored and conjetural– of the underlying model that acted as the exemplar for the translated version is of great importance since many of the textual characteristics of that translation may not be due to the freedom or the inventiveness of the translator but to the particularities of the copy that he relied upon for his task. A recent study (Casais, in press) has shown that the *Estoria de Merlín* (Ms. Salamanca, University Library, 1877 [1469-1470], folios 282v-296r), a translation of the initial sixteen chapters of the *Roman de Merlin* by Robert de Boron (beginning of the 13th century; Micha, 2000), offers readings that only a specific sector of the French textual tradition brings, namely, the mss. of the families y^3 , z^1 , z^3 , and z^4 (Micha, 1958). This article will propose some preliminary notes regarding the practical consequences

that the identification of such mss. as the presumed underlying models entails for the project of critically editing the *Estoria de Merlín* again, almost a century after the appearance of the only complete edition published to date (Pietsch, 1924-1925).

Keywords: MS Salamanca, University Library, 1877; *Estoria de Merlín*; Underlying Model; Critical Edition.

En el campo de las traducciones literarias el conocimiento –casi siempre esforzado y conjetural– del modelo subyacente que obró como ejemplar para la versión traducida reviste una enorme importancia puesto que muchas de las características textuales de dicha versión pueden deberse no a la libertad o el ingenio del traductor sino a las particularidades de la copia con la que este contó para su tarea (Avalle, 1978: 22-23; Blecua, 1983: 38; Chiesa, 2007: 35; Fradejas Rueda, 1991: 55; Pérez Priego, 2011: 51-52; etc). Un estudio reciente (Casais, en prensa) ha demostrado que la *Estoria de Merlín* castellana del ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1877 (1469-1470), folios 282v-296r (en adelante *P*), traducción de los primeros dieciséis capítulos del *Roman de Merlin* de Robert de Boron (inicios del siglo XIII; Micha 2000), ofrece lecciones que solo trae un sector concreto de la tradición francesa, a saber, los mss. y^3 , z^1 , z^3 y z^4 (Micha, 1958).¹ Este trabajo propondrá unos apuntes preliminares a propósito de las consecuencias prácticas que la identificación de tales mss. como presuntos modelos subyacentes acarrea para el proyecto de volver a editar críticamente la *Estoria*, casi un siglo después de la aparición de la única edición completa hoy publicada (Pietsch, 1924-1925).² El fijarnos esta tarea no supone más que recoger el guante lanzado por Pietsch en la introducción de su edición, aunque por supuesto solo en lo tocante al *Merlin*: «To go back farther and discuss the relation of O [esto es, el original de la traducción ibérica de los tres segmentos artúricos] to the French original (or originals) I abandon to others who have time and inclination for this task» (1924: xvi).

Se acotará este nuevo intento de fijación textual a la primera sección de la *Estoria*, la copiada a continuación del título general (*P* folios 282v, 1-283r, 6; *vid.* Imagen 1, p. 127) y que corresponde

¹ Amén del fragmentario *P* –en el que la *Estoria de Merlín* viene precedida y sucedida por otras dos traducciones artúricas parciales, un *Libro de Josep Abarimatia* (f. 251r-282r) y un *Lançarote* (f. 298v-300v)–, se nos han conservado otros dos testimonios del *Merlín* castellano cuyo texto descende de un subarquetipo de tendencia reductora que en último término comparte arquetipo con el código; son las ediciones impresas del *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* (Burgos, Juan de Burgos, 1498; en adelante *B*) y la primera parte de la *Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* (Sevilla, s.n., 1535; en adelante *S*). En líneas generales es *P* el más cercano a tal arquetipo (Pietsch, 1913: *passim*; 1924: xv-xvi; Gracia, 2007: 233-235), pero los impresos –en especial *S*– también pueden corregir a *P*, como podrá comprobarse repetidas veces en las próximas páginas; el original de la traducción sería de fines del siglo XIII o inicios del XIV (Pietsch, 1924: ix; Morros, 1988: 458-465 Gracia, 2015: 280-283).

² A la de Pietsch le siguieron otras dos ediciones modernas de la *Estoria* de *P*: la primera, que reproduce completo el texto, está incluida en la tesis doctoral inédita escrita por César García de Lucas bajo la dirección de Bernard Darbord (1999) –lamentablemente no hemos podido acceder a ella–; la segunda, que solo ofrece algunas secciones de la *Estoria* (1, 3, 10, 11, 15, 16, 20, 21, 23 y 24), se encuentra en el «Apéndice 1» de una antología de libros de caballerías castellanos (Lucía Megías, 2001: 443-448) –sí la hemos consultado y, como se verá, colacionaremos algunas de sus enmiendas en el aparato crítico–.

a poco más del tercio inicial del primer capítulo del hipotexto francés (Micha, 2000: 18-20; *I*, 1-38).³ Se propondrá un aparato crítico dividido en dos grandes secciones: la primera, en página impar y al pie del propio texto, estará consagrada en esencia a las variantes de los testimonios castellanos, pero también incluirá —cuando resulten pertinentes— las enmiendas de los dos editores consultados (Pietsch, 1924: 57-58; Lucía Megías, 2001: 443-444) y dedicará un último sector a notas lingüísticas;⁴ la segunda, en página par y mucho más compleja, detallará la distribución de las lecciones francesas dentro de los mss. colacionados del *Roman de Merlin*.⁵ Dado que este trabajo solo se propone efectuar un primer acercamiento a los desafíos implicados en esta clase de edición, y visto que la nuestra es una investigación en curso que aún tiene muchos problemas textuales que solventar, este doble aparato crítico no se articulará para todos los lugares del fragmento presentado sino solo para los que a continuación se comentará, los cuales van resaltados en itálicas. Ha de entenderse en consecuencia que el énfasis principal de este adelanto de edición no está colocado tanto en la defensa de una determinada fijación del texto de la *Estoria* como en la de un método útil para tal empresa. Su objetivo de máxima debería ser, naturalmente, el de toda edición que pretenda el rótulo de *crítica* en la concepción neolachmaniana, es decir, acercarse cuanto se pueda al texto del arquetipo; sin embargo, visto que en la *Estoria de Merlin* tal empresa se torna impracticable por la distancia que media entre los tres testimonios y tal arquetipo —y más aún entre este y el original perdido de la traducción, el cual, a juzgar por ciertos *loci critici*, habría consistido en una versión literal y desaliñada (Gracia, 2007: 236-237; 2011: 882)—, en la mayoría de los casos la única meta realista será devolver a *P* su mejor inteligibilidad posible allí donde *B* o *S* ofrezcan los imprescindibles elementos de prueba para ello, respetando —caso contrario— sus lecturas oscuras o incluso erróneas (Gracia, 2011). También habrá que cuidarse de incurrir en los excesos de reconstrucción lingüística que caracterizan la edición de Pietsch;⁶ así, aunque en ocasiones se

³ Junto a los folios de *P* se indica el número de línea; a propósito de la edición de Micha (2000), las referencias aportadas en último lugar designan respectivamente capítulo y líneas.

⁴ Optamos por un aparato positivo que anota las variantes respetando escrupulosamente las grafías y la interpunción de los testimonios y que indica en itálicas el desarrollo de las abreviaturas. Por cierto, adviértase que en este capítulo inicial el texto de *B* se encuentra reescrito (Bohigas, 1962: 88-89 y 183-186; Morros, 1988: 458-462), lo que explica que solo en un único lugar, el de líneas 4-5^a, resulte comparable —y ello de manera muy aproximada— a *P* y *S*; por tal motivo en este artículo no se anotarán sus lecciones.

⁵ Para el estudio textual del modelo hemos consultado 34 de los 55 mss. del *Roman de Merlin*, la mayoría de ellos mediante reproducciones fotográficas disponibles en bibliotecas digitales, y solo tres gracias a copias digitales de microfilms (*D* y *P*) o ediciones modernas (*B*); siguiendo las siglas y familias propuestas por Micha (1958 y 2000), la nómina de los mss. estudiados es la siguiente: mss. x, *ABC FEDVRS*; mss. y, *ILKYWZP*; mss. z, *aepgijn*; mss. β *A'B'C'D'F'G'H'E'K'M'N'* (vid. § «1. Fuentes», donde se listan en orden alfabético). En su transcripción nos guiamos por el magisterio de Micha, como en aquel trabajo previo (Casais, en prensa), reportando solo las variantes textuales e ignorando las lingüísticas, incluido el orden de las palabras. También este será un aparato positivo; las lecciones irán agrupadas por familias intentando conciliar las exigencias muchas veces contrarias de la concisión y la claridad.

⁶ Una de las principales hipótesis del trabajo del editor consistió en que el original de la traducción del *Merlin* y los otros dos segmentos artúricos era por lo menos 150 años anterior a la fecha de *P* (vid. nota 1, p. 124) y que había sido escrito en una lengua de base castellana pero cargada de rasgos asturleonés y gallegoportugueses erradicados progresivamente por los copistas. Tal proceso de castellanización / modernización, claro está, habría resultado ocasión propicia para el surgimiento de errores; y ante ellos Pietsch adoptó un osado criterio de enmienda que explicó con estas palabras: «Note the following concerning my attitude toward the idiosyncrasies of the scribes. If they failed to recognize a Western word, they interpreted in hit-or-miss fashion. Often, one must confess,

razone sobre los rasgos dialectales de la copia (occidentalismos positivos) o de sus antecedentes (occidentalismos conjeturales), nunca se enmendará el testimonio solo sobre conjeturas. Ha de entenderse, en síntesis, que se articulará una edición muy conservadora cuyo principal propósito es el de ofrecer a la comunidad científica una herramienta fiable para una renovada investigación de la *Estoria* tanto en el plano literario como en el lingüístico. Su concreta presentación gráfica, por otra parte, toma en cuenta las reflexiones teóricas y los consejos prácticos de Sánchez-Prieto Borja (1998: en especial 104-190).

Al igual que su hipotexto francés, el inicio de la *Estoria de Merlin* transporta al lector hasta las profundidades del infierno a fin de presenciar un concejo general de demonios en el que estos discuten sobre cómo pudo el Crucificado descender hasta allí, liberar a los justos de la antigua alianza y, mediante los sacramentos del bautismo y la penitencia, allanar una vía de redención para el resto de la humanidad; la reseña que allí se propone conducirá, en las dos secciones siguientes y las líneas iniciales de la tercera (*P* folios 283r, 7-283v, 26) –las cuales traducen el resto del primer capítulo del *Merlin* (Micha, 2000: 20-23; *I*, 38-93)–, a la decisión de engendrar al protagonista, Anticristo que deberá asombrar y finalmente engañar a los hombres con el objeto de volver a poblar el infierno.

with such dexterity that the reader is hardly disturbed. The same cannot be said of other cases. In each instance where comparison with the French suggested a misunderstood Western form I have sought to restore it; yet many a one I must have overlooked. As for modern forms, I have not felt justified in substituting old ones in their stead» (1924: ix). Tal criterio de enmienda mereció el reproche de varios especialistas, quienes subrayaron la inconveniencia o –más aún– la mera imposibilidad de reconstruir un texto perdido (*vid.* Bohigas Balaguer, 1925: 94, nota 1; Castro, 1988; Gracia, 2009 y 2011; Casais, 2020: 204-206).

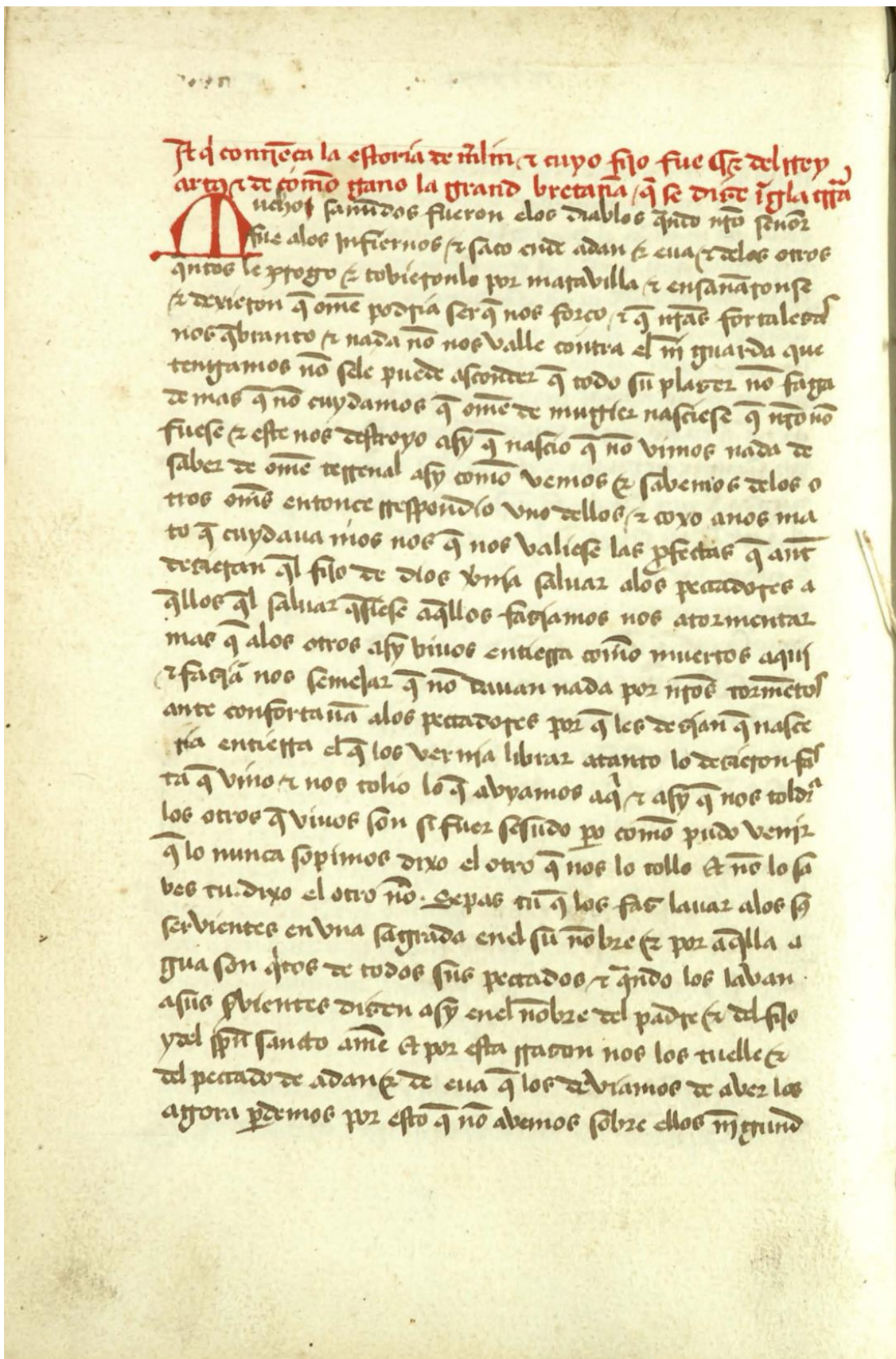


Imagen 1. Inicio de la *Estoria de Merlín*.

Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 1877, fol. 282v. 1469-1470.

4 Mout fu iriez li anemis *ABCD YWP pgin A'C'D'F'H'E' M'N'*: Ci endroit dit li contes et la sainte hystoire le tesmoigne [et la sainte... tesmoigne *om. R*] que moult fu yriez li [li *om. R*] anemis *FR*: Molt fut dolanz li anemis *E j*: Grandement furent courrociez et marroiz les ennemys *V*: Molt fust corrociez anemis *S*: Moult furent les ennemis yrés *IL*: Or dit li contes que messires Roberz de Borron commence de la cinquoisme ligniee [de la cinquoisme ligniee *om. a*] que molt fu [furent *a*] iriez anemis *K a*: Les diables d'enfer furent moult courrocés *Z*: Moult furent courrouceez les ennemis d'enfer [d'enfer *om. K*] *e K'*: Or dist li contes et la vraie estoire le tesmoigne que molt fu iriés li anemis *B'*: En ceste partie dist li contes que molt fu iriés li anemis *G'*.

4-5^a il en ot gité Adan et Eve et des [les *BC KP ai*] autres tant com li plot *ABCEdVRS ILKYWP aepgij M'N'*: il en ot gité Adam et Eve, Noel, Abraham, Ysaac, Iacob, Ioseph, Moyses, Aaron, David, Ysaie, Jheremie, Daniel et touz les autres prophetes et saint Jehan Baptiste et des autres tant comme il li plot *F*: il leur eust gesté Adam et Eve et tant des aultres que bon luy sambla *Z*: il en ot geté Eve et Adam et des autres tant come lui plot *n A'B'C'D'F'G'H'K'*: en mist hors Eve et Adam et des aultres tant comme il lui pleut *E'*.

5^b Et quant li enemi virent ce [li anemi leseront *E*: li enemi sorent chou *R*: ilz virent ce *L Z*], si en orent [si orent *CF*: si en oront *E*: si en out *D*: si en furent *V*: li en orent *a*] molt grant merveille [molt grant duel *E*: grant merveille *D*: moult esmerveillez *V*: moult grant envie *YW*: grant envie *Z*] et [si *F IYW M'N'*: puis *i*] s'assemblerent [ensemble *add. E*: en parlement *add. L*] et dirent [entr'eulx *add. L M'N'*: disant *Z*] *ABCFEDVRS ILKYWP ai M'N'*: Et li anemi virent ce, si en orent en orent [sic] molt grant merveille et s'assemblerent et distrent *S*: Et [Si que *G'*] quant li anemi [deable *n*] virent ce, si en [en *om. j*] ourent molt grant paour [molt paour *e*] et molt grant merveille [et gran merveille *g*: et molt lor vint a grant mervelle *n*] si [et *A'B'C'D'F'H'E'K'*] s'assemblerent [tous ensemble *add. e*: *i*. jour ensamble *add. j*: tuit *add. n*] et distrent *pegjn A'B'C'D'F'G'H'E'K'*.

6 « Qui est cist [cil *FED ILYWZ jn*] hom qui [si *add. FBEDS ILKYWP aijn*: ci *add. CV*: ainssi *add. Z*] nos a esforciez [effondrees *I*: nos portes tellement *add. L*: desrobez *Z*] ? *AFBCEDVRS ILKYWZ aijn*: « Ki est cil ki si nos ait efforcies ? *g*: « Qui est cil qui ainsi [si *A'B'C'D'F'G'H'*] nous surpuet [nous a ainsi surpruis *e*: ainsi nous seurprent *E'*: nous surpront *K*] ? *pe A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: « Qui est ore cil qui nous si surmonte ? *M'N'*.

9^a Et cist qui ainsis nos destruit [destraint *ep*: distrent *g*], coment en est il nez... ? *AB epgi*: Et ciz en est nez qui si nos destruit et tormente. Coment est il nez de feme... ? *E*: Et cestui nous destruit qui est nez... ? *I*: Et cil qui est ainsi nes, comment nous destruit il... ? [destruit il ? » *j*] *jn*: Et cist ansint nos destruit [et tourmente *add. VS*]. Coment est il nez [de femme *add. VS*]... ? *CFDVS LK a A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: Cis est ensi nes que nous n'en n'avons nule part en lui et nous destruit et tormente au plus qu'il pot. Comment est il nes de feme... ? *R*: Et si nous destruis ainssi. Comment est il nes... ? *YW*: Et cestuy nous a destruit. Et comment peult il estre né... ? *Z*: Et cil nos desservist. Et com puet il ainsi estre nez... ? *P*: Et cestui nous destruit ainsi, et si ne savons comment il est nes *M'N'*.

9^b ... que nos n'i [ne l' *B*] avons coneu nul delit de nul home terrien [nul delit terrien de nul hom *B*]... ? » *AB*: ... que nous n'i avons veu [ne l'avons veu *D*: n'avons en lui veus *L*: n'i avom mes veu *n*] nul delit d'ome terrien [nul delit terrien *D L*]... ? » *CD L gn*: ... que nos n'i avons [n'avons en lui *R*] nul delit terrien... ? » *FR*: ... que [quar *S*] nos n'avons eu en lui [n'y avons eu *VS*] nul delit terrien... ? » *EVS*: ... nez sans delit d'omme terrien *I*: ... quant il n'i a eu [eu *om. YW*] nul delit d'ome terrien [terrien *om. YW*]... ? » *K YW a*: ... né sans compaignie d'omme... ? » *Z*: ... que nous n'i avons nul delit d'ome terrien [trouvé *add. i*]... ? » *P i*: ... que nous n'y savons nul delit terrien... ? » *e*: ... desque nous n'i avons nul delit terrien... ? » *p*: Et l'uns des anemis dist: « Ce est pour ce que nous n'i meismes delit d'omme... ? » *j*: ... que [car *M'N'*] nos n'avons veu en lui nul delit terrien... ? » *A'B'C'D'F'G'H'E'K'M'N'*.

11 Lors [leur *add. p*] respont uns autres [li ung dez *L*: uns des autres *K a*: *i*. des *P n*: autres *om. g H'*] enemis *ABCD LKP aepgn A'B'C'D'H'E'K'*: Lors dist uns das [sic] enemis *E YWZ*: Lors respont uns autres [uns des *VS I*: li uns des *R*] enemis et dist *FVRS I ij F'G' M'N'*.

12-13 « Membre vos que [que *om. C*] li prophete pallerent et [qu'il *C*] disoient que li Filz Dieu vendroit en terre por sauver le pechié [les pecheors *C*] d'Eve et d'Adan et des autres pecheors cels qui li plairoit *ABC*: « Membre vous les prophetes qui parloient et disoient que [Vos sovient il que li prophete parloient et disoient que *F*: Membre vos que li prophetes disoient et parloient que *E*: Remembrez vous et vous souvuienne que les prophetes parlerent et distrent que *V*: Membres vous il que li prophete parloient qui disoient que *RS*: Ne membres vous que quant les prophetes parloient et ilz disoient que *I*: Vous remembres vous point que li prophetes souloient dire que *L*: Membre vos que li prophete distrent quant il parlerent que il disoient que *K a*] li Fiz Deus vendroit en terre sauver les pecheors de Evain e d'Adam [por raembre le pueble d'Adam et d'Eve *E*: pour sauver les pecheors d'Adan et d'Evain *R*: por salver pecheors *L*] et des autres tant com [il *add. FV*] li plairoit [et... plairoit *om. R*: d'Eve... plairoit *om. L*: et des autres qui puis ont esté né, cels cui lui plairoit *K a*] *DFEVRS ILK a*: « Membre [Mais souviengne *Z*] vous [de ce *add. P*] que li prophete parlerent et [parlerent et *om. Z*: parlerent qu'il *P*] distrent que li Fils Dieu venroit en terre pour sauver les pecheors qui estoient venu [qui estoient venu *om. P*] de Eve et de Adam [et des autres... plairoit *om.*] *YWZP*: « Membrez vous que les prophetes disoient que Dieu vendroit en terre pour saulver les pecheors d'Eve et d'Adan [et des autres... plairoit *om.*] *epg*: « Membre vos que li profete parloient et [et qu'il *jn*] disoient et disoient [sic *i*] que li Filz Deu vendroit en terre [pour *n*] sauver les pecheors d'Eve et d'Adan et des autres pecheors cels que lui plairoit [de Eve et de Adam et des autres tant comme lui plairoit *j*: qui d'Eve et d'Adam erait descendu tant com lui plairoit *n*] *ijn*: « Membre vos [Remembrons nous *K*] que li prophete parlerent que [qui *B'C'D'F'G'H'E'K'*] disoient que li Fix Dieu venroit en terre salver [pour sauver *B'E*] les pecheors de Evain et de Adam [Eve et Adam *E*] et des autres tant com li plairoit [li plairoit *om. K*] *A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: « Remembres vous ore que les prophetes disoient que li Filz Dieu vendroit en terre sauver les pecheors d'Evain et d'Adam tant comme il luy plairoit *M'N'*.

282v **Aquí comienza la estoria de Merlín e cómo fue
e del rey Artús e de cómo ganó la Grand Bretaña, que se dize Inglaterra**

[I] *Mucho sañudos fueron los diablos quando Nuestro Señor fue a los infiernos e sacó ende Adán e Eva e de los otros quantos le progo. E toviéronlo por gran maravilla e ensañáronse e dexieron:* 5

–*¿Qué omne podría ser este que así nos forçó e que nuestras fortalezas nos quebrantó? E nada non nos vale contra él nin guarda que tengamos non se le puede asconder que todo su plazer non faga. Demás que non cuydamos que omne de mugier nasciese que nuestro non fuese. E este nos destroyó asý. ¿Cómo nasció, que non vimos en él nada de saber de omne terrenal asý como vemos e sabemos de los otros omnes?* 10

Entonce respondió uno d'ellos e dixo:

–*A nós mató que cuidávamos nós que nos valiese, las profectas, que ante dezieran qu'el Fijo de Dios vernía en tierra salvar a los pecadores, aquellos qu'Él salvar quiesiese. Aquellos fazíamos nós*

4 [282v] Muchos [-s *del.*] sañudos fueron los diablos *P*: Mucho s. f. e. d. *Pie Luc*: [2r^a] En esta presente historia se cuenta como los diablos fueron muy sañudos *S*.

4-5^a saco ende adan τ eua τ de los otros quantos le progo *P*: saco dende a Adan τ a Eva: y de los otros quantos le plugo: *S*.

5^b tovieronlo por maravilla τ ensañáronse τ dexieron *P*: t. p. m. e assunaronse e d. *Pie*: t. p. m., a assañáronse e d. *Luc*: tuuieron lo por gran marauilla. Ca dixeron *S*.

6 que omne podría ser que nos forçó *P*: que hombre podía ser este que assi nos forçó: *S*.

9^a este nos destroyó asy que nasció *P*: este nos destruyó assi como nasció *S*.

9^b que non vimos nada de saber de omne terrenal *P*: q. non v. en el n. d. sabor d. omne t. *Pie*: q. non v. n. d. saber d. onbre t. *Luc*: que no vimos enel mengua de hombre terrenal *S*.

11 entonce rrespondio vno dellos τ coxo *P*: E. rr. u. d. e dixo *Pie*: E. r. u. d'ellos e dixo *Luc*: estonce respondió vno dellos τ dixo *S*.

12-13 las profectas que ante dezieran quel fijo de dios vernia salvar a los pecadores aquellos quel salvar quiesiese *P*: los profetas que ante dezian que el hijo de dios veruia en tierra para salvar los pecadores aquellos que salvar se quisiessen *S*.

4 *los diablos* «los diablos», artículo arcaico / occidental (Pietsch, 1915: 372; Darbord y García de Lucas, 2008: 156; Casais, 2020: 187-193, en especial 188).

5^a *progo* ‘plació, plugo’, occidentalismo fonético (Pietsch, 1915: 371; Darbord y García de Lucas, 2008: 155; Casais, 2020: 167-177, en especial 168).

13 *vernía... salvar* «vendría... a salvar», infinitivo final (Menéndez Pidal, 1908: II, 349-350 [§ 160.3]; Hanssen, 1913: 253 [§ 610] y 293-294 [§ 690]; Keniston, 1937: 509 [§ 37.44]; etc.). *Vid.* I.16 *vernía librar* «vendría a librar».

15-16^a ainz confortoient les autres pecheors par ce qu'il disoient que cil [qu'il *L*] nestroit en terre qui les venroit delivrer *ABC LK aij*: ainçois [cys *add. V*] confortoient les autres [ainçois... autres *om. ES*] pecheors por ce qu'il disoient que cil qui vendroit en terre [cil vendroit en terre qui *ED*] les delivreroit [des peines d'enfer *add. EVS*] *FEDVS*: [ainz... disoient *om.*] que cil qui lors verroit en terre les delivreroit des paines d'infer *R*: ainçois [mais *Z*] confortoient les autres pecheors [les uns les autres pecheors *W*] pour ce qu'ilz disoient que cil viendroit [que il vendroit ung *Z*] en terre [en terre *om. YWZ*] qui les viendrait delivrer [qui tous les delivreroit *Z*] *IYWZ*: ains confortoient les autres [pecheors *om.*] pour ce qu'il disoient que cil vendroit en terre les delivrer *P*: ainçois confortoient les pecheors a leur dire qu'il vendroit ung homme qui les conforteroit et les delivreroit, que le grant Dieu y enveroit son Filz pour eulx racheter des grans paines d'enfer *e*: ainsois confortoient les pecheors en dire leur [sic] que cil vendroit qui les delivreroit briefment *p*: ainçois confortoient les pecheors por ce qu'il disoient [les autres pecheors et disoient *n*] ke cil vanroit an terre ki les delivreroit des poinnes d'anfer [terre pour eulx delivrer *n*] *gn*: ainçois confortoient les autres [ainçois... autres *om. H'*] pecheors par ce qu'il disoient que cil venroit en terre qui les delivreroit *A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: ainçois confortoient les autres pecheors et leur disoient que Dieu vendroit en terre qui les delivreroit du tourment que nous ler feismes *M'N'*.

16^b Tant [[capital *om.*]uant *C*] le [leur *IL g*] dirent que or est [qu'il est *IP*: qu'il est ore *YW*] avenu *ABC ILKYWP aepgijn M'N'*: Tant le distrent li prophete que ore [qu'il *ES Z*: que l'eure *V*] est avenu *FEDVRS Z A'B'C'D'F'G'H'E'K'*.

17-18 il nos a toluz touz les autres, se il font que saiges. – Coment font il que nos n'aurons mie les autres ? » *A*: il nous a tolu touz les autres, s'il funt que saive [fust savie *C*]. – Coment funt [fu *C*] cil que nus nel [le *om. C*] saviom mie ? » *BC*: il [il *om. F*: si *G'*] nus a tolu touz les autres [autres autres *sic F*] par tele force que nus ne savions mie [mie *om. G'*] » *DF A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: il nos a tollu [et ousté *add. V*] touz ceus qui croient sa nativité [en sa nativité *R*: en la Trinité *V*] et qu'il nasqui [qui nasquist *E*: et qui nasqui *R*: et qui nasquirent *V*] de fame par cele forte que [par cele forte que *om. V*] nos ne savion [cuidions *EV*] mie qu'il nos deust ce faire [que nous n'en eusmes onques riens ne nous ne presimes garde ne [sic] que il nous deust che faire *R*] » *SERV*: *lac. I ep E'*: et ainsi nous cuide il tollir tous lez aultres. – Coment !, font cilz, est il vrai ? » *L*: mais il nos a toluz touz les autres. – Coment !, fait uns autres [fait uns autres *om. P*] » *KP a*: il nous a [a *om. Y*] tolu tous les autres. » Et uns des autres annemis dist : « Comment ! » *WYZ*: il nos eust touz touz les autres, se il fust sages [il nous... sages *om. gjn*]. – Coment [Et plusieurs autres : – Mais coment *n*] fu ce que nos nel seusmes pas [pas *om. g*: mie *jn*] ? » *ign*: il nous a tollu encoire, ne savons nous comment, ceulx qui vivent sur terre » *M'N'*.

19-21^a Et il respont: « Dont ne savez vos que il les fait laver d'une iave en son nom... ? *A*: « Coment ! Ne [le *C*] sez tu donc qu'il [que *C*] les fist [fait *C*] laver d'un [sic] eve [en une eve *C*] en son non... ? *BC*: « Et ne sez tu [pas bien *add. V*], fait cil [fayt l'un d'eulx *V*], que [il *add. FV*] les fait laver en une [une *om. F*] aigue en son non... ? *EFV*: « Et ne sez tu donc, fait il [cil *R*: fait il *om. D*], qui [qu'il *DR*] les fait laver en une eve [d'iaue *R*] en son non... ? *SDR*: c'est par ce qu'il les fait laver en eaue en son nom... ? *I*: « Ne savez vous pas, fait cil, comment il les faisoit laver ou nom... ? *L*: « Et ne sez tu donc que [quar *YW*] il les fait laver en eive [en eive *om. YW*] en son non... ? *KYW*: « Il les fait laver en l'eaue de bathesme en non... ? *Z*: « Ne sces tu [donc *add. a*] que il les a [a *om. a*] fait laver [en aive *add. a*] en son nom... ? *P a*: « Vous savez bien que il les fait laver en [une *add. p*] eaue ou nom... ? *ep*: « Coument ! Nel seiz tu mies k'il les fait laver d'une awe en son nom... ? *g*: « Coment !, fet li autres, ne sez tu mie qu'il les fait laver d'un lavement d'eue en son non... ? *i*: « Coment !, ce dist li uns des autres, ne ses tu mie que il les fait baignier en une eue en son non... ? *j*: « Coment !, dist uns autres, ne ses tu pas qu'il les fait baptisier en son non en une eue... ? *n*: « [Coment !, *add. F'G'K'*] Ne ses tu dont [pas *K'*: fait li autres *add. F'*] que il les fait laver en aigue en son non... ? *A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: par ce qui les fait laver en eaue ou nom... ? *E'*: « Ne sces tu dont, fait un ennemy, pour quoy nous les perdons ? Car il commande que tantost qu'ilz naistront qu'ilz soient lavés en son nom en eaue *M'N'* ».

21^b-23 ... et par cele iave [si *add. B*] a lavé le delit del pere [le levant dou pere *E*: se levant del pechie du pere *D*:] et de la mere *ABED*: ... et pour cele eve se levant [le leve *F*: se lavent ou nom *V*] du pere et du fil et de la mere *CFV*: ... et par cele eve [non *R*] s'en [en *om. R*] lavent el non [el non *om. P*] del Pere et du Filz et du Saint Esperit *SR P*: ... [19-21 en son nom... 21-23 lavent *om.*] nom par le Pere, par le Filz et par le Saint Esperit *I*: ... [19-21 en son nom... 21-23 lavent *om.*] nom du Peire et du Fil et du Saint Esperit dedens yabbe [dedens yabbe *om. Z ep*] *LZ ep*: ... [19-21 en son nom... 21-23 lavent *om.*] non que il claimment lou Pere et lou Fil et lou Saint Esperit *K a*: ... [19-21 en son nom... 21-23 lavent *om.*] [et *add. g*] el non del Pere et del Fils et del Saint Esperit [et de la mere *add. g*] *YW g*: ... et par celle eve se levant du Pere et du Fils et du Saint Esperit *P*: ... et por cele eve se levant el non au Pere et au Fil et au Seint Esperit et de la mere [et de la mere *om. n*] *ijn*: ... et par cel [ceste *K'*] eve se levant [el non *add. B'D'F'G'*] del Pere et del Fil [et del Fil et del Fil *B'*] et del Saint Esperit *A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: ... [19-21 en son nom... 21-23 lavent *om.*] ou nom du Pere et du Filz et du Saint Esperit *E'*: Et commande que quant ilz les laveront qu'ilz dient « ou nom du Pere et du Filz et du Saint Esperit » *M'N'*.

28-29 Par ce les avons nos perduz, se il sont saige [saive *B*] *AB*: Et par ce les avons touz perduz, s'il sauve *C*: Et par ce [cecy *V*] les avons nos [tous *add. VS IK a*] perduz [avons perdus tous *R*: avons tout perdu *P*], [se il sont saige *om.*] *FEDVRS IKYWP a*: Chose que ilz pour nous aient fait ne leur puet grever que ilz ne soient saufs, et pour ceu les avons nous tous perdus *L*: *om. ep*: Et par ce les avons nos [tos *add. i*] perdus, k'il seront sauf [sauvé *ijn*] en ceste maniere *gijn*: Par che les avons nos tos [nos tos *om. D'*: tos *om. H'*: nous du tout *G'*] perdus, [se il sont saige *om.*] *A'B'C'D'F'G'H'E'K'*: Et saichies que pour ce les avons nous perdus, [se il sont saige *om.*] *M'N'*.

atormentar más que a los otros, así bivos en tierra como muertos aquí, e faziannos semejar
que no davan nada por nuestros tormentos, *ante confortavan a los otros peccadores porque* 15
les dezían que nasceria en tierra el que los vernía librar. Atanto lo dezieron fasta que vino e
nos tolió lo que avýamos aquí. *E asý que nos toldrá los otros, que vivos son, si fuer sesudo.*

–¿Pero cómo pudo venir que lo nunca sopimos –dixo el otro– qué nos lo tolló?

–¿E non lo sabes tú?

Dixo el otro: –Non. 20

–Sepas tú que los faz lavar a los sus servientes en una agua sagrada en el su nombre e por
aquella agua son quitos de todos sus peccados. E quando los lavan a sus servientes dizen asý:
«En el nombre del Padre e del Fijo y del Espíritu Sancto. Amen». E por esta razón nos los
tuelle. E del peccado de Adán e de Eva que los devíamos de aver los agora perdemos por esto,
que non avemos sobre ellos ningund ^{283r} poder. E más nos y fizo, que dexó en la tierra sus 25
servientes que los salvan por confesión; e tantas non farán de nuestras obras que, sy ellos se
confesaren ende e se quesieren quitar e arrepentir e fezieren lo que les ellos mandaren, nunca
serán en nuestro poder. *E por esto los avemos todos perdidos, ca todos serán salvos en esta*
guysa, si quesieren creher a los sus sergientes.

15-16^a ante confortauan a los peccadores por *que* les dezian *que* nasceria en tierra el *que* los vernia librar
P: τ confortauan a los otros peccadores e dezianles que aquel nasceria τ los vernia a librar *S*.

16^b atanto lo dezieron fasta *que* vino *P*: ¶ Capitulo primero de como fablaron los diablos entre si. Tanto
lo dixerón assi fasta *que* vino *S*.

17-18 τ asy *que* nos toldra los otros *que* viuos son si fuer sesudo *pero commo* pudo venir *que* lo nunca
sopimos dixo el otro *que* nos lo tolló *P*: E a. q. n. t. l. o. q. bivos s. s. f. sesudo. *P*. commo p. v. q. l. n. s.
commo n. los t.? *Pie*: E a. q. n. t. l. o. q. bivos s. s. f. sesudo. -Pero, ¿cómo p. v. q. l. n. sopimos?, -dixo el
otro-, ¿qué n. lo t.? *Luc*: τ assi nos podría tomar los otros que biuos son si fuesse sesudo. Pero como pudo
auer lo que nunca supimos. *S*.

19-21^a Et non lo sabes tu. dixo el otro non· sepas tu *que* los faz lauar a los sus servientes en vna sagrada
en el su nombre *P*: E n. l. s. tu? dixo el otro. Non. Sepas t. q. l. f. l. a l. s. s. e. u. agua sagrada e. e. s. n. *Pie*: -
¿E n. l. s. tú? Dixo el otro: -Non. -Sepas t. q. l. f. l. a l. s. s. e. u. agua sagrada e. e. s. n. *Luc*: E como dixo otro
no sabes tu *que* les faze lauar en vna agua: τ por su nombre *S*.

21^b-23 τ por *aquella* agua son quitos de todos sus peccados τ *quando* los lavan a sus *servientes* dizen asy
en el nombre del padre τ del fijo y del *spiritu* sancto amen *P*: τ por *aquella* agua se lauan de todos los peccados
en el nombre del padre y del fijo y del *spiritu* santo: *S*.

28-29 τ por esto los avemos todos perdidos ca todos seran saluos en esta guysa si *quesieren* creher a
los sus *sergientes* *P*: que todos no los ayamos perdidos. Ca todos seran saluos por esta manera *S*.

16^b *Atanto... fasta que*, conjunción temporal de anterioridad delimitativa «hasta que» (Eberenz, 1982: 370;
Veiga y Mosteiro Louzao, 2006: 360-362), inspirada en la francesa *tant... que* (Ménard, 1988: 219 [§ 247]).

17 *Fuer* «fuere», con apócope de *-e* latina (Lapesa, 1981: 200-201 [§ 51.4]; Menéndez Pidal, 1985: § 107.4;
Lloyd, 1987: 207-212 y 320-322; etc.). *Vid.* I.21 *faz* «hace».

28 *los avemos todos perdidos* «los hemos perdido a todos», part. pas. concordado en frase verbal de tiempo
compuesto (Menéndez Pidal, 1908: II, 360-361 [§ 171]; Hanssen, 1913: 230 [§ 578]; Keniston, 1937: 452 [§
33.87]; etc.).

Los lugares cuyas variantes se anotan ilustran tanto la fisonomía general del modelo francés como diversos problemas relativos a la edición de su traducción castellana; serán comentados por orden de aparición. A propósito del primero (línea 4), indiquemos por lo pronto que en *P* la -s de *Muchos* se encuentra tachada con la tinta de títulos, calderones y capitales, vale decir, que la enmienda fue incorporada tardíamente por el rubricador; según se ha anotado, Pietsch la aceptó en su texto –y también Lucía Megías–, aunque sin dejar de aludir a una grafía «Mucho sañudos» como posible origen de la lección (Pietsch, 1925: 167-168, nota a 57, 4). Por otra parte, en las palabras iniciales de la *Estoria es P* el único que refleja –si bien solo en parte– el orden oracional del hipotexto precisamente mediante la anteposición de ese *Mucho* («Mout fu iriez» > «Mucho sañudos fueron»). Por lo demás, el lugar no aporta información textual relevante aparte del hecho de que ya algunos mss. franceses amplificaban el inicio del *roman* con fórmulas manidas (*FR K a B'G'*): como *P* se mantiene fiel a la lectura mayoritaria, el introito de *S* («En esta presente historia se cuenta cómo») ha de juzgarse innovación suya o del subarquetipo de los impresos.

En cambio, el segundo lugar (4-5^a) ya resulta indicio claro de que el modelo subyacente de la traducción ofrecía una versión α del *Merlin* –esto es, el texto original de Robert de Boron en tanto que miembro central de su supuesta trilogía *Joseph d'Arimathie, Merlin y Perceval*– y no una versión β o *Merlin* cíclico –a saber, un *Merlin* corregido con el propósito de adaptarlo al ambicioso edificio de la *Vulgate* en el que ese *roman* original fue luego incluido (Micha, 1958: 145-154)–. En efecto, *n* y casi todos los mss. β –bautizados por Micha (1958) con letras seguidas del signo prima (')–, según se anotó más arriba– ofrecen la lección «Eve et Adam» en lugar de «Adam et Eve», el orden propuesto por los mss. α y recogido por los testimonios castellanos. Cabe aclarar que Micha no reconoció la existencia de la versión β por este lugar pues no hay en él error común sino simple variante adifóra: la postuló sobre la base de otros lugares que sí son significativos y que fueron repasados en el precitado trabajo a propósito de la *Estoria* (Casais, en prensa); pero este constituye un indicio, entre muchos otros (*vid.* Micha, 1958: 146-148, itálicas), de la existencia de ambas versiones y, en lo atinente a los *Merlines*, de que su texto es el de α (*vid.* Morros, 1988: 458-460). De hecho, el modesto pasaje editado incluye otros lugares indiciarios, de los cuales los dos siguientes están entre los más claros: i) en 5^b ni *P* ni *S* reflejan la redacción «si en ourent mout grant paour et molt grant merveille» (β) sino «si en orent molt grant merveille» (α) –advértase que «por gran maravilla» de *S* se ajusta algo mejor al modelo, lo que aconseja nuestra enmienda–;⁷ ii) también en 6 el *roman* ofrecía las variantes «cist hom

⁷ El lugar demanda una justificación adicional: los mss. franceses, sin ninguna excepción, sostienen que los demonios «s'assemblerent et dirent / distrent», pero *P* lee erróneamente «ensañáronse e dexieron», quizás por influjo de aquel «Mucho sañudos» del inicio. En consonancia con su hipótesis de que las ramas altas de la *Estoria* se caracterizaban por una lengua mixta en que los rasgos castellanos convivían con otros asturleonés y gallegoportugueses (*vid.* nota 6, p. 125-126), Pietsch propuso que el error *ensañáronse* debió de suscitarse por la incompreensión del leonesismo **assunaronse*, forma occidental del verbo *asonar* ‘juntar en asonada, y, en general, juntar o reunir’ (*DLE*, s. v. *asonar*²), el cual consta en otro lugar del código como equivalente adecuado de *assembler* (Pietsch, 1916: 627-628; 1924: xxx-xxxi, 57, 6 y 75, 3; 1925: 168 y 224, notas a 57, 6 y 75, 3); la historia del lugar supondría tres etapas principales (**assunáronse* / *asonáronse* > **asañáronse* > *ensañáronse*), con *asañar* como

qui si nos a esforciez » (α) versus « cil qui si nos sorpuet » (β),⁸ y es obvio no solo que *forçó* de *P* y *S* traduce *esforcier* –y no *surpouvoir*, ni otras variantes como *effondrer*, *desrober*, *surprendre*– sino también que la lectura «qué hombre podría ser que» remite, tampoco de forma literal, a « cist / cil hom qui » y no a « cil qui »; por cierto, otra vez parece aconsejable corregir *P* ayudándose con *S* a la vista de que el demostrativo *cist* y el adverbio *si* –mayoritario este en la tradición francesa, y que aporta un valioso énfasis expresivo– solo fueron preservados por el impreso («¿Qué omne podría ser *este* que *assí* nos forçó... ?»).

La relativa complejidad del *locus* «este nos destroyó... terrenal» (9^a-9^b) aconseja un abordaje más analítico; sus varios problemas conciernen justamente a la fase crítica de la *emendatio*. Sobre «este nos destroyó asý. ¿Cómo nasció... ?» (9^a), debe advertirse que casi toda la tradición francesa entendía que luego del verbo *destruit* (y variantes) se iniciaba una frase interrogativa directa encabezada por el adverbio *comment* –solo *M'N'*, que dan un texto reescrito, la presentan en forma indirecta (« si ne savons comment il est nes »)–. Entre los testimonios castellanos *S* refleja de algún modo tal adverbio mediante la locución temporal de posterioridad inmediata «assí como» ‘tan pronto como’ –el «assí que» de *P*, que tiene el mismo sentido, ha de ser reescritura de la lección testimoniada por el impreso–. Y visto que en 11 *P* y *S* leerán «Entonce respondió uno d’ellos» en acuerdo estricto con el modelo, es preciso concluir que en el original de la traducción la frase anterior sí era interrogativa, carácter que debió de perderse precisamente cuando en el arquetipo los adverbios independientes «assí» y «cómo» fueron interpretados por error como locución adverbial temporal.⁹ Ahora bien, el sujeto tácito de esa frase interrogativa * «cómo nasció» debe reponerse por enlace anafórico con «este nos destroyó asý». Y a propósito del vínculo ya propiamente sintáctico que conviene establecer entre ambas frases la consulta de la tradición del *roman* ofrece dos opciones editoriales excluyentes: i) defender la simple yuxtaposición («este nos destroyó asý. ¿Cómo nasció... »), la cual descende cuanto menos del arquetipo castellano y coincidiría con la mayoría de los mss. franceses (*CFDVRS LKYWZP a* β); ii) enmendar el texto mediante un pronombre relativo («este *que* nos destroyó asý, ¿cómo

primera forma del error (Casais, 2018: 144-149, en especial 148). También Lucía Megías consideró esta hipótesis pues editó «a [sic] *assañáronse* e dexieron»; pero no reporta beneficio alguno enmendar *P* mediante otro error: aunque excesiva en su color dialectal, la propuesta de Pietsch sí repara el texto. Por nuestra parte, creemos que la aplicación rigurosa de los supuestos de este trabajo torna indefendible incluso la muy razonable lección *asonar*, que ningún testimonio trae. De hecho, aunque incorrecto frente al modelo, el texto de *P* no resulta absurdo; su énfasis –redundante, es verdad, respecto del inicio– está en la reacción psicológica del enemigo (‘los demonios se maravillaron, se enfurecieron y dijeron’).

⁸ Aquí dos de los mss. *z* (*p* y *e*) leen como β , mientras que un tercero (*g*) combina lecciones: « Ki est *cil ki* (β) si nos aít *efforcies* (α) ».

⁹ Advuértase que la reinterpretación temporal de «asý como» también pudo verse favorecida por el contexto inmediato, a saber, el final de la frase, donde la misma secuencia aparece como locución de valor modal para traducir correctamente « ainsí com » («asý como vemos e sabemos de los otros omnes»). Sin embargo, es obvio que en el plano semántico tal lectura de posterioridad inmediata conlleva serios problemas teológicos pues equivale a sostener que Jesucristo acabó con la soberanía de los demonios sobre la humanidad desde el momento mismo de su nacimiento y por la sola acción de nacer, lo que en definitiva implicaría negar la necesidad y la eficacia del resto de su actuación terrenal de redención, en especial la pública –predicación, pasión, muerte, descenso a los infiernos, resurrección y ascensión a los cielos–, para cumplir con toda la cual es que quiso nacer. Y esta objeción no es solo teológica sino también textual pues el mismo demonio que mediante esa supuesta subordinada de tiempo aludiría al nacimiento de Jesús como el instante en que se consuma la ruina suya y de sus congéneres había iniciado el parlamento identificando la causa de tal ruina en el descenso a los infiernos («¿Qué omne podría ser que nos forçó e que nuestras fortalezas nos quebrantó?»): un «asý como» temporal es incoherente con el propio texto.

nació... ») siguiendo la estructura sintáctica de los mejores mss. *AB*, la cual fue heredada por un sector acotado de la tradición (*E I epijn*). Creemos que debe preferirse la alternativa conservadora vista otra vez la carencia de pruebas que sustenten la enmienda y considerando también que el texto del códice –aunque con dificultad– sí tiene sentido, pero la introducción del relativo encuentra apoyo en que casi todos los mss. de esa familia *z* leen *qui*.¹⁰ Y en definitiva la confusión por la cual el arquetipo castellano transformó * «destroyó *asy*, ¿cómo nació... ?» en «destroyó *asy como* nació...» también podría constituir el germen de la desaparición del relativo pues con tal confusión no solo se erradicaba el carácter interrogativo de la frase, también se desdibujaba su esquema sintáctico global por pérdida de la oración principal (* «E este *que* nos destroyó *así como* nació, que no vimos en él nada de sabor de omne terrenal, así como vemos e sabemos de los otros omnes»): la eliminación de *que* despejaba *ope ingenii* el panorama. Podría objetarse, por fin, que del razonamiento precedente se sigue como paradójica conclusión la lisa y llana inexistencia histórica de la lección defendida («este nos destroyó *asy*. ¿Cómo nació... ?»); pero ella sí está en *S*, si se la sabe apreciar.

También son desafíos de *emendatio* los que presenta el resto del período hasta aquí analizado (9^b). En efecto, las lecciones de *P* y *S* coinciden en su estructura general pero divergen en ciertos detalles, lo que sugiere que nos hallamos ante una difracción. En cualquier caso, el empleo del verbo *ver* afilia sin duda el modelo de la *Estoria* solo con algunos mss. del *roman* (*CD L gn β*); pero en *D*, *L* y *β* no encontramos la construcción « nul delit d’ome terrien », la única que explica «nada de saber de omne terrenal» (*P*) y «mengua de hombre terrenal» (*S*). Así, acogiendo la muy perspicaz enmienda *saber* > *sabor* ‘ganas, deseo’ de Pietsch (1924: 57, 12; *vid. DCECH*, s. v. *saber*), reteniendo –también como Pietsch– el sintagma «en él» del impreso sevillano –*L* propone «n’avons en lui veus», y luego los mss. *β* leerán siempre «nos n’avons veu en lui» (*vid. Pietsch*, 1925: 174, nota a 57, 12, donde se reportan las variantes de *R* y *G*’ desde Paris-Ulrich, 1886: t. I, 1, y Sommer, 1908: t. II, 3, 9-10 respectivamente)– y postulando que «nada de» y «mengua» son corrupción de * «nengún / ningún» (« nul »), concluimos que el original castellano bien pudo leer * «... que non vimos en él nengún sabor de omne terrenal». Se trataría de una versión casi literal de *g*, con la salvedad de que el presunto modelo subyacente debería haber incluido la construcción « en lui » y no el adverbio pronominal *i*. Pero puesto que nuestra tarea es editar la *Estoria de Merlin* de *P*, tal lección resulta excesiva.¹¹

En el siguiente lugar (11) *P* presenta un error desconcertante (*coxo*) que también puede enmendarse con facilidad desde *S* (*dixo*), como propusieran Pietsch y Lucía Megías; pero es el estudio del modelo el que demuestra que la estructura frástica «respondió... e dixo» proviene de la variante francesa « respont... et dist » (*FVRS I ij F’G’ M’N’*), aun cuando su obvia dispersión entre familias la torne inútil para la filiación del modelo. Por su parte, la entera frase de 12-13 («A nós mató... quesiese») presenta superpuestas muchas dificultades ecdóticas y por

¹⁰ Solo falta en *a*, donde sin embargo el inicio del *Merlin* se encuentra mutilado por pérdida del f. 121 y fue copiado desde otro ejemplar –su texto propiamente dicho comienza en *l*, 38 (*vid. Micha*, 1958: 82; 2000: xv)–; vale decir que también él pudo haber leído *qui*.

¹¹ Sí retenemos «en él» porque el sintagma resulta necesario para la frase y porque *S* nos da certezas sobre su existencia. Lamentablemente no puede decirse lo mismo sobre * *sabor*, por lo que otra vez prescindimos de tal enmienda aun cuando es muy probable que *saber* constituya un simple error por influjo contextual de «sabemos de los otros omnes».

el momento no disponemos de soluciones verosímiles para todas. Concentrando la atención en lo que resulta más claro, puede imaginarse en primer lugar que tanto *P* como *S* omiten esta segunda alusión a Adán y Eva («sauver le pechié d’Eve et d’Adan...») por un simple salto de *peccadores* a * *peccadores* producido en el arquetipo (* «... salvar los peccadores [de Eva e Adán, e de los otros peccadores], aquellos qu’Él salvar quiesiese»). Que la actual omisión no parece deliberada es sugerido, desde luego, por la adecuada traducción de aquella primera alusión («... sacó ende Adán e Eva...»); pero los testimonios castellanos tampoco tienen equivalente para «Membre vos que...» y la estructura sintáctica global de esta frase también luce deshecha: no sabemos a qué atribuir esta situación. En cambio, el examen de la tradición francesa sí conduce a tres conclusiones relevantes: i) que el modelo subyacente de la *Estoria* presentaba la lección «li Filz Dieu», mayoritaria (*ABC DFEVRS ILKYWZP aijn β*), y no la más bien inespecífica «Dieu» de tres mss. *z* (*epg*); ii) que no leía «sauver le pechié d’Eve et d’Adan» (*AB*) sino «sauver les pecheors d’Eve et d’Adan», variante que monopoliza la tradición desde *C* –en algún caso, amplificada («sauver les pecheours qui estoient venu de Eve et de Adam» *YWZ*; «sauver les pecheors qui d’Eve et d’Adam erait descendu» *n*)– y que habría inducido más fácilmente el salto antes aludido; iii) más importante, que en la sección final de la frase, «aquellos qu’Él salvar quiesiese» –aquí es *S* el que trivializa («aquellos que salvarse quisiessen»)– traduce «cels qui li plairoit» (*ABC IK ai*) y no la variante «tant comme il li pleroit» (*FEDVRS jn β*) –Micha (1958: 146) indica que esta segunda es propia de *β*, pero los ms. *α* apuntados sí la ofrecen–. Ahora bien, solo unos pocos mss. leen «li Filz Dieu vendroit en terre sauver les pecheors... cels qui li plairoit» (*C IK ai*); el modelo de la traducción sigue sin limitarse a una única familia de mss., pero al menos ofrece una fisonomía más clara y peculiar. Indiquemos, además, que *P* vuelve a carecer de una lección de *S* que hace pleno sentido («vernía en tierra para salvar») y que todos los mss. franceses conllevan («vendroit en terre»); como es lógico, el impreso quinientista ha renunciado al infinitivo final de *P* («vernía salvar»), pero por contrapartida ofrece un caso de objeto directo personal sin preposición *a* («salvar los pecadores») que debe retenerse como arcaísmo morfosintáctico (Menéndez Pidal, 1908: II, 339-340 [§ 149.1 y 149.2]; Hanssen, 1913: 295-296 [§ 692]).

El *locus* de 15-16^a («ante... librar») vuelve a mostrar cercanía con un sector más bien acotado del *stemma* del *Merlin* al tiempo que también habilita distintos grados de compromiso –o de audacia– en la *emendatio*. Por lo pronto, adviértase que el modelo subyacente y la *Estoria* de él derivada supieron evitar un error por trivialización que se registra en la mayor parte de la tradición francesa, la lección «vendroit en terre», el cual aparece tempranamente en *x*³ y *x*⁴ (*FEDVRS*), avanza a través de las familias *y* (*IYWZP*) y *z* (*epgn*) y se infiltra en todos los mss. *β*.¹² Que la lección correcta es «naistroit en terre» (*ABC LK aij*), fielmente traducida en *P* («nascería en tierra»), lo prueba el que la idea de ‘nacimiento’ resulta esencial no solo al parlamento demoníaco de las líneas 6-10 («coment en est il nez... ?») sino en definitiva a todo

¹² Es posible que «vendroit en terre» haya surgido por atracción del lugar 12-13 que venimos de considerar («disoient que li Filz Dieu vendroit en terre por sauver...»); en cualquier caso, puede imaginarse que fue esta nueva lectura lo que propició el reemplazo de la perífrasis subsiguiente «venroit delivrer» por *delivreroit* (*FEDVRS epg β*) o *delivrer* (*P n*); *IYW* leen dos veces *venir* («vendroit en terre... viendroit delivrer»), por lo que representarían el primer estadio del error.

el conciliábulo demoníaco del capítulo puesto que –recuérdese– la resolución principal que en él se adoptará es el intento de compensar la encarnación y nacimiento del Verbo con el engendramiento y nacimiento del Anticristo Merlín, según se narra hasta el f. 290r, 15 (Micha, 2000: 51; 10, 40). Pero otra vez *P* y *S* difieren entre sí en pormenores, ora en favor del primero («confortavan a los peccadores *porque* les dezían que nascería *en tierra* el que los *vernía librar*»), ora en favor del segundo («confortavan a los *otros* peccadores e dezíanles que *aquel* nascería e los *vernía a librar*»); poniendo en diálogo sus lecciones a la luz de los mss. *ABC K aij* –dejamos a un lado *L* pues propone « disoient qu’*il* »–, podría conjeturarse un original apenas distinto al texto editado, donde solo hemos aceptado *otros* de *S* (* «ante confortavan a los otros peccadores porque les dezían que *aquel* nascería en tierra *que* los vernía librar»).

El lugar de líneas 14-15 ofrece dos particularidades de interés. La primera consiste en que los testimonios castellanos vuelven a mantenerse fieles a los mejores mss. *ABC* –a los que siguen *ILKYWP aepgijn M’N’*– pues no incluyen el sujeto « li propheste » improvisado por *FEDVRS Z* y casi todos los mss. β (*A’B’C’D’F’G’H’E’K’*). Además, al emplear la construcción «atanto / tanto... fasta que» demuestran que el traductor dio a la estructura francesa « tant... que » no un inconveniente matiz consecutivo sino uno temporal de anterioridad delimitativa: ‘[los profetas] lo dijeron [el nacimiento de Cristo] hasta que ocurrió’ (Eberenz, 1982: 370; Veiga y Mosteiro Louzao, 2006: 360-362; Ménard, 1988: 219 [§ 247]); ninguna lectura atenta, por supuesto, podría defender la interpretación consecutiva porque los anuncios de los profetas veterotestamentarios – sobre los cuales *F* se había demorado en 4-5ª (« Ysaie, Jheremie, Daniel et touz les autres prophestes et Saint Jehan Baptiste »)– son del todo incapaces de causar la Encarnación: al contrario, es el Verbo eterno de Dios la causa de todo lo existente, y en particular de la palabra profética en tanto que excepcional participación en la omnisciencia divina.

El análisis de los cuatro últimos lugares depende aún más de la correcta identificación del modelo subyacente y de una adecuada comprensión de la historia textual que media entre él y las tardías copias de *P* y *S*. Por lo pronto, resulta imposible juzgar con rigor el de 17-18 sin haber comprobado que en la tradición de su hipotexto las lecciones divergen de manera considerable; las dificultades abundan, por lo que es prudente subdividir el estudio del período. Así, en 17, donde se da el cierre del parlamento demoníaco introducido por 11 («Entonce respondiò uno d’ellos e dixo...»), son *AB* los que ofrecen la única lectura admisible entre todas las colacionadas: « il nos a toluz touz les autres, *se il font que saiges / saive* ». Jesucristo ha hecho posible que el infierno sea eludido por todos los otros hombres –esto es, ya no solo los justos de la antigua alianza rescatados en su descenso a los infiernos, sino el conjunto del género humano, la integridad de las generaciones futuras–, pero ello con una condición: « se il font que saiges », literalmente ‘si hacen lo que un sabio’, es decir, ‘si actúan sabiamente’ (Ménard, 1988: 83 [§ 69]); y actuar sabiamente, se explicará más abajo en respuesta a la pregunta de 18 («¿Pero cómo... tolló?»), consiste en recurrir a los sacramentos de la Iglesia, sobre todo el bautismo, que perdona el pecado original, y la confesión, que hace lo mismo con los pecados personales. Ahora bien, este irreprochable sentido doctrinal comienza a sufrir problemas a partir de los mss. x^3 . Y es que *C*, el más cercano a *AB*, presenta un error grave: el sujeto de esa frase condicional ha pasado a ser el propio Jesús (« il nos a toluz touz les autres, *si fust savie* »), lo cual constituye un

completo absurdo por el cual se supedita a una solo potencial sabiduría de Cristo –que es en sí mismo la sabiduría eterna e indubitable de Dios– la justificación que depende exclusivamente de la inteligencia y voluntad de cada hombre. De este error provienen las variantes de los restantes mss.: i) « si fust savie » desaparece de casi todos –solo *i* preserva la condicional, « se il fust sages »–; ii) en su lugar los restantes mss. x^3 (*DFE*), todos los β y en especial los x^4 (*VRS*) improvisan una serie de reelaboraciones y amplificaciones que se acumulan y que terminan por desdibujar los límites de esta frase con la siguiente (« il nus a tolu tuz les autres *par tel force que nus ne savions mie* » *D*: « il nos a tollu touz *ceus qui croient sa nativité et qu'il nasqui de fame par cele forte que nos ne savion mie qu'il nos deust ce faire* » *S*; *vid.* Micha, 1958: 159); iii) pero los mss. *y* (*ILKYWZP*) y algunos *z* (*aigjn*) carecen de todo vestigio de tales amplificaciones y en su lugar ofrecen redacciones más o menos reducidas de la frase siguiente, que es –como hemos anticipado– una interrogación introducida por *coment*. Toda esta paleta de variantes resulta por supuesto muy compleja, pero por ello mismo podría conllevar pistas para conocer la índole específica del modelo de nuestra traducción. Y es forzoso arribar a la conclusión de que este no pudo estar vinculado directamente con el mejor texto de *AB*, pero que no debió de distar demasiado del de *C*; *i* vuelve a ser aquí el mejor candidato pues constituye un ms. *z* que lee « il nos eust toz toluz les autres, *se il fust sages* », lección que explica *grosso modo* el texto de *P*: «asý que nos toldrá los otros, que vivos son, *si fuer sesudo*». ¹³ Pasando por fin a 18, allí encontramos esa pregunta que dará pie a la posterior exposición sobre la eficacia de los sacramentos (19-21^a): « Coment font il que nos n'*aurons* mie les autres ? »; es *A* el único en proponer esta lectura pues ya *BC* concuerdan entre sí en una distinta: « Coment funt / fu cil que nus nel *saviom* mie ? ». Y según adelantamos, la pregunta está omitida en los mss. x^3 (*DFE*), x^4 (*VRS*) y casi todos los β (*A'B'C'D'F'G'H'K'*), aunque regresa –dentro de otra serie de redacciones divergentes pero siempre encabezadas por *coment*– en la mayoría de los mss. *y* (*LKYWZP*) y *z* (*aigjn*), e incluso en los dos más reelaborados de β (*M'N'*). Ahora no estudiaremos en detalle cada lectura pues nuestra atención es atraída de inmediato por la reformulación de *i* y copias vecinas, « Coment fu ce que nos nel seusmes pas ? ». Y la razón para este interés es bien clara: *P* y *S* también proponen la interrogación *cómo* y también ponen el foco en la idea de ‘saber’ (*BCDF igjn*) y no en la de ‘tener’ (*A*). Otra vez los testimonios castellanos divergen y son difíciles de interpretar. A la vista de las ediciones de Paris-Ulrich (1886) y Sommer (1908), Pietsch enmendó la lección del código eliminando la cláusula introductoria «dixo el otro» y reemplazando «*que nos lo tollo*» por «*comme nos los tollo*», no obstante lo cual apuntó con

¹³ Desde luego, no lo explica todo. No está claro por qué *P* y *S* leen «asý que» ni el futuro *toldrá*, que de todos modos resultan apropiados al sentido del texto. Tampoco el modelo da cuenta de «los otros» en lugar de * «todos los otros», la lección que casi cualquier ms. francés habría suscitado visto que las divergencias serias que existen entre ellos se inician en la condicional posterior « se il font que saiges » –« touz les autres » sí falta en *I ep E'*, pero simplemente porque omiten el período 17-18, y también en *gjn*, que adolecen de la laguna « il nous... sages »–; es preferible pensar en un error por haplografía dentro de la tradición castellana (* «toldrá [todos] los otros»). Por fin, la frase de relativo «que vivos / bivos son» se muestra cercana al cierre del lugar en *M'N'* (« *ceus qui vivent sur terre* »), aunque visto que en general no hay puntos de contacto entre nuestra traducción y estos mss., que dan una versión β muy reescrita, debe concluirse que la glosa surgió espontáneamente en el arquetipo peninsular de una mano comprometida y buena lectora del texto.

intuición y honestidad intelectual que su propuesta no era del todo convincente.¹⁴ Por este motivo, Lucía Megías, que sí respetó todas las lecturas del ms., dio con la lección correcta: «Pero, ¿cómo pudo venir que lo nunca sopimos?, -dixo el otro-, ¿qué nos lo tollió?».¹⁵ La lección de *S* («Pero, ¿cómo pudo aver lo que nunca sopimos?») no solo no coincide con la de *P* sino que luce más bien absurda, lo que constituye un indicio de su condición de *difficilior*. Y en definitiva el texto de *i*, vertido en forma algo libre, podría haber suscitado un original del estilo de * «Pero, ¿cómo pudo venir que lo nunca sopimos?», ya con esa interpolación de *nunca* entre pronombre personal proclítico y verbo (Casais, 2020: 196-204). *P* dice lo que Lucía Megías ha sabido editar, ocurre simplemente que otra vez el código no es digno de mayor crédito si se pretende acceder al arquetipo: el comentario del siguiente lugar permitirá confirmar esta intuición.

En 19-21^a los testimonios franceses aún continúan discrepando considerablemente, pero las diferencias entre *P* y *S* tampoco resultan desdeñables. Debe decirse, ante todo, que la pregunta que venimos de considerar es contestada con otra pregunta: « Et il respont: « Dont ne savez vos que il les fait laver... ? » (A).¹⁶ Llama la atención que en *P* la réplica se encuentra desdoblada, con lo que ese carácter superficialmente interrogativo se ha perdido en la respuesta propiamente dicha, que encontramos en una segunda instancia («-Sepas tú que...»); otra vez Lucía Megías ha visto mejor que Pietsch la estructura general del diálogo que propone el código: «-¿E non lo sabes tú? Dixo el otro: -Non. -Sepas tú que...».¹⁷ Por contrapartida, *S* ofrece una redacción más económica –puntuamos en acuerdo con la interpretación de Pietsch (*vid.* 1925: 178, nota a 57, 23), que en esto juzgamos correcta–: «-¿E cómo! -dixo otro-. ¿No sabes tú que... ?». Ya *BC* proponían una lección similar a esta (« Coment ! Ne sez tu donc que... ? »), y la frase encabezada por ese *coment*

¹⁴ «M [Paris-Ulrich, 1886; R] was of no help. On the strength of S 2, 3, 20 [Sommer, 1908; G'] & *si nous a tous les autres par tele force que nous ne sauons comment* I have inserted *comme* for *que*. But still the texts fails to satisfy» (Pietsch, 1925: II, 178, nota a 57, 23). Y es que ni *R* ni *G'* están cerca del modelo de la *Estoria*.

¹⁵ En nuestro texto preferimos no colocar signos de interrogación ni comas antes y después del inciso «dixo el otro» para subrayar el hecho de que toda la frase constituye una única pregunta introducida precisamente por ese *verbum dicendi*; la estructura dependiente de él es la que sigue: adverbio interrogativo (*cómo*) + perífrasis verbal (*pudo venir*) + frase subordinada sustantiva con función de sujeto de *pudo venir* (*que lo nunca sopimos*) + frase interrogativa indirecta con función de objeto directo de *sopimos* (*qué nos lo tolló*); el sentido es ‘¿cómo pudo ocurrir que nunca advirtiéramos qué nos quitó lo que teníamos aquí?’. La colocación del *verbum dicendi* al interior de la frase no resulta infrecuente en *P*, lo cual avala la interpretación de Lucía Megías; no hay ejemplos de ello en el pasaje editado, pero remitimos a estos otros dos: «¿qué bien sería -dixieron los diablos- que de tal manera pudiésemos omne aver!» (f. 283v, 11-13; *vid.* Pietsch, 1924: 59, 8-9); «E la donzella: ¿Cómo -dixo- lo podría yo saber?» (f. 285v, 13; *vid.* Pietsch, 1924: 62, 21-22). Las últimas dificultades del período residen en los dos pronombres personales *lo*, pero tampoco son insalvables: el segundo («qué nos *lo* tolló») repite la lección «nos tollió *lo que avýamos aquí*» de finales de la primera respuesta (17) –cierto, lo esperable es el plural por el que optó Pietsch, pero la lección del ms. no resulta imposible–; y el primer *lo* anticipa la propia interrogativa indirecta «qué nos *lo* tolló» de la misma manera como, por caso, señala una simple completiva en la frase «no *lo* niego *que lo primero que hago... es guachapear con aquello blanquillo de Madrigal*» (*apud* Keniston, 1937: 67 [§ 7.257]; itálicas nuestras). Bajo esta lectura el sentido genuino del ms. vuelve a ser perceptible.

¹⁶ No siempre se respeta tal condición interrogativa en la tradición francesa: « C'est par ce qu'il les fait laver... » (*I*); « Il les fait laver... » (*Z*); « Vous savez bien que il les fait laver... » (*ep*).

¹⁷ Recordamos el texto de Pietsch, incluido en el aparato –seguimos respetando escrupulosamente la ortografía e interpunción del editor–: «E non lo sabes tu? dixo el otro. Non. Sepas tu que...». Aunque en nuestra opinión la presentación gráfica del texto no es todo lo clara que cabría desear, su interpretación más natural pasa por reconocer en «dixo el otro» el *verbum dicendi* pospuesto de «¿E non lo sabes tu?». Sin embargo, estamos convencidos de que en *P* «dixo el otro» introduce el «non» que le sigue más que ese «¿E non lo sabes tu?» que le antecede; el copista parece haber sido consciente de que la ambigüedad amenazaba el pasaje porque demarca el segmento «dixo el otro non» mediante un punto bajo y otro medio (*vid.* *P*, f. 282v, 23 y nuestro aparato crítico).

ahora exclamativo resurgirá entre los mss. z² (*gijn*);¹⁸ entre ellos ahora es *n* el más útil: « Coment ! dist uns autres, ne ses tu pas que... ? ». Debe concluirse que *P* puede ser un testimonio más completo, pero también es uno más intervencionista: el intercambio que el arquetipo debió de articular en términos relativamente simples (* «¿Pero cómo pudo venir que lo nunca sopimos? ¡E cómo! –dixo otro–. ¿No sabes tú que... ?») terminó inútilmente amplificado en el código, quizá por la inventiva del propio copista Ortiz (en itálicas las reescrituras): «¿Pero cómo pudo venir que lo nunca sopimos –dixo el otro– *qué nos lo tolló?* –¿E non lo sabes tú? *Dixo el otro: –Non. –Sepas tú que...*». ¿Intentaba con ello restaurar la lógica global del intercambio, enrarecida en el antígrafo? En cualquier caso, el resultado es bizantino e insatisfactorio pues el primer inciso «dixo el otro», a causa de su artículo determinativo singular, queda sin un referente adecuado: 1) «[elos diablos] dexieron: –¿Qué omne [...] sabemos de los otros omnes?»; 2) «Entonce respondió uno d’ellos e coxo: –A nós mató [...] si fuer sesudo»; 3) «–Pero cómo pudo venir... –*dixo el otro* [¿los diablos de 1)?]– *qué nos lo tolló?*»; 4) «[uno d’ellos] ¿E non lo sabes tú?»; 5) «*Dixo el otro: –Non*»; 6) «–[uno d’ellos] *Sepas tú que...*». En cambio, en *S* cada interlocutor es presentado adecuadamente: 1) «[los diablos] dixeron: –¿Qué hombre [...] sabemos de los otros omnes?»; 2) «Entonce respondió uno d’ellos e dixo: –Una cosa nos mató [...] aver lo que nunca sopimos?»; 3) «¿E cómo! –dixo otro–. ¿No sabes tú que... ?». Otra vez los presupuestos de este trabajo solo permiten señalar el problema; y es que remediarlo, a diferencia de las puntuales enmiendas que hemos aceptado desde *S*, conduciría a una sustancial adulteración del texto del código.¹⁹

El anteúltimo lugar del capítulo editado, el de 21-23, ofrece el «detalle de liturgia bautismal» que Micha localizó en todos los mss. y pues tanto *P* como *S* citan la forma del sacramento –mejor que simplemente «el signo de la cruz» (Micha, 1958: 160)–.²⁰ Ahora bien, la forma bautismal estaba ausente de *ABDE*, que aunque sí aludían al bautismo se centraban en la noción de pecado original de aquellos primeros padres Adán y Eva: « par cele iaué a lavé le delit del pere et de la mere » (*A*). Pero luego de una alusión errónea a cierto « fil » (*CFV*; *vid.* Micha, 1958: 159), la inclusión de las palabras pronunciadas para impartir el sacramento resultó irresistible en otros

¹⁸ Pero esta reinterpretación ya consta al menos en *L*, ms. y: « – Coment !, font cilz, est il vrai ? – Ne saveis vous pas, fait cil, comment il les faisoit laver ou nom... ? » (*vid.* aparato crítico para 17-18 y 19-21^a).

¹⁹ En 21 sí hemos aceptado la lección de Pietsch y Lucía Megías «en una *agua* sagrada» porque resulta necesaria para la inteligibilidad del texto. Es conveniente observar, empero, que el cotejo de *P* («en una *sagrada*») con *S* («en una *agua*») y con la lectura de la tradición francesa (« de / en [une] iaué ») podría sugerir una enmienda distinta y más simple, a saber, que la lección correcta es la de *S* y que *sagrada* –injustificable desde el modelo– es corrupción de *agua*. Sin embargo, en el siguiente capítulo *P* leerá, dentro de una considerable amplificación que le es exclusiva (*vid.* Pietsch, 1924: 58, 22-26 y 1925: 181, nota a 58, 22), «non sean batizados en *agua sagrada*» (f. 283r, 22-23), pasaje del que cabe deducir que en I.21 Ortiz sí había querido amplificar la lección de su antígrafo mediante el adjetivo y simplemente cometió otro error por haplografía (* «en una [agua] *sagrada*»). Ahora bien, esa posterior lección «en agua sagrada» habilita una tercera hipótesis, todavía más incierta: el *Merlín* original leía simplemente * «en agua» (« en iaué » *IK ae*) y la lección que Ortiz habría querido para I.21 era la misma del f. 283r, * «en agua sagrada»; su lapsus habría consistido entonces en anotar *una* en lugar de *agua*; milita contra ella, claro, la presencia del artículo *una* en *S*, el cual –además– resulta muy apropiado en esta primera alusión al bautismo. Concluimos que el lugar podría no ser tan sencillo como parece, pero la decisión editorial de Pietsch y Lucía Megías es la única prudente.

²⁰ Lo hacen, por cierto, amplificando en distinto grado el texto de los mss. franceses que la habían incluido (en itálicas, las amplificaciones): por aquella agua *son quitos de todos sus peccados. E quando los lavan a sus servientes dizen asy*: «En el nombre del Padre e del Fijo y del Spíritu Sancto. Amen» *P*: por aquella agua se lavan *de todos los peccados* en el nombre del Padre y del Fijo y del Spíritu Santo *S*. Una vez más no puede sorprender que la reescritura sea mayor en *P* pues Petrus Ortiz *clericus* muestra un interés especial por los pasajes de contenido doctrinal.

mss. x⁴ (RS) y en el resto de la tradición, incluida la versión β.²¹ Así, las lecciones de P y S vuelven a demostrar que su modelo, a pesar de aquella correcta y poco frecuente lección « naistroit en terre » (15-16^a), ya estaba alejado de los mss. ABC que la traían. Por añadidura, el último lugar considerado, el de las líneas 27-28, es aquel que abrió el camino para defender la hipótesis de que dicho modelo fue un ms. z² o inferior (Casais, en prensa). Micha (1958: 168) mostró que los mss. de este subgrupo se caracterizan, entre otras lecciones, por prolongar la última frase de nuestro segmento textual: « Par ce les avons nos perdus, k'il seront sauf / sauvé en ceste maniere ». Y esta redacción se traduce fielmente en ambos testimonios castellanos: «... perdidos, ca todos serán salvos en esta guysa (por esta manera S)» P; el cierre de P, «si quiesieren creher a los sus sergientes», ha de juzgarse otra vez como un énfasis propio.

Creemos que el ejercicio editorial presentado, no obstante sus acotados alcances y sus muchos desafíos pendientes, permite insistir en el papel insoslayable que al momento de editar críticamente una traducción medieval desempeña el puntual conocimiento de la tradición de su hipotexto. Nuestra pretensión, desde luego, no ha sido ponderar esta indiscutida verdad teórica y metodológica sino, más modestamente, ofrecer algunos resultados concretos de su aplicación a la *Estoria de Merlín* de P. Estudiar de este modo el texto acarrea un esfuerzo innegable, pero solo así es posible aspirar a su cabal entendimiento y lectura.

Referencias bibliográficas

1. Fuentes

1.1. Robert de Boron, *Roman de Merlin*

- A: París, BnF, ms. fr. 747 (siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc125398c>>.
- a: París, BnF, ms. fr. 770 (mediados del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc510195>>.
- A': París, BnF, ms. fr. 24.394 (siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc125371z>>.
- B: Londres, British Museum, Add. 32.125 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *British Library. Digitised Manuscripts* [en línea]. <www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_32125&index=0>.
- B': Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 526 (1286). Editado en Philippe Walter (dir.), 2001, *Le Livre du Graal. I Joseph d'Armathie, Merlin, Les Premiers Faits du rois Arthur*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 569-805 y 1741-1803 (Notice, Bibliographie, Notes et Variantes).
- C: Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 951 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux* [en línea]: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=16233>.

²¹ Entre los mss. z² esa lección bautismal llegó a combinarse, de forma absurda, con vestigios de la original alusión al pecado «del padre y de la madre» visto que *ijg* leen « et por cele eve se levent [por... levent *om.* g] el non au Pere et au Fil et au Seint Esperit et de la mere » (vid. Micha, 1958: 168); pero *n* carece de ella (« et par cele eve se levent el non dou Pere et del Fil et del Saint Esperit »), como los *Merlines*.

- C'*: París, BnF, ms. fr. 19.162 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc483723>>.
- D*: Cambridge, University Library, ms. Add. 7071 (hacia 1300). Copia digital de microfilm.
- D'*: París, BnF, ms. fr. 95 (fin de siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc13594b>>.
- E*: París, BnF, ms. fr. 423 (siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc50595k>>.
- e*: Chantilly, Bibliothèque du Château, ms. 643 (fin del siglo XIV). Reproducción fotográfica disponible en *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux* [en línea]: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=11439>.
- E'*: París, BnF, ms. fr. 96 (siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc51219h>>.
- F*: Ginebra, Bibliothèque Martin Bodmer, ms. 147 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *e-codices. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits en Suisse* [en línea]: <<https://www.e-codices.ch/fr/list/one/fmb/cb-0147>>.
- F'*: París, BnF, ms. fr. 110 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc42442t>>.
- g*: París, BnF, ms. fr. 344 (mediados del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc130191>>.
- G'*: Londres, British Museum, Add. 10.292 (1316). Reproducción fotográfica disponible en *British Library. Digitised Manuscripts* [en línea]: <www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10292>.
- H'*: Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Hs 2534 (siglo XIV). Reproducción fotográfica disponible en *Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt / Historische Sammlungen* [en línea]: <<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2534>>.
- I*: París, BnF, ms. fr. 113 (fin del siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc426069/ca100>>.
- i*: Rennes, Bibliothèque Municipale, ms. 255 (iniciado en 1302-1303). Reproducción fotográfica disponible en *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux* [en línea]: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=11749>.
- j*: París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. fr. 3482 (siglo XIV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc84155x>>.
- K*: París, BnF, ms. fr. 748 (mediados del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc509980>>.
- K'*: París, BnF, ms. fr. 332 (siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc49781w>>.
- L*: París, BnF, ms. fr. 98 (siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc512416>>.
- M'*: París, BnF, ms. fr. 117 (fin del siglo XIV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc42954c/cd0e83>>.
- n*: París, BnF, ms. fr. 749 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc509997>>.
- N'*: París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3479 (inicios del siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc84153f>>.
- P*: París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 2996 (siglo XIII). Copia digital de microfilm.

- p*: New Haven, Yale University Library, Beinecke Ms. 227 (1357). Reproducción fotográfica disponible en *Yale University Library – Digital Collections* [en línea]: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2008772>>.
- R*: Londres, British Museum, ms. Add. 38.117, antiguo ms. Huth (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *British Library. Digitised Manuscripts* [en línea]: <www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_38117>.
- S*: París, BnF, ms. nouv. acq. française 4166 (año 1301). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc13621b>>.
- V*: París, BnF, ms. fr. 1469 (siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc45250m>>.
- W*: París, BnF, ms. fr. 105 (inicio del siglo XIV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc1253816>>.
- Y*: París, BnF, ms. fr. 9123 (fin del siglo XIII). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc542305>>.
- Z*: París, BnF, ms. fr. 91 (siglo XV). Reproducción fotográfica disponible en *Gallica* [en línea]: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc51166n>>.

1.2. Merlines castellanos

- B*: *El baladro del sabio Merlín con sus profecías* (Burgos, Juan de Burgos, 1498), Oviedo, Biblioteca Universitaria, CEA-304, edición facsimilar, en María Isabel Hernández (ed.), 1999, *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo, Trea.
- P*: *Estoria de Merlín*, Ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1877 (1469-1470), f. 282v-296r. Reproducción fotográfica disponible en Repositorio Documental Gredos [en línea]: <<https://gredos.usal.es/handle/10366/149433>>.
- S*: *La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* (Sevilla, s. n., 1535), Madrid, Biblioteca Nacional, R-3870. Reproducción fotográfica disponible en Biblioteca Digital Hispánica [en línea]: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023013>>.

2. Estudios

- AVALLE, D'Arco Silvio, 1978, *Principî di critica testuale*, seconda edizione riveduta e corretta, Padova, Editrice Antenore.
- BLECUA, Alberto, 1983, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BOHIGAS BALAGUER, Pedro, 1925, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la Revista de Filología Española.
- BOHIGAS, Pedro (ed.), 1957, 1961 y 1962, *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*, 3 vols., Barcelona, Selecciones bibliófilas.
- CAS AIS, Alejandro, 2018, «Más sobre los occidentalismos y arcaísmos léxicos de los *Merlines* castellanos impresos del ciclo artúrico *Post-Vulgate*», *Signum* 19.2, 135-155.
- , 2020, «Los occidentalismos de los segmentos artúricos del ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1877 a la luz de la lengua del conjunto del código», en Paloma Gracia y Alejandro Casais (eds.), *Le roman arthurien du Pseudo-Robert de Boron en France et dans la Péninsule Ibérique*, Berlín, Peter Lang, pp. 161-206.

- , en prensa, «Aproximación al estudio del modelo subyacente francés de los *Merlines* castellanos», en Carlos Alvar y José Ramón Trujillo (coords.), *Literaturas artúricas ibéricas: nuevas perspectivas*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- CASTRO, Ivo, 1988, «Karl Pietsch e a sua edição dos *Spanish Grail Fragments*», *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Cáceres, 1987), Madrid, Arco-Libros, vol. II, pp. 1123-1129.
- CHIESA, Paolo, 2007, *Elementi di critica testuale*, Bolonia, Pàtron editore.
- DARBORD, Bernard y César GARCÍA DE LUCAS, 2008, «Reflexiones sobre las variantes occidentales en la materia artúrica castellana», en Javier Elvira *et alii* (eds.), *Lenguas, reinos y dialectos en la Edad Media Ibérica. La construcción de la identidad. Homenaje a Juan Ramón Lodares*, Madrid / Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 149-165.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2022, *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición [en línea]: <<https://dle.rae.es>>.
- EBERENZ, Rolf, 1982, «Las conjunciones temporales del español. Esbozo del sistema actual y de la trayectoria histórica en la norma peninsular», *Boletín de la Real Academia Española*, 62.226, 289-386.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel, 1991, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GARCIA DE LUCAS, César, 1999, *Les premières traductions du roman du Graal en Espagne*, Nanterre, Université de Paris X, tesis doctoral dirigida por Bernard Darbord (inédita).
- GRACIA, Paloma, 2007, «Los *Merlines* castellanos a la luz de su modelo subyacente: la *Estoria de Merlín* del Ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 233-248.
- , 2009, «La restitución como objetivo y el problema de los leonesismos en los *Spanish Grail Fragments* editados por Karl Pietsch», *Letras* 59-60 (*Studia Hispanica Medievalia VIII, vol. I: Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008 y de Homenaje al Quinto Centenario de Amadís de Gaula*), 189-197.
- , 2011, «La *Estoria de Merlín* en los *Spanish Grail Fragments* de Karl Pietsch: el valor de la reescritura y la metodología de la edición de textos medievales derivados de traducciones», *The Bulletin of Hispanic Studies* 88.8, 879-891.
- , 2015, «The Post-Vulgate Cycle in the Iberian Peninsula», en David Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 271-287.
- HANSEN, Federico, 1913, *Gramática histórica de la lengua castellana*, Halle, Max Niemeyer.
- KENISTON, Hayward, 1937, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago (Illinois), The University of Chicago Press.
- LAPESA, Rafael, 1981, *Historia de la lengua española*, novena edición corregida y aumentada, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- LLOYD, Paul M., 1987, *From Latin to Spanish. Vol. I: Historical Phonology and Morphology of the Spanish Language*, Philadelphia, American Philosophical Society, *Memoirs of the American Philosophical Society Volume 173*.
- LUCIA MEGIAS, José Manuel, 2001, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MENARD, Philippe, 1988, *Syntaxe de l'ancien français*, 3^e édition revue et augmentée, Bordeaux, Éditions Bière.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1908, *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Imprenta de Bailly-Baillièrre é hijos.
- , 1985, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.

- MICHA, Alexandre, 1958, « Les manuscrits du *Merlin* en prose de Robert de Boron », *Romania* 79.313, 78-94 y 79.314, 145-174.
- MICHA, Alexandre (ed.), 2000, Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- MORROS, Bienvenido, 1988, «Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlín*», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, pp. 457-471.
- PARIS, Gaston y Jacob ULRICH (eds.), 1886, *Merlin, roman en prose du XIII^e siècle publié avec la mise en prose du poème de Merlin de Robert de Boron d'après le manuscrit appartenant a M. Alfred H. Huth*, Paris, Librairie de Firmin Didot et C^{ie}, 2 vols.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2011, *La edición de textos*, segunda edición ampliada y actualizada, Madrid, Editorial Síntesis.
- PIETSCH, Karl, 1913, «Concerning Ms. 2-G-5 of the Palace Library at Madrid», *Modern Philology* 11.1, 1-18.
- , 1915-1916, «On the Language of the Spanish Grail Fragments. I-(Continued)», *Modern Philology* 13.7, 369-378 y 13.11, 625-646.
- PIETSCH, Karl (ed.), 1924-1925, *Spanish Grail Fragments. El libro de Josep Abarimatia, La Estoria de Merlin, Lançarote*, 2 vols., Chicago (Illinois), The University of Chicago Press.
- SÁNCHEZ-PRieto BORJA, Pedro, 1998, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco-Libros.
- SOMMER, Oskar (ed.), 1908, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances edited from Manuscripts in the British Museum, Volume II Lestoire de Merlin*, Washington, The Carnegie Institution of Washington.
- VEIGA, Alexandre y Manuel MOSTEIRO LOUZAO, 2006, *El modo verbal en cláusulas condicionales, causales, consecutivas, concesivas, finales y adverbiales de lugar, tiempo y modo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Los textos artúricos castellanos y la transición de los modelos compositivos en la Edad Media tardía

SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA
Universidad de Santiago de Compostela
santiago.gutierrez@usc.es

Recibido: 9/11/2022 - Aceptado: 25/11/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p145-161>

Resumen: El presente trabajo indaga en el proceso de adaptación de los textos artúricos medievales al mercado editorial del siglo XVI, tomando como ejemplo los impresos ibéricos del *Baladro del sabio Merlín* y la *Demanda del Santo Grial*. En estas obras se observan elementos innovadores, propios de la literatura caballeresca renacentista, pero también vestigios de la poética medieval, que pudieron condicionar la recepción de estas obras por parte del público quinientista y que reflejaban las limitaciones de renovación de la literatura artúrica. Uno de estos recursos compositivos de origen medieval es el envío a libros inexistentes, en los que se contarían episodios no desarrollados, como las referencias a un *Libro de Galaz*, que contiene la *Demanda*, o a un impreciso *Libro* (o *Historia*) del *Grial*. Tales alusiones se interpretan a la luz de las teorías medievales sobre la *compositio*.

Palabras clave: Literatura artúrica; Teoría literaria; *Baladro del sabio Merlín*; *Demanda del Santo Grial*; novelas de caballerías.

The Castilian Arthurian Texts and the Transition of Compositional Models in the Late Middle Ages

Abstract: This paper studies the process of adaptation of medieval Arthurian texts to the sixteenth-century publishing market, taking as an example the Iberian printings of the *Baladro del sabio Merlín* and the *Demanda del Santo Graal*. In these works, innovative elements, typical of Renaissance chivalric literature, can be observed, but also vestiges of medieval poetics, which may have conditioned the reception of these works by the 16th century readers, and which reflected the limitations of the renewal of Arthurian literature. One of these compositional devices of medieval origin is the reference to non-existent books, in which undeveloped episodes are recounted, such as the references to a *Libro de Galaz*, which contains the *Demanda*, or to a dubious *Libro* (or *Historia*) del *Grial*. Such allusions are interpreted in the light of medieval theories about *compositio*.

Keywords: Arthurian Literature; Literary Theory; *Baladro del sabio Merlín*; *Demanda del Santo Grial*; Romances of Chivalry.

Entre las características que se suelen destacar en los textos artúricos castellanos se encuentran su carácter tardío y su relativa escasez frente a los testimonios procedentes de otras áreas lingüísticas medievales.¹ Derivada de la primera de las anteriores habría que añadir otra peculiaridad, como es el hecho de que algunos de sus testimonios más importantes se hayan conservado en versiones ya no manuscritas sino impresas, con dataciones que oscilan entre los últimos años del siglo XV –1498 para la edición burgalesa del *Baladro del sabio Merlin*– y los primeros años del segundo tercio del siglo XVI –1535 para las ediciones sevillanas del propio *Baladro* y de la *Demanda del Santo Grial*–. Esta circunstancia dificulta su utilización para la reconstrucción de la tradición textual de los *romans* cíclicos en prosa de la Baja Edad Media –piénsese en los interrogantes que plantea el llamado ciclo de la *Post-Vulgata*– o, incluso, para la propia tradición ibérica, que se ha conservado de forma tan parcial.

Sin embargo, esa condición tardía de los textos castellanos los convierte en piezas destacadas para el estudio de los cambios en las concepciones poéticas acaecidas en las décadas que precedieron y sucedieron al año 1500, a los que contribuyeron de manera decisiva la irrupción de la imprenta. Aunque dichas mudanzas se han solido relacionar con una evolución en los nuevos gustos del público lector –con su preferencia por los relatos de aventuras o de hazañas bélicas– o con la consolidación de un nuevo contexto ideológico –en una época de exaltación monárquica y de su poder absoluto–, lo cierto es que no menos determinantes en la configuración de los testimonios artúricos impresos fueron otros factores intrínsecos desde el punto de vista literario, culminación, en ciertos casos, de tendencias iniciadas ya antes de que la imprenta acelerase la evolución de los textos narrativos en ese mismo sentido (Burg, 2021: 52). Entre ellos, por ejemplo, la inclusión de paratextos, la segmentación interna del texto o la preferencia por la abreviación, que se detectan al menos desde el siglo XIV.

Pero esas transformaciones se vieron sometidas a prueba cuando los libros de caballerías renacentistas, surgidos de las nuevas concepciones poéticas de esos años de transición, se apropiaron con rapidez del género de la narrativa caballeresca, mientras los viejos relatos medievales se esforzaban por adaptarse a una época que ya no era la suya. Así, la exigencia de un mayor grado de estabilidad textual, aplicada al incipiente mercado editorial, consolidó la función de los paratextos como marcas de clausura y cohesión² –de ahí la proliferación de obras con prólogos dobles y epílogo– o, como una derivada del aspecto anterior, desembocó en la composición de obras que formaban series narrativas, pues, a medida que se afianzaba la estabilidad textual, cualquier acrecentamiento diegético sólo podía efectuarse por la

¹ Vid., por ejemplo, una problematización de estas cuestiones en Lucía Megías, 2012: 50-52.

² Vid. Albert, 2012: 494, en donde se explica que la inclusión de un epílogo en la edición de *Meliadus de Leonnoys*, publicada por Galliot du Pré en 1528, se debía a una necesidad de doble cierre: del relato y, a nivel macrotextual, del díptico que el *Meliadus* formaba con *Gyron le Courtois*, que en 1501 había publicado Antoine Vérard.

prolongación lineal de los relatos en entregas editoriales sucesivas, al modo de lo que harán los amadises y todas las sagas caballerescas que se escribieron tras su estela.³

Como se puede suponer, las variaciones en las concepciones poéticas de una época hay que concebirlas como procesos complejos, que abarcan aspectos muy diversos, puesto que se trata de la reconfiguración de todo un sistema literario, en el que la alteración de un componente obliga al reajuste de todo el conjunto. Uno de esos cambios afectaba al tratamiento de la materia narrativa durante el proceso compositivo, así como a su sometimiento a mecanismos de reescritura y reformulación discursiva, que afectaban a los niveles micro y macrotextual y, en consecuencia, a la *intentio* misma del texto. El principio de inestabilidad textual, a la que Zumthor (1981: 9) denominó con acierto *mouvance*, implicaba la incesante reconfiguración de la materia narrativa en el plano de la *elocutio*, de forma tal que todos los testimonios de una obra correspondían a manifestaciones parciales de la misma, cuya perfección –entiéndase, cuya completitud– resultaba un ideal que, como tal, era reducible al plano abstracto de la modelización, sin posibilidad de una reconstrucción material.

Tal principio compositivo tenía su origen en una cultura, como la medieval, con un fuerte componente oral, que se trasladaba incluso al ámbito de la palabra escrita –piénsese, por ejemplo, en tantas marcas de oralidad presentes en el registro escrito, incluso reducidas a simples expresiones formularias, o en la difusión de los textos por medio de la lectura declamada–, así como también era determinante la condición manuscrita de la propia escritura, que añadía un componente de variabilidad a la reproducción de textos. No obstante, tales condiciones materiales estaban refrendadas por la correspondiente elaboración teórica, que concedía importancia capital a las primeras fases de la composición de una obra, aquellas en las que se procedía al hallazgo de la idea inicial –el arquetipo o tema– y a la configuración de la materia sobre la que de seguido, y ya en el plano de la elocución, se escribiría, empleando para ello los recursos del lenguaje. Al modo, explicaba Geoffroi de Vinsauf, en que se emprende la construcción de un edificio sólo cuando ha sido planificado hasta en sus mínimos detalles, para evitar así su derrumbe, así también la labor de escritura sólo se iniciaba después de que «*Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, / Materiam uerbis ueniat uestire poesis*» (Vinsauf, 2008: vv. 60-61).

Fue gracias a esta poética que se desarrollaron en los siglos XIII y XIV los grandes *romans* artúricos en prosa, ciclos y sumas⁴ cuya vocación totalizante se manifestaba en relatos de gran amplitud material y diegética con los que se buscaba el agotamiento de la materia que en ellos se abordaba. En efecto, el final de esas narrativas monumentales se establecía tomando en

³ Ese sistema compositivo impuso un sistema de ordenación textual basado en el criterio de sucesión cronológica, según una perspectiva diegética. Así, por ejemplo, en los manuscritos medievales el *roman* de *Meliadus* antecedía a *Guiron le Courtois*, a pesar de que la acción de este segundo era anterior en el tiempo a la del primero. Por eso, la edición de *Gyron le Courtois* de Antoine Vérard (1501) incluyó indicaciones que instauraban la cronología lógica, aun a costa de alterar el orden de los textos manuscritos. Más tarde, Galliot du Pré editó *Meliadus de Leonnoys* (1528) con nuevos datos en el prólogo y el colofón, que recuperaban el orden de los *romans* medievales (Albert, 2012: 488-489).

⁴ Sobre el concepto de ciclo, así como sobre la diferencia entre este concepto y el de suma, reflexiona Moran, 2014: especialmente 13-43.

consideración la destrucción de la caballería bretona en un hito temporal concreto, la batalla de Salisbury, lo cual dificultaba la prolongación de las mismas y en teoría invitaba a detener en ese episodio el proceso compositivo. Mas, por contra, el origen de tales relatos, que en principio se situó en la concepción y el nacimiento de un héroe protagonista –Lanzarote, Tristán–, no tardó en remontarse hasta el comienzo absoluto que representaban los días de la Pasión de Cristo, con el Santo Grial y José de Arimatea como elementos de engarce. Aún se explorarían con más ahínco esas narraciones de orígenes, retrotrayendo estos últimos a los tiempos paganos anteriores a la Encarnación de Cristo, si se considera el componente artúrico del *Perceforest*. O, en fin, se ampliaron por el procedimiento de contar las vidas y hazañas de las generaciones inmediatamente precedentes a la artúrica, como propuso el ciclo de *Guiron le Courtois*, cubriendo de ese modo la laguna que se abría entre el pasado remoto que proponía la *Estoire del Saint Graal* y los inicios del *Lancelot en prose* y el *Tristan en prose*.

La colmatación parcial de esa brecha temporal esboza la tendencia de los relatos cíclicos en prosa a crecer no ya linealmente –habida cuenta, además, de las crecientes dificultades para que tal agrandamiento se realizase– sino en profundidad, esto es, llevando a cabo una incesante tarea de ampliación, basada en el desarrollo de la materia narrativa a partir de simples alusiones o de episodios en textos previos, cuyas posibilidades no habían quedado agotadas. El hilo argumental se bifurcaba así en un jardín de senderos que podía crecer hasta el infinito, apoyándose en el recurso del *entrelacement*, por el que se lanzaban y mantenían abiertas diversas tramas paralelas que iban progresando de manera alternativa. Aunque este último procedimiento había sido perfeccionado por el *Lancelot en prose*, fue en cambio el *Tristan en prose* el *roman* que llevó al paroxismo el principio del crecimiento en profundidad. Para ello, y sin renunciar a expandir su relato diacrónicamente –por ejemplo, con la historia de los antepasados del protagonista–, emprendió una tarea de completación de los huecos narrativos que se detectasen en los textos artúricos que le habían precedido, en especial su modelo, el ya citado *Lancelot en prose*. En su afán totalizante, el *Tristan* pretendió erigir una suma narrativa que superase a los *romans* en prosa artúricos escritos hasta la fecha, para lo que no dudó en apropiarse de la tradición textual que lo había precedido. Finalmente, el suyo fue un intento imposible de reducción de toda la historia artúrica a un solo texto (Baumgartner, 1975: 94-95 y 1994: 17), una búsqueda de la totalidad narrativa que se planteaba inalcanzable, puesto que su referente no era un corpus de textos concretos sino una materia narrativa que, como tal, sólo existía en el ámbito de lo ideal, de la escritura posible. La materia, por su condición intelectual –previa, recuérdese, al proceso de escritura– carecía de contornos definidos y podía ser, como recuerda Szkilnik (2004: 43) refiriéndose a la bretona, ilimitada.

Hasta qué punto esta apertura de la textualidad manuscrita y de los principios de la poética medieval pervivieron en los impresos artúricos castellanos es una cuestión que ha ocupado los desvelos de la crítica y que, ante las insuficiencias de la tradición textual y las incertidumbres que plantean las versiones que han llegado hasta nuestros días, se mantienen como interrogantes aún vigentes. Sin duda, algunas de las peculiaridades de los testimonios ibéricos se deben a la adaptación de los viejos relatos medievales a los condicionantes que imponía el formato impreso y a las exigencias del nuevo público de finales de la Edad Media y primera

Modernidad. Junto a algunos de los factores ya aducidos líneas más arriba como características generales de la literatura de la época –así, el desarrollo paratextual–, otros se muestran, ya que no exclusivos de los testimonios hispanos, sí determinantes para su configuración e incluso para su propia existencia como obras independientes. Por ejemplo, la tendencia a la *abbreviatio*, que, si bien se vincula con el proceso de prosificación de los relatos en verso, iniciado a mediados del siglo XIII, se vio reforzada cuando la imprenta priorizó la adopción de formatos de libro más manejables y más fáciles de difundir que las inmensas sumas de los siglos XIII y XIV.⁵ Una de las consecuencias de ese acortamiento sería la división de los relatos cíclicos de antaño en obras independientes más breves (Albert, 2012: 488-489), que en el caso de los impresos ibéricos del *Baladro* y la *Demanda* ha llevado a plantear interrogantes acerca del grado de relación y dependencia mutuas, en tanto que supuestos descendientes de las secciones de un hipotético ciclo de la *Post-Vulgata*.

Por otro lado, las sumas artúricas, que todavía se copiaban en el siglo XV, habían desembocado, según advierte Baumgartner (1994: 19), en el descentrado de sus materias narrativas, pues con su crecimiento desmesurado –y el *Tristan en prose* es un buen exponente de esto– habían dejado de tener a un protagonista como núcleo aglutinador de la diégesis. Piénsese, al respecto, que la categoría del personaje era la que con más eficacia aglutinaba una materia (Burg, 2021: 17-19) y, por eso, la que más se empleaba para la designación de las obras. Por contra, en las décadas finales de la Edad Media sería apreciable el fenómeno inverso de recentrado mediante la reconfiguración de los relatos como textos más breves y su dotación con nuevos mecanismos de cohesión. El *Baladro del sabio Merlín* ejemplificaría este proceso, pues al fijar su cierre en la muerte de su protagonista –amplificando, además, la descripción de su trágico final– consiguió la creación de un relato biográfico que girase en torno a la figura del profeta artúrico (Gracia, 2022: 113), la cual había quedado difuminada en la *Suite du Merlin* por una larga prolongación posterior a la desaparición del personaje. Ahora bien, téngase en cuenta que el *Baladro*, como título, se documenta al menos desde comienzos del siglo XV, cuando aparece citado en un pasaje de la *Crónica de 1404*, lo que indicaría que una versión de tal obra circulaba ya entonces, posiblemente con características similares a las que se constatan al final de esa centuria.

La reconfiguración de la materia narrativa del *Baladro* conllevó la correspondiente tarea de reescritura, especialmente visible en la edición burgalesa de 1498. Esta pretendió hacer del *Baladro* un relato exento, publicable en un único volumen e independiente de toda construcción cíclica. Para ello su reelaborador, y a diferencia de la edición de 1535, agregó al final de la obra unas pocas líneas en las que se cerraban las aventuras que estaban pendientes de resolución (*Baladro 1498*, cap. 38: 178-179).⁶ Y también procedió a la supresión de aquellos pasajes que mostrasen referencias a materia no tratada, en un esfuerzo de cohesión narrativa. Esto incluía las conocidas alusiones, que ya se contenían en las versiones francesas del siglo XIII, a un relato

⁵ Vid., por ejemplo, el *Tristan* editado por Jean le Bourgeois en 1489, que abrevia el texto del ms. BnF fr. 103, el cual a su vez ya era una versión abreviada del *Tristan en prose* (Baumgartner, 2003: 14).

⁶ De un procedimiento análogo se vale el *Tristan* del ms. BnF fr. 103, que prolonga la historia más allá de la muerte de Tristán e Iseo con el fin de cerrar las tramas narrativas que permanecían abiertas (Baumgartner, 2003: 12).

estructurado en tres partes, que se atribuía a Robert de Boron; pero obligó asimismo a la eliminación de amplios capítulos que servían de preparación para sucesos que en los textos franceses se relataban con posterioridad a la muerte de Merlín, en especial los que afectaban a la búsqueda del Santo Grial (Gracia, 2022: 124 y 128-129). Entre esas omisiones, en cambio, no se incluyeron los envíos a otros libros, que remitían a textos paralelos en los que supuestamente se exponían episodios no tratados y que actuaban como puntos de fuga de la materia narrativa. Llamativos resultan, sin ir más lejos, los que, para completar información, emplazaban a la lectura de la *Demanda del Santo Grial* o al *Segundo libro del Santo Grial*,⁷ los cuales remitían a sucesos que el plan compositivo del *Baladro* en teoría no contemplaba, o, incluso, a la historia de Lanzarote.⁸ La presencia de esa última indicación ya desde la versión francesa de la *Suite du Merlin* desvelaba las paradojas de un texto –y un posible ciclo de textos agrupables bajo la etiqueta de la *Post-Vulgata*– que, en una misma afirmación, se apartaba del *Lancelot en prose* a la vez que se abría a su materia narrativa y la convertía en un referente por omisión (*vid.* Moran, 2014: 67).

La impericia del reelaborador burgalés al diseñar su obra como un relato autónomo queda más en evidencia ante la existencia de tales enlaces hipertextuales también en la edición de 1535, cuyo texto destaca por haber sido editado con descuido, errores y contradicciones internas incluidos, y apenas con los mínimos retoques necesarios para ofrecer al público un producto comercializable (Gracia, 2022: 129 y 131).⁹ No obstante, la versión sevillana contiene un número aún mayor de envíos extratextuales que los ya observados en el *Baladro* burgalés.¹⁰ Lo que demuestra la presencia de tales referencias en ambas ediciones castellanas es que, a pesar de su tendencia a configurar un texto reducible al formato de un libro independiente, sin que eso impidiese la unión con otros libros para formar una compilación –y el carácter facticio del agrupamiento de la edición de 1535 del *Baladro* con la de la *Demanda* toledana de 1515 patentiza la labilidad de tales agregaciones–, no por ello consiguieron desprenderse de la concepción cíclica que había inspirado la escritura de sus originales franceses ni, en definitiva, de los principios compositivos de la poética medieval, tan ajena al fraccionamiento que se observa en su configuración libresca y en su pretensión, especialmente en el caso del *Baladro* de 1498, de hacer que coincidiesen texto y libro –entendido este como un volumen, es decir, en su dimensión material–.

⁷ *Burgos 1498*, cap. 22: 90 y cap. 25: 105. En otro pasaje se atribuye al autor el relato de la demanda del Santo Grial, aunque resulta dudoso que se aluda a la misma como un libro y no como episodio del relato –*vid.*, de hecho, la decisión de la editora del texto de no considerar tal alusión un título de obra–: «e de aquel linaje [el del rey Lot] mató [Polinor] después sus fijos de Lamarate e Drianes, e Agraval mató en la demanda del Sancto Greal, así como el autor lo dirá adelante» (*Burgos 1498*, cap. 25: 108).

⁸ «E aquella [la Donzella del Lago] crió después a Lançarote grand tiempo e por ende ovo nonbre Lançarote del Lago, así como la *Istoria de Lançarote* lo recuenta. Mas la *Istoria del sancto Greal* no fabla de esto cosa, antes fabla de otras cosas, según que oirés en la dicha crónica» (*Burgos 1498*, cap. 33: 149). El pasaje se encontraba ya en la *Suite du Merlin* (cap. 313: 274).

⁹ *Vid.* en el *Baladro* de 1535 los pasajes correspondientes a los burgaleses, ya citados: *Baladro 1535*, cap. 187: 72a; cap. 218: 85a; cap. 221: 87b; cap. 298: 120a; cap. 322: 144a.

¹⁰ Así, por ejemplo, *Baladro 1535*, cap. 278: 107a, donde menciona la *Demanda del Santo Grial*; cap. 261: 101a, sobre el libro del Santo Grial; y cap. 301: 121b, sobre la historia del Santo Grial.

No menos interesantes que los envíos anteriores a otros libros paralelos o complementarios se muestran aquellos otros que aluden a la historia o el libro del Santo Grial, quizá los más abundantes de ambos *Baladros*. Y ello precisamente porque no están exentos de cierta ambigüedad acerca del estatuto exacto de dicho relato: «fasta el día que entró en campo con Baalán, su hermano, e lo mató por desconocimiento, como adelante vos lo contará el *Segundo libro del Santo Grial*» (*Baladro 1498*, cap. 25: 105); «en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tienpos, así como la *Istoria del sancto Greal* e otras istorias lo cuentan» (*Baladro 1498*, cap. 28: 119); «E aquella crió después a Lançarote [...]. Mas la *Istoria del sancto Grial* no fabla desto cosa, antes fabla de otras cosas, según oirés en la dicha crónica» (*Baladro 1498*, cap. 33: 149); «porque [Merlín] dixo en el *Libro del sancto Grial* que sus profecías no serían sabidas fasta que fuesen pasadas» (*Baladro 1498*, cap. 38: 170); «Por esto lo llaman el *Valadro de Merlín* en romance, el qual será de grado oído de muchas gentes, en especial de aquellos cavalleros que nunca fizieron villanía, sino proezas e grandes bondades de cavallería e cosas estrañas que fizieron los cavalleros de la Tabla Redonda. Desto da cuenta por estenso la *Istoria del Santo Grial*» (*Baladro 1498*, cap. 38: 178); «E otrosi fizo Baalan en el con su misma espada, como adelante os lo contara el *Segundo libro del santo Grial*» (*Baladro 1535*, cap. 218: 85a); «se començaron las justas e las batallas de los caualleros andantes, que duraron luengos tienpos, assi como la historia del santo Grial e otras historias muchas lo cuentan» (*Baladro 1535*, cap. 250: 97a); «e contarvos he todo el fecho de Merlin e de la donzella del lago; enpero esto no declara en el libro del sancto Grial» (*Baladro 1535*, cap. 261: 101a); «e si juntassen aquella tan grande historia que dize de los hechos de Lançarote, e de su nacia, e de los nuevos linajes de nacion, assi como lo devisa la alta historia del santo Grial; e no dire cosa que no deua, ante dire menos asas [sic] que no es escrito en la grande estoria de latin» (*Baladro 1535*, cap. 298: 120a); «y esto dezia el [Merlín] por Galeoter, que se torno su vassallo, e le dio su tierra que auia del ganado; e todo esto hizo el por amor de Lançarote, que es ramo de la historia del sancto Grial, que anda por su parte, lo dize» (*Baladro 1535*, cap. 301: 121b); «la donzella del Lago, aquella que crio a Lançarote [...] assi como la grande historia de Lançarote lo devisa; mas esta historia del sancto Grial no fabla del mucho ante segun otra carrera» (*Baladro 1535*, cap. 322: 144a); «mas mucho os contare de grandes noblezas e de grandes bondades de caualleria e ardimiento, e cosas estrañas que fizieron los buenos caualleros de la Tabla Redonda e muchos otros, que hombre no podria contar de quanto ellos fizieron, e esto devisa bien la hystoria del sancto Grial, que es de creer e uerdaderamente lo que viere que es de poner en este libro, esto porne, e assi como los grandes caualleros fizieron, e las grandes proezas de Tristan, e de Lançarote, e de Galaz, y de los otros caualleros de la Tabla Redonda» (*Baladro 1535*, cap. 338: 154a). A los que se podría añadir algún otro fragmento en el que no se explicita el título de esa posible obra fuente, como «ca despues mato Lançarote a Galuan, assi como la verdadera historia cuenta, e a la cima de nuestro libro» (*Baladro 1535*, cap. 299: 120b), que estaría remitiendo a un episodio adscribible a la *Mort Artu*.

De los pasajes anteriores se podría deducir bien que esa historia del Santo Grial que se menciona en varios de ellos era el proyecto editorial de la publicación conjunta del *Baladro* y

la *Demanda*, según revelan el título y el *incipit* de la versión sevillana¹¹ –nótese la contradicción en la que cae el editor burgalés por su intención de publicar el *Baladro* como obra independiente, pero incapaz, al mantener este pormenor, de distanciarse de los planes de su antecedente–, o bien que se referiría al texto que habría servido de fuente para los *Baladros*, pero en un sentido genérico, es decir, suponiendo que se tratase no del antecedente concreto de ambos sino de un relato indeterminado sobre tal materia. En alguna otra ocasión, en cambio, los pasajes analizados invocan una obra latina, que asimismo actuaría como referente sobre el que habría trabajado el correspondiente reelaborador ibérico, lo cual remite al tópico del libro en latín, de cuya traducción, también ficticia, al francés habían surgido tantos *romans* en prosa, entre ellos el *Tristan en prose* o *Guiron le Courtois*.¹² Pero otras veces se alude a una historia del Grial que sólo habría servido como fuente parcial y de la que se ha descartado contenido, por ejemplo, sobre la relación entre Merlín y la Dama del Lago o sobre Lanzarote, de forma que la historia que cuenta los hechos de este último personaje también formaría una sección –«un ramo», como apunta el *Baladro* sevillano (*Baladro 1535*, cap. 301: 121b)– de esa supuesta historia más amplia del Grial. El desmesurado tamaño resultante de esa fuente podría deducirse también de los hechos evocados en *Baladro 1498*, cap. 38: 178 y *Baladro 1535*, cap. 338: 154a, aunque el texto de la versión de 1535 dejaría entrever que en tales pasajes se esté aludiendo a sucesos que habrían de relatarse en la *Demanda* –lo que explicaría la lectura más ambigua que en este punto ofrece Burgos, cuyos planes no contemplaban una continuación al *Baladro*–.¹³

Sea como fuere, la crítica ha aprendido a desconfiar de este género de envíos textuales, tras los que a menudo no hay que suponer una obra concreta. Recuérdense las alusiones al debatido *Conte del brait* (o del *bret*), sobre cuya posible existencia material tantas páginas se han escrito (Lendo, 2001) y que, en realidad, habría que entender como puntos de fuga para materia textual que la obra que lo mencionaba dejaba en estado latente, como vías a partir de las que se continuaría una labor de *amplificatio* incesante y nunca acabada. Es decir, que si varias de las alusiones del *Baladro* remiten a obras identificables, como la *Demanda* o el *Lancelot* –lo cual, insisto, no debe entenderse como llamadas a redacciones concretas de estas obras–, otra buena parte de las alusiones de los *Baladros* lo serían a una virtualidad textual no necesariamente puesta por escrito y que tendría al Grial –y, por extensión, como demostraría la remisión a episodios tan distantes según una lógica diegética, al propio universo artúrico– como elemento aglutinador. Remitirían, por tanto, al concepto poético de *materia* como elaboración intelectual

¹¹ La edición de Bonilla ofrece esta versión de ambos textos, «El Baladro del sabio Merlín. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial» y «Aquí comienza el primero libro de la Demanda del Sancto Grial; e primeramente se dira del nascimiento de Merlin» (*Baladro 1535*: 1), si bien la versión del título que ofrece el impreso resalta con más claridad el proyecto editorial en forma de díptico al remitir directamente a la segunda de esas obras: «La demanda del sancto Grial: Con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo» (*Baladro BNE*, f. 1r).

¹² *Vid.*, por ejemplo, el prólogo del *Tristan en prose* (I, 39), en donde se alude repetidas veces a dicha fuente latina: «Aprés ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en françois [...] je, Lucas, chevaliers et sires del Chastel del Gat [...] enpreing a translater une partie de ceste estoire ». Para la condición tópica del libro en latín como fuente en los *romans* en francés, *vid.* Curtis, 1958: 327.

¹³ Mención aparte merece *Baladro 1498*, cap. 38: 170, en donde se identifica a Merlín como la fuente, o una de ellas, del *Libro del sancto Grial*, lo que remite a los juegos metaficcionales sobre el libro dictado por el profeta artúrico, que retoman los *romans* artúricos en prosa desde Robert de Boron.

de un relato, de límites indefinidos –y, por tanto, potencialmente infinitos–, en un estadio previo a toda concreción verbal.

Tanto o más interesantes, si cabe, que los envíos textuales de los *Baladros* se revelan los que contiene la *Demanda del Santo Grial* castellana. Lo son, claro está, las acostumbradas menciones de supuestas fuentes, no ya por lo que tienen de tópico, con el que se afirmaba la pretendida historicidad de la obra, sino porque descubren otros detalles inherentes al proceso compositivo. Así, en *Demanda 1515*, cap. 35, 37a, se alude al texto francés que supuestamente habría servido de fuente,¹⁴ mientras que el cap. 52, 47a reproduce la conocida indicación en la que Joannes Bivas explica su participación en la composición de la obra y su renuncia a transmitir los aspectos más secretos del Grial, que sí contendría su supuesta fuente latina.¹⁵ Pero para el presente trabajo llaman la atención otros dos tipos de envíos. Por una parte, los que declaran omitir un trecho de la historia original, acogiéndose a un supuesto *Libro de Galaz*, con episodios que el autor de la *Demanda* dejó sin desarrollar porque ya habían sido contados en esa otra obra;¹⁶ y por otro lado, los que remiten a hechos asimismo eliminados, porque ya se encontraban en el *Libro del Baladro*. Sólo varias de estas últimas se encuentran también en la versión portuguesa de la *Demanda*,¹⁷ cuyo único testimonio conservado, el ms. 2594 de la Nationalbibliothek de Viena, retrotrae dichas referencias cuando menos a comienzos del siglo XV. Más que su posible deuda con las alusiones al *Conte del brait*, que están presentes en los antecedentes franceses –sobre todo, si se tiene en cuenta la indicación a la división tripartita del relato, que remontaba a un pasaje análogo contenido en la *Suite du Merlin* (cap. 173: 133)–, la singularidad de tales referencias reside en que todas ellas, como las que prometen un relato más amplio de la batalla de Salaberos o de ciertas aventuras de Galaz, se concentran en el tramo final de la obra y hacen referencia a episodios que, por su localización diegética, contradicen el contenido y la concepción misma del *Baladro* como relato biográfico en torno a Merlín. Por lo cual, es lógico deducir que los episodios en cuestión difícilmente se encontrarían en una obra concreta.¹⁸ Más aún, habría que entender de nuevo alusiones de este tipo como remisiones a materia narrativa potencialmente enunciable, pero que permaneció en ese estado de latencia y sin que jamás se pensase en proceder a su concreción por escrito.

¹⁴ «Mas porque la istoria devisa en francés los nombres de aquellos que fueron a la Demanda del Santo Grial, conviene que lo devise yo assí» (*Demanda 1515*, cap. 35: 37a).

¹⁵ «Mas esto no lo osó tresladar Ruberte de Brunco en francés porque tañe a las poridades de Santa Iglesia [...] E por esto prometí de devisarla en tercera parte del libro que devisa la Demanda del Santo Grial, los cavalleros e las proezas que los cavalleros de la Mesa Redonda fizieron en aquella Demanda, [...] Mas quien esto quisiere bien saber, trabajase de ver el libro de latín. Aquel libro les fará llanamente entender e saber las maravillas del Santo Grial, que nós devisamos allanar las poridades de Santa Iglesia ni yo, Joannes Bivas, no vos diré ende más de lo que vos él dize, ca só fraile e no quiero mentir» (*Demanda 1515*, cap. 52: 47a).

¹⁶ *Demanda 1515*, cap. 226: 148b; cap. 229: 150b; cap. 241: 157a; cap. 358: 226a. Deyermond (1997: 99) incluye también la alusión del cap. 291, 186, si bien en ella se explica tan sólo que «más no escrevimos aquí nada desto, porque es escrito en el otro libro», sin que se precise la identidad de este último.

¹⁷ *Demanda 1515*, cap. 355: 224b; cap. 358: 226b y 227a; cap. 423: 269b; y cap. 424: 269b y 270a; *A Demanda*, cap. 586: 429; cap. 590: 432; cap. 592: 433; y cap. 600: 438.

¹⁸ Sobre estas referencias de la *Demanda* al *Baladro* y su relación con las ya aludidas referencias al *Libro de Galaz* vid. Deyermond, 1997: 98-100, quien se inclina por la existencia real de esta última obra, y aun antes Bogdanow, 1983: 45, quien identifica dicho libro con una versión de la *Queste del Saint Graal* del ciclo de la *Vulgata*.

Mención aparte merecen las alusiones a Galaz ya que, frente al recurso habitual de los envíos a otros textos, que constituyen aperturas a posibles narrativos como los que se acaban de ver referidos al *Libro del Baladro*, estos otros por contra plantean la situación inversa, es decir, convierten en posibles narrativos materia ya desarrollada en el plano de la *elocutio*. La comparación con la *Demanda* portuguesa muestra que con tales fórmulas de abreviación – resúmenes, más que omisiones las consideran Baumgartner (1975: 277) o Trujillo (*Demanda 1515*: xxxiv)– se eludieron pasajes de carácter religioso, con explicaciones doctrinales o elementos de lo maravilloso cristiano. Aunque este proceder se ha destacado como peculiar de la versión castellana de la *Demanda*, con el que se acercaba al espíritu de los libros de caballerías (Trujillo, 2013: 20-22), conviene no perder de vista que el tono místico que se asocia con la *Queste del Saint Graal* y sus derivados raramente resistió más allá de la versión del *Lancelot-Graal*. Esto se debería a que la alegoría, que es el medio de expresión idóneo del mensaje teológico en dicha versión de la *Queste*, se consideró un recurso ajeno al *roman artúrico*, cuyo uso, por eso, resultó excepcional (Strubel, 2002: 156). De resultas, el proceso de desespiritualización de la narrativa del Grial tuvo lugar desde fecha muy temprana. Se observa, sin ir más lejos, en la redacción de la *Queste* que forma parte del *Tristan en prose*, tan vinculada a la *Queste Post-Vulgata* y, por tanto, a las *Demandas* ibéricas (vid. Ménard, 2020), la cual optaba por una interpretación caballeresca de dicha aventura. Incluso ciertos manuscritos de la *Queste del Lancelot-Graal*, algunos de ellos del último cuarto del siglo XIII, mostraban idéntica orientación, acompañada de un proceso de abreviación basada en la prescindencia de tales pasajes espirituales (Bouget, 2018), al igual que sucede en la *Demanda* castellana. Finalmente, el prólogo de *Guiron le Courtois*, pese a que insertaba ese ciclo en el linaje de relatos sobre el Grial, lo hacía a costa de la renuncia a transmitir los misterios de la reliquia, anteponiendo a ello la voluntad de ofrecer un relato agradable que celebrase las aventuras caballerescas (Trachsler, 2005: 267).¹⁹ Por eso, la afirmación de que la *Demanda* castellana es más innovadora y moderna por su tono que la versión portuguesa, que sí conserva los pasajes religiosos, aun siendo correcta, conviene ponerla en perspectiva.

Más aún, la tendencia a la supresión de esos fragmentos de tono espiritual continuó en las versiones del siglo XVI que se imprimieron, por ejemplo, en Francia, tal y como muestra la *Queste* abreviada que se integra en la *Hystoire du Saint Greaal* de 1516 y 1523.²⁰ No obstante, para tal fin la *Hystoire* no sigue el procedimiento que adoptó la *Demanda* castellana. En el impreso francés las fórmulas de abreviación no generan posibles narrativos, lo que evitaba el riesgo de dispersión que el ulterior desarrollo de esas ramas laterales podría ocasionar. Se encuentran, en cambio, pasajes que tan sólo manifiestan el deseo de reducir la extensión del relato, con fórmulas tópicas que aluden, por ejemplo, al temor a que resultase una obra de

¹⁹ « Grant tens a ja que ge ai regardé et veu les merveillouses aventures et les estranges fait que la halte *Ystoire del Saint Graal* devise tout apertement [...] molt m'esjois del travail que ge ai soffert, car ge voi adonc tout apertement que de l'ovre que ge ai traite et des diz plaisant et dilletaibles que l'en i trove se vont esjoissant ausint li povres come li riches qui ont alcun entendement a bien et a joie quant il poent avoir pooir » (*Meliadus*, § 2: 161).

²⁰ La *Hystoire del Saint Greaal* fue publicada en 1516, en París, por Galliot du Pré, Jean Petit y Michel Le Noir. En 1523 la reeditaron, asimismo en París, Antoine Cousteau y Philippe Le Noir. La *Hystoire* constaba de dos volúmenes que contenían la *Estoire del Saint Graal*, el primero, y el *Perlesvaus* y la *Queste*, el segundo. El resultado fue lo que Taylor (2014: 106) denomina como «a hybrid collection of Arthurian romances».

dimensiones excesivas: « Si trouua mainte aduature dont le compte ne fait mention pource que trop long seroit a racompter » (*Hystoire II*, 220rb); o a sucesos que no se consideraron dignos de registrarse: « Si ne fait point icy mention du Saint Greaal pource que trop long seroit qui vouldroit racompter ce qui leur aduint durant ce temps » (*Hystoire II*, 228ra), en donde se refleja el propósito de soslayar las escenas en las que se manifiesta la reliquia, en consonancia con la tendencia, compartida con la *Demanda* castellana, como se acaba de señalar, de disminuir el peso del elemento religioso en favor de una reinterpretación caballeresca de la obra.

En la *Hystoire*, por tanto, los envíos a relatos paralelos en otras obras se sustituyen por un juego de referencias internas, que refuerzan la cohesión de lo que en realidad no es una obra unitaria, sino una compilación en dos volúmenes de tres relatos sobre el Santo Grial (*Estoire del Saint Graal*, *Perlesvaus* y *Queste del Saint Graal*). Esa sería la función de pasajes de la *Queste* que remiten a la *Estoire*, publicada en el tomo primero: « et plusieurs autres raisons luy declaira et si comme il a este dit au premier volume de ce liure [...] ainsi que l'en peut veoir au premier liure [...] pource qui vouldra retourner ou dit liure il luy trouuera tour ce que le cheuallier dist a messire Galaad » (*Hystoire II*, 216rb-216va), « Et quant le cheualier eut compte tout a Galaad si comme il est dit deuant plus amplement ou premier liure... » (*Hystoire II*, 216va). Ahora bien, en la *Estoire* no se contienen las aventuras de Galaad, sino las de José de Arimatea y sus seguidores, por lo que, como sucedía con los envíos de las *Demandas* al *Baladro*, conviene tomar con cautela este tipo de alusiones. De tal manera que, ante un pasaje como « Car cestoit de luy [Galaad] si comme l'histoire du saint greaal tesmoigne que pour trauail de cheualerie ne fut il oncques homme qui trauaillast mieulx » (*Hystoire II*, 218va), es lícito cuestionarse si el mismo se está refiriendo a la *Estoire del Saint Graal* o al conjunto de relatos que conforman la historia del Grial, es decir, a la materia narrativa del Grial, expresada a través de un texto inexistente, al modo de esa ficticia historia originalmente escrita en latín y luego traducida al francés, que se menciona en otros *romans* artúricos en prosa. Sin ir más lejos, en el prólogo de *Meliadus*, en el que se hace mención de esa materia sobre el Grial, que se habría materializado en varios libros, uno de los cuales sería el que sigue a dicho proemio: « velt que en cestui livre que ge ore comencera i l'onor sui soient contenues toutes les choses qui en mon *Livre del Bret* failient, et en autres livres qui de la matiere del Saint Graal furent estrait » (*Meliadus*, § 1: 160).

Una nueva alusión de la *Queste* abreviada de la *Hystoire* redundaría en esa vinculación con procedimientos compositivos aún anclados en la poética de los *romans* medievales, que se deduce del anterior ejemplo. En ella se menciona la navegación de Lanzarote en un barco junto al cadáver de la hermana de Perceval: « puis [Lancelot] pria Nostre Seigneur qu'il le vouldist conduyre en tel lieu ou il peut veoir de brief aucune aduature du saint Greaal laquelle chose luy aduint ainsi que pourrez veoir en la tierce partye de son liure troisesme » (*Hystoire II*, 228rb). Como el *explicit* del impreso declara que ese segundo es « le derrenier volume de la *Queste* du saint Greaal » y que con él termina « la derreniere branche de cestuy liure » (*Hystoire II*, 231r), la remisión de ese episodio a la tercera parte del libro dedicado a Lanzarote no correspondería a un posible tercer volumen de la *Hystoire* –sin sentido, además, por la condición de esta de compilación sobre el Grial–, sino que estaría enviando al ciclo del

Lancelot-Graal.²¹ Tal juego de intertextualidad no sería posible sin la pervivencia del concepto de materia de la poética medieval, con su idea de relato arquetípico y nunca plenamente concretado, cuya extensión parecería abarcar todo lo narrado hasta entonces sobre la historia del Grial. Por eso, aunque la referencia al *Lancelot* es apenas una excepción dentro de la *Hystoire* –pues se trata del único envío extratextual, al modo de los que estamos analizando–, con ella se demuestra que en esta obra, y en general en los *romans* artúricos, todavía a comienzos del siglo XVI perduraban huellas de una concepción arcaica del proceso compositivo y del propio concepto de texto, arraigada en principios poéticos medievales.

Reconsiderados bajo esta óptica, los envíos al *Libro de Galaz* de la *Demanda* castellana se descubren como fruto de una lógica menos innovadora de lo que en principio parecería, por el tono religioso de la materia que abreviaba, y sí más apegada a una poética conservadora, cuya aplicación llegaba más allá incluso de las posibilidades que había explorado la *Demanda* portuguesa. Para calibrar lo ajustado de esta afirmación basta comparar la solución que adoptó la redacción castellana con los mecanismos compositivos que por entonces estaban empleando los libros de caballerías renacentistas, empezando por *Amadís de Gaula*, la obra que fija el modelo de novela caballeresca del siglo XVI. En ella se repite el panorama que ofrecía la *Hystoire du Saint Graal*, con una presencia mayoritaria de envíos intratextuales formularios, que remiten a otras secciones de la propia obra y con los que se recordaban episodios ya narrados o, en alguna ocasión, se adelantaban sucesos que se contarían en secciones posteriores.²² Incluso las declaraciones sobre la materia que se deja de lado asumen esa lógica cohesiva, en la medida en que con la omisión de ese material narrativo se priorizaba un hilo argumental que se consideraba principal y sobre cuya centralidad se construía la obra (*vid. Amadís*, I, cap. 5: 292; I, cap 11: 357; I, cap. 15: 393; etc).

Sin embargo, como sucedía en la *Hystoire*, aún permanece en *Amadís* algún envío a otros supuestos libros que desarrollarían en paralelo la materia que no exponía la trama principal. Es el caso de «[a]ssí que por aquí podéis saber, si avéis leído o leyerdes el libro de don Tristán y de Lançarote, donde se faze mención destes Brunos...» (*Amadís*, IV, cap. 129: 1678). Con todo, que

²¹ Desde la edición de 1488 de Jean le Bourgois y Jean du Pré, con el título de *Lancelot du Lac* se reunían tres partes del ciclo del *Lancelot-Graal* distribuidas en dos volúmenes, el *Lancelot propre* –a su vez dividido en secciones–, la *Queste* y la *Mort Artu*. Las ediciones posteriores del siglo XVI mantendrían el contenido, pero, desde la edición de 1494 de Antoine Vérard, el mismo se repartía en tres volúmenes, en el tercero de los cuales se contaba la busca del Grial. El reelaborador de la *Hystoire*, por tanto, podría estar refiriéndose a esa distribución editorial, con independencia de que remitiese o no a un pasaje de una edición concreta. Más decisivo que esto sería, en efecto, la vinculación que establece entre el relato de la *Hystoire* y el *Lancelot*, aunque no menos revelador es, como se insistirá más adelante, que la presente alusión tome como referencia la ordenación de un texto en volúmenes, esto es, que se fije en la materialidad del libro como objeto editorial, lo cual apunta a una nueva concepción de las obras, propia ya del siglo XVI.

²² «[D]on Galaor fue el cavallero que en más estrecho le puso que ninguno con quien él se combatiera [...] así como lo cuenta el primer libro desta istoria» (*Amadís*, III, cap. 78: 1248); «quiso, más por reparo de su ánima que de su honra, mudársele al contrario, como en el libro desta grande historia vos será contado, porque aí se declarará más largamente» (*Amadís*, III, cap. 80: 1267); «tan maltrecho avía quedado de la batalla qu'él y los otros seis Reyes sus compañeros ovieron con el rey Lisuarte, como lo cuenta la parte tercera desta historia» (*Amadís*, IV, cap. 96: 1379); «porque después que él por su ruego hizo cavallero a Amadís de Gaula, llamándole el Donzel del Mar [...] assí como el primero libro desta historia lo cuenta...» (*Amadís*, IV, cap. 105: 1424); «Mas agora dexa la istoria de hablar dellos, que se ivan a juntar contra sus enemigos» (*Amadís*, IV, cap. 107: 1443); etc.

justo esa referencia extratextual enlace la obra de Montalvo con la materia de Bretaña, no sólo no sería casual, sino que vendría a demostrar la vinculación de tal recurso con un tipo de obra, el relato artúrico, que ya empezaba a considerarse antiguo, un modelo novelesco –y también compositivo, según se deduce de un pasaje como este– que estaba en trance de superación. Incluso cuando, como sucede en otro pasaje que alude al universo bretón, en concreto a José de Arimatea y el Santo Grial,²³ de tales envíos no haya que suponer que Montalvo entendía el concepto de materia al modo de los *romans* medievales. Lo que el autor medinés plantearía con tales referencias sería más bien la asociación de su obra con un referente literario prestigioso, que habría utilizado como fuente y al que se accedería por medio de la consulta de esas otras historias o libros, del mismo modo que los textos historiográficos se legitimaban invocando crónicas antiguas.

La misma senda que traza el *Amadís* la continúan las *Sergas de Esplandián*, reafirmando, también en el plano compositivo, la concepción unitaria con que Montalvo concibió ambas obras. De hecho las *Sergas* se proponen como obra autónoma en el plano editorial, pero como la quinta parte de *Amadís* bajo una perspectiva diegética. Hasta tal punto esto es así, que los envíos a episodios del *Amadís* se despachan como referencias intratextuales, según muestran pasajes como «la isla de Santa María, aquella donde Amadís [...] se combatió con aquel espantable y esquivo Endriago, como la tercera parte desta historia ha contado» (*Sergas*, cap. 47: 354) o «de Amadís, su padre, tantas y tales se ayan contado en esta grande historia donde este ramo o parte de su hijo sale... » (*Sergas*, cap. 49: 342). Este segundo fragmento llama la atención, además, porque en él se insinúa la estructura macrotextual en la que se integran las *Sergas*, pero lo hace con una terminología que no sólo resultaba arcaica a comienzos del siglo XVI, sino que no se correspondía con la poética de las nuevas novelas de caballerías renacentistas, cuya amplificación se preveía por agregación de libros en sucesividad y no al modo de una estructura arborescente.²⁴ Esta última remonta, en cambio, a la narrativa francesa medieval y su eco habría llegado a las *Sergas* posiblemente a través de la impronta artúrica –recuérdese cómo el colofón de la *Hystoire* también manejaba el concepto de rama–, la cual, no obstante, se hace menos explícita en esta obra que en el *Amadís*. En cualquier caso, no pasa desapercibido que los envíos extratextuales en la obra de Montalvo, además de un recurso excepcional, están vinculados con la materia de Bretaña, lo que reafirmaría la idea de que esta última se evocaba por su peso simbólico en la tradición de la narrativa caballeresca. Por el contrario, los libros que en los años siguientes se vayan incorporando a la saga amadisiana, debidos ya a otros autores, prescindirán del recurso, como sucede en el *Florisando* de Páez de Ribera, cuyos envíos extratextuales conforman un centón de pasajes bíblicos, o en las novelas de Feliciano de Silva. En cambio, el *Tristán de Leonís*, el otro

²³ «[Y] en algunas historias se lee que en el comienzo de la población de aquella ínsola y el primer fundador de la torre y de todo lo más de aquel gran alcázar que fue Josefo, el fijo de Josep Abarimatía, que el santo Grial traxo a la Gran Bretaña» (*Amadís*, IV, cap. 128: 1654).

²⁴ Hemos tratado esa cuestión en Gutiérrez García, 2021: *passim*. Compárese, por lo demás, con la pervivencia del término *ramo* en el *Baladro 1535*, cap. 301: 121b, lo que reafirma el peso de la tradición artúrica en el empleo de esa terminología ya obsoleta. Sobre el concepto de rama en la teoría literaria medieval, su asociación con una textualidad abierta y su función como elemento de unión entre elementos autónomos, *vid.* Gingras, 2010: especialmente 191-192, en donde se señala que la división en ramas del *Lancelot propre* manuscrito –en concreto, se indica la del ms. Rawlinson Q.b.6 de la Bodleian Library de Oxford– se mantuvo en las ediciones incunables del *Lancelot*, pero designando como partes a las antiguas ramas. El cambio de términos indicaría, así, el paso a una narratividad menos abierta y más lineal.

relato artúrico que, junto al *Baladro* y la *Demanda*, se incorpora al canon de los libros de caballerías renacentistas, todavía mantiene una de esas remisiones a materia narrativa que se desarrolla en otro libro: «E don Galaz se iva para un monesterio donde se acabó la aventura del Santo Escudo con la Cruz Vermeja. E la cruz fue de la sangre de Jesucristo. E el *Libro del Sancto Grial* faze minción d'ello por menudo» (*Tristán de Leonís*, cap. 78: 167-168). Revelador es, a este respecto, que un envío análogo se encuentre en un pasaje del *Tristan* de Pierre Sala, que se data ca. 1527 (Taylor, 2014: 13). En esta obra, se narra que Tristán invistió con la orden de caballería a los hijos de un caballero anciano y a continuación se añade: « Vous pourez de leurs faictz ouyr en la Queste du Saint Greal, ou ilz furent leans appellez les Chevaliers de la Forestz Obscure » (*Tristan*, cap. 78: 72). La relevancia de tal referencia residiría en un doble aspecto: su pertenencia a la narrativa bretona y que ambas remitan a la *Queste*, lo que advierte sobre la capacidad aglutinadora del Grial como materia narrativa de la que surgen los relatos de la materia de Bretaña.

La utilización de envíos extratextuales como los anteriores, pensados como puntos de arranque de posibles narrativos, cae, por tanto, en desuso en las novelas de caballerías quinientistas. Habrá, sí, envíos a otros libros, con los que algún relato invite a completar o convalidar los datos que ofrece, pero tales alusiones se presentarán como muestras de erudición y de pretendida veracidad, cuando sus referentes sean extratextuales, o buscarán cohesionar las obras de una serie narrativa –como las de los *Amadises*–, si remiten a elementos del propio universo ficcional. Con todo, sus funciones divergen de las que proponían los envíos de los *romans* artúricos medievales, en la medida en que la textualidad inestable de la Edad Media, en la que la coherencia narrativa la garantizaba un concepto abstracto como el de materia, había dado paso a una mayor estabilidad textual, en la que cada obra se diseñaba como una unidad, cuyos límites se acotaban con marcas paratextuales, al tiempo que adecuaba su extensión a la materialidad del objeto libro, del volumen. Junto a la referencia de la *Hystoire du Saint Greaal* a un *Lancelot* en varios volúmenes, citada más arriba, sirva de ejemplo el *Meliadus* de 1528, cuyo epílogo enviaba al *Tristan*, identificable con el incunable que Vêrard publicó en 1489, al cual se refiere no como un relato de límites imprecisos, que era lo característico del *Tristan en prose*, sino como un volumen con el que pretendería constituir una serie que uniese el *Tristan* y el ciclo de *Guiron le Courtois*: « Je ne vous veulx racompter comment la Royne sa mere Astre le voulut empoisonner, car il est assez amplement mis au premier volume du Tristan » (*apud* Albert, 2012: 495).

Si volvemos ahora a la *Demanda* castellana, apreciaremos mejor en qué medida sus envíos al *Libro de Galaz* constituyen una anomalía para su tiempo.²⁵ La comprensión de hasta qué punto ese modo de componer estaba arraigado en la poética medieval y, en cambio, era ajeno a los usos literarios del Quinientos permite asimismo ponderar con perspectiva adecuada lo que de innovador presentaba como obra, pero también los rasgos conservadores que asimismo mantenía. Estos últimos serían algo más sólidos de lo que a veces se piensa, si se considera un

²⁵ Vid. el análisis comparado de Cappello (2004) y Montorsi (2020a y 2020b), en donde se muestra cómo en la cuarta década del siglo XVI se produjo en Europa un cambio drástico de tendencia en la aceptación de la narrativa artúrica, la cual comenzó entonces un rápido proceso de declive.

aspecto como el de la apertura de posibles narrativos por medio de envíos a libros ficticios, que aquí se ha analizado. Dicho pormenor bien podría ponerse en relación con la presencia en el texto castellano de una serie de pasajes que reflejan lecturas más correctas que las que se encuentran en la redacción portuguesa –luego, no derivados de esta última–, que incidirían en las observaciones vertidas por Trujillo (2013: *passim*) y Ménard (2020: 56-79) acerca de la posible dependencia entre una versión y otra. De un modo u otro, y de manera más general, la perduración de restos de una poética antigua, que afloraría en los envíos extratextuales que hemos analizado, muestra las dificultades que encontraron los relatos artúricos para insertarse en el género editorial de los libros de caballerías, por su apego a modos compositivos que resultaban inadecuados para el mercado editorial de en torno a 1500. Y quizá ayude a explicar, asimismo, que, más allá de las apelaciones a los cambios en los gustos del público de la época, la evolución de los principios poetológicos desempeñó asimismo un papel fundamental en el agotamiento y superación de la materia de Bretaña, no sólo en España sino en la Europa de la primera mitad del siglo XVI.

Referencias bibliográficas

- A Demanda* = *A Demanda do Santo Graal*, 1995, ed. Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Amadís* = RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, 1987-1988, *Amadís de Gaula*, ed. José Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- ALBERT, Sophie, 2012, « Recycler Meliadus: la réception de l'identité héroïque dans l'imprimé *Meliadus de Leonnoys* (1528) », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 24, 487-503.
- Baladro 1498* = *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, 1999, ed. M^a Isabel Hernández, Gijón, Trea.
- Baladro 1535* = *El Baladro del Sabio Merlín*, 1907, ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, Bailly-Baillière.
- Baladro BNE* = *La demanda del sancto Grial con los marauillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*, Sevilla, s. n., 1535 (BNE, impr. R/3870).
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, 1975, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz.
- , 1994, « Le roman de *Tristan en prose* et le cercle des brethtes estoires », en Bart Besamusca, William P. Gerritsen, Corry Hogetoorn y Orlanda S. H. Lie (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances. Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 17-18 December, 1992*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, pp. 7-20.
- , 2003, « Du manuscrit BnF fr. 103 du *Tristan en prose* à l'imprimé du *Tristan* par Jehan le Bourgoys (1489) », *Texte et image* (éd. C. Croisy-Naquet), *Ateliers* 30, 11-25.
- BOGDANOW, Fanni, 1983, «The Spanish *Demanda del Sancto Grial* and a variant version of the *Vulgate Queste del Saint Graal* (I). The final scene at Corbenic», *Boletim de Filologia* 28, 45-80.
- BOUGET, Hélène, 2018, « *Mouvance* du texte et *mouvance* du sens dans les versions abrégées de *La Queste del Saint Graal* (XIII^e-XV^e siècle) », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 59, 123-154.

- BURG, Gaëlle, 2021, *Les imprimeurs-libraires et l'invention du roman de chevalerie au XVI^e siècle*, Tesis de habilitación, Basel, Universität Basel.
- CAPPELLO, Sergio, 2004, « La réception de la littérature en moyen français au XVI^e siècle », *L'Analisi Linguistica e Letteraria* 12, 9-35.
- CURTIS, Renée L., 1958, «The Problems of the Authorship of the *Prose Tristan*», *Romania* 79, 314-338.
- (ed.), 1963-1985, *Le Roman de Tristan en prose*, 3 vols.: vol. I, Cambridge, D. S. Brewer, 1986 (1^a ed., München, Max Hueber Verlag, 1963); vol. II, Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (1^a ed., Leiden, Netherlands, E. J. Brill, 1976); vol. III, Cambridge, D. S. Brewer, *Arthurian Studies* XIII, 1985.
- Demanda 1515 = La Demanda del Santo Grial*, 2017, ed. José Ramón Trujillo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- DEYERMOND, Alan, 1997, «¿Obras artúricas perdidas en la Castilla medieval?», *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso* 1, 95-114.
- GINGRAS, Francis, 2010, « De *branche en branche* : aux racines des coupes romanesques », en Valérie Fasseur, Danièle James-Raoul y Jean-René Valette (dirs.), *L'Arbre au Moyen Âge. Actes du colloque international de Bordeaux et de Pau, 25 et 26 septembre 2008*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, pp. 183-195.
- GRACIA, Paloma, 2022, «Los *Baladros* de Burgos (1498) y Sevilla (1535) frente a frente: su idiosincrasia y la de su modelo», *Revista de Filología Española* 102-1, 111-132.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, 2021, «Adaptación y pervivencia de la literatura caballeresca (y del grial) entre el manuscrito y la imprenta», en Meritxell Simó (coord.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 443-458.
- Hystoire II = L'hystoire du saint Greaal Qui est le premier livre de la table ronde le quel traicte de plusieurs matieres recreatives. T. II: Ensemble la queste du dict saint Greaal*, ed. de Jehan Petit, Galliot du Pré y Michel le Noir, Paris, 1516. En línea: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8542610>> [fecha de consulta: 6-6-2022].
- LENDO, Rosalba, 2001, « Du *Conte du Brait* au *Baladro del sabio Merlín*. Mutation et réécriture », *Romania* 119, 414-439.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 2012, «The Surviving Peninsular Arthurian Witnesses: A Description and an Analysis», en David Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 33-57.
- Meliadus = Il ciclo di Guiron le Courtois. I: Roman de Meliadus. Parte Prima*, 2021, ed. Luca Cadioli y Sophie Lecomte, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- MENARD, Philippe, 2020, « Observations critiques sur la reconstitution de la *Queste* dite *Post-Vulgate* », en Paloma Gracia y Alejandro Casais (eds.), *Le roman arthurien du Pseudo-Robert de Boron en France et dans la Péninsule Ibérique*, Berlin, Peter Lang, pp. 11-85.
- MONTORSI, Francesco, 2020a, « Le roman arthurien imprimé en Europe aux XV^e et XVI^e siècles », en Christine Ferlampin-Acher (dir.), *La matière arthurienne tardive en Europe, 1270-1530*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 153-163.
- , 2020b, « Production éditoriale et diffusion des récits arthuriens en France (XV^e-XVI^e siècles) », en Bart Besamusca, Elisabeth de Bruijn y Frank Villaert (eds.), *Early Printed Narrative Literature in Western Europe*, Berlin y Boston, De Gruyter, pp. 167-188.
- MORAN, Patrick, 2014, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Sergas = RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci*, 2003, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.

- STRUBEL, Armand, 2002, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion.
- Suite du Merlin = La Suite du roman de Merlin*, 1996, ed. Gilles Roussineau, Genève, Droz.
- SZKILNIK, Michelle, 2004, « Sommes romanesques du Moyen Âge : cycles ou compilations ? », en Stéphane Michaud (dir.), *Chemins tournants. Cycles et recueils en littérature, des romans du Graal à la poésie contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 23-50.
- TAYLOR, Jane H. M., 2014, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Book*, Cambridge, D. S. Brewer.
- TRACHSLER, Richard, 2005, « Le visage et la voix. L'auteur, le narrateur et l'enlumineur dans la littérature narrative médiévale », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 57, 349-371.
- Tristan* = SALA, Pierre, 1958, *Tristan, roman d'aventures du XVI^e siècle*, ed. L. Muir, Genève y Paris, Droz y Minard.
- Tristán de Leonís = Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, 1999, ed. Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- TRUJILLO, José Ramón, 2013, « Traducción, refundición y modificaciones estructurales en las versiones castellanas y portuguesas de *La Demanda del Santo Grial* », *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes* 16. En línea: <<http://e-spania.revues.org/22919>>. DOI: 10.4000/e-spania.22919 [fecha de consulta: 10-6-2022].
- VINSAUF, Geoffroi de, 2008, *Poetria nova*, ed. Ana M^a Calvo Revilla, Madrid, Arco Libros.
- ZUMTHOR, Paul, 1981, « Intertextualité et mouvance », *Littérature* 41, 8-16.

Geoffrey de Monmouth, Robert de Boron, Guimarães Rosa: o *Selvagem* em três tempos

LÊNIA MÁRCIA MONGELLI
Universidade de São Paulo
Lmongelli@gmail.com

Recibido: 25/11/2022 - Aceptado: 30/11/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p163-183>

Resumo: O mito do *Selvagem* como tal é criação puramente literária, que teve sua configuração mais característica a partir do século XII; porém, termos limítrofes como *exílio* ou *banimento*, por exemplo, comuns na Alta Idade Média e referindo «o exilado», «o errante», apontam para realidades paralelas. Dentro da matéria arturiana, um bom testemunho é o ambíguo Merlin, filho de um incubo (demônio) e de uma virgem (cristã), recolhido na floresta por decepção –com as guerras (*Vita Merlini*) ou com a amada (*Suite du Merlin*), que o enterrou vivo sob um rochedo. Sendo mito, a *persona* do *Selvagem* recua a remotas eras de convivência do homem com a floresta e com os animais, ligando-se inevitavelmente à tradição clássica greco-romana e à riqueza de lendas folclóricas –pagãs, cristãs, africanas, ameríndias, sempre no enalço de penetrar na complexidade daquela relação. Envolvendo, ainda, pares intrigantes como sanidade / loucura, cultura / civilização, o *Selvagem*, assim concebido, chega aos dias de hoje, aqui trazido pela óptica arguta de Guimarães Rosa. São as linhas gerais, e comparativas, do que se pretende examinar neste ensaio.

Palavras-chave: Matéria de Bretanha; Mitologia; *Selvagem*; Cultura; Civilização.

Geoffrey de Monmouth, Robert de Boron, Guimarães Rosa: the *Wild Man* in three acts

Abstract: The *Wild Man* myth, as such, is a purely literary creation, whose most characteristic configuration dates back to the 12th century; however, neighboring terms like *exile* or *banishment*, for example, which were common during the High Middle Ages and referring to «the exiled», «the wandering», point to parallel realities. A good example within Arthurian literature would be the ambiguous Merlin, son of an incubus (demon) and a virgin (Christian), secluded to the forest by deception –either with wars (*Vita Merlini*) or with his beloved (*Suite du Merlin*) who buried him alive under a rock. Being a myth, the *Wild Man persona* goes back to remote times when man lived with the forest and the animals, inevitably connecting himself to the classic Greco-Roman tradition and to the abundance of folkloric legends –pagan, Christian, African, Amerindian, always attempting to penetrate the complexity of the aforementioned relationship. While still including interesting pairs such as sanity / madness, culture / civilization, the *Wild Man*, conceived as such, arrives to present time, brought here by Guimarães Rosa's broad views. These are the general and comparative lines that this essay intends to examine.

Keywords: Matter of Brittany; Mythology; *Wild Man*; Culture; Civilization.

A essência dos mitos é não ter fronteiras, temporais ou espaciais, ou melhor, é não fazer delas muralhas intransponíveis. É ter origens sempre nebulosas e destino com certeza imprevisível. É permitir cruzar as linhas do conhecimento, tornando próximas não só a(s) história(s) das ciências físicas e humanas, como ainda o instrumental poderoso oferecido pelo folclore e pelas tradições orais –em cujos meandros os rastros tantas vezes se dissolvem em brumas, como se espera de relatos via de regra coletivos e anônimos. Por isso, parece compreensível que vozes tão distintas quanto, por exemplo, a do filósofo Georges Gusdorf (1912-2000), a do antropólogo Claude Levi-Strauss (1908-2009) e a do controverso escritor Jean Markale (1928-2008) confluam para um mesmo ponto ao tratar da essência do mito:

[...] si nous voulons atteindre le sens du mythe, il serait maladroit de partir d'une collection, d'une encyclopédie mythologique. La mythologie rassemble en effet des mythes de tous âges et de toutes origines, détachés de leur contexte vécu, c'est-à-dire dénaturés. L'entreprise même d'une mythologie est le fait d'une époque postérieure (Gusdorf, 1953: 11);

[...] tal como sucede numa partitura musical, é impossível compreender um mito como uma sequência contínua. Esta é a razão por que devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito da mesma maneira que lemos uma novela ou um artigo de jornal, ou seja, linha por linha, da esquerda para a direita, não poderemos chegar a entender o mito, porque temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História (Levi-Strauss, 1987: 67-68);

A gênese de qualquer figura lendária é necessariamente complexa, uma vez que os elementos mais diversos podem interferir no esquema primitivo. Mas, curiosamente, esse esquema primitivo subsiste apesar de todas as transformações, todos os disfarces e todos os bens heterogêneos, ao ponto de ser sempre reconhecível mesmo pelo pouco que se tenha submetido uma narrativa a análise mais rigorosa. E esse esquema primitivo é geralmente de essência histórica (Markale, 1989: 31).

É o que, servindo-se da analogia com a música, Levi-Strauss ponderou tão acertadamente como «o tema e suas variações» ou, em outras palavras: com o mito, temos em mãos «uma célula explicativa», cuja «*estrutura* básica é a mesma, mas o *conteúdo* da célula já não é o mesmo e pode variar» (Levi-Strauss, 1987: 60. Sublinhados do autor). Tais considerações referendam –e instigam!– o salto que, neste ensaio, se pretende dar no tempo e no espaço: de um lado, a «matéria de Bretanha» medieval, mais especificamente, a participação de Merlin na constituição do universo arturiano; de outro, o conto «Meu tio o Iauaretê», do escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), um ficcionista com autêntica vocação de mitólogo; a aproximá-los, de forma rigorosamente *estrutural*, o mito do *Selvagem*, de remotas origens.

Assinalem-se, de saída, dois aspectos que não devem ser menosprezados: 1) mitos avizinham-se por analogia e/ou por contiguidade –como é aqui o caso–, duas maneiras possíveis de examinar semelhanças e diferenças entre imaginários diversos, sem que se possa necessariamente falar de «influência» direta de uns sobre os outros; 2) o mito é uma realidade viva e influenciadora de comportamentos individuais e coletivos, portanto de matiz

sociopsicológico solidamente plantado na História —«uma experiência que só tem sentido na sua coesão presente» e que é sempre reatualizada a cada vez que a ela se retorna.¹

Os versos emblemáticos de Fernando Pessoa, com seu perfil polissêmico, esfíngico e enigmático podem encerrar esta introdução, quando menos por se referirem ao mítico herói grego Ulisses, que ocupa o primeiro posto de «Brasão» —com sua metafórica carga heráldica— no poema *Mensagem*, extraordinária reconstituição poética da História de Portugal:

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo (Pessoa, 1986: 13).

1. Merlin

A «matéria de Bretanha» é um cadinho de mitos de múltiplas origens —oriental, judaica, greco-romana, cristã, céltica, germânica, folclórica—, que assomam desigualmente ao protagonismo dos fatos dependendo do momento histórico, do espaço geográfico, do núcleo social e da versão que se tem em mãos. Cada peça é um modelo de si mesma, do que a antecede no passado e do que a cerca no presente narrativo. Por isso enredos atraentes como os que envolvem o Rei Artur e seus mais preeminentes vassallos, suas damas belas e ardentes; motivos tradicionais ou literários como o Graal, a Távola Redonda, o Assento Perigoso, Excalibur, as Fadas; temas como o heroísmo guerreiro, as paixões desenfreadas, o incesto, a vingança e tantos outros nunca deixaram de suscitar interesses pelos séculos afora, dos vetustos bancos da Academia à leveza das mídias modernas. Nem mesmo os holofotes ligeiros das séries televisivas —com público garantido!—, puderam restringir o eficaz alcance dessa realidade fantástica: «The legends were obviously credited with either sufficient historical authority, or just with a wide enough currency and familiarity, to serve in some quarters as points of reference and comparison for a variety of concepts in fields quite remote from chivalry and adventure» (Hook, 2015: 400). Assim se passa de forma enfática a partir do século XII, desde que o clérigo galês Geoffrey de Monmouth, na sua *Historia Regum Britanniae* (1136) —servindo-se de fontes como *De excidio et conquestu Britanniae*, de Gildas (século VI); *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, de Beda (século VIII); *Historia Britonum*, de Nennius (século IX)— revelou mais amplamente para o mundo a saga fervorosa dos bretões contra o assédio incansável dos invasores saxões e dos romanos.

Merlin tem participação decisiva nessa mitologia e, talvez mais do que qualquer outro, apresenta-se com vários rostos, usa diversas máscaras. As principais delas, diz-nos sua

¹ É o que defende Jean-Claude Schmitt em seu belo artigo (1976). *Vid.*, ainda, Belmont, N., 1986, *Paroles païennes*, Paris, Imago, p. 88: «uma crença ou um costume não podem jamais ser puras sobrevivências. Eles são às vezes arcaísmos em relação à cultura dominante, mas não são jamais anacronismos» (citado por Franco Júnior, 1996: 54, n. 36; *vid.* ainda, do mesmo autor, 2010a).

«biografia»,² estão umbilicalmente ligadas às vitórias e derrotas do Rei Artur no reino de Logres: mago, adivinho, profeta, vaticinou –embora de perspectiva hermética (Monmouth, 1984: 106 e ss.; Loomis, 1959: 72-93)– os acontecimentos-chave do futuro reinado arturiano, prevendo o desastroso epílogo, a tragédia final; garantiu a subida do jovem Artur ao trono, graças aos ardis mágicos que direcionaram sua concepção (nos moldes do Hércules grego), destruindo a sólida união de Gorlois e Igerne, a favor de Uter Pendragon, pai de Artur; encarregou-se da educação do menino desde o nascimento, entregando-o à criação de Antor e dando-lhe estofos de herói antes mesmo de ele chefiar os bretões; plantou Excalibur em um rochedo, para que só Artur pudesse de lá retirá-la e fazer-se respeitado entre os poderosos; com autoridade quase totêmica sobre reis e barões, decidiu sem hesitação os destinos políticos do reinado glorioso;³ disfarçou-se do que quis –velho, moço, camponês, nobre– e penetrou onde lhe convinha, fazendo uso de seus mágicos poderes de transmutação.

Porém, há uma faceta importante de sua caracterização, bastante original e construída a partir do *Vita Merlini* (1148), de Geoffrey de Monmouth,⁴ que revela um lado pessoal, inesperado, obscuro, de sua conturbada personalidade, incluindo a suposta vida amorosa. Em certo sentido, esse retrato ultrapassa a feição modelada por Robert de Boron⁵ ao dar-lhe por pai um demônio íncubo e por mãe uma virgem pura, humana, temente a Deus, colocando o fruto dessa união, Merlin, sempre entre o Bem, por herança materna cristã, e o Mal, por herança paterna diabólica; entre o poder de visualizar o futuro, por vontade expressa de Nosso Senhor, e a inteligência de conhecer as coisas passadas, por conta do «Inimigo». Essa ambiguidade frustrou inclusive o concílio de demônios, que planejaram trazê-lo ao mundo como uma espécie de Anticristo, para vingar-se do Criador que ousou descer aos infernos e de lá resgatar Adão e Eva, junto a outros condenados. O batismo –com o nome do avô materno, segundo Boron (1993: 41)– trouxe alguma trégua à polaridade que marcou o menino, «mais peludo do que quantos tinham visto» e já, aos dezoito meses de idade, salvando a mãe da fogueira com que a ameaçaram depois do parto maldito.

Surpreende-nos, igualmente, o Merlin que emerge do *Vita Merlini* e do *Suite du Merlin* (século XIII).⁶ No primeiro caso, temos o soberbo mago acometido por episódios de loucura

² Que só pode ser linearmente reconstituída, recorde-se, se levados em conta os fragmentos e textos que, após os fundamentos da trilogia em verso de Robert de Boron –*Joseph, Merlin, Perceval* (entre 1191-1212)–, foram sendo acrescentados à anterior matriz ainda genérica de Geoffrey de Monmouth, novidades que se beneficiaram da posterior passagem do verso à prosa e da inauguração dos grandes ciclos cavaleirosos como o da *Vulgata* (entre 1215 e 1235) e o da *Pós-Vulgata* (entre 1230-1240).

³ Política essa muito bem espelhada na realidade histórica do século XII, em que, no caso inglês, houve «a tentativa de associação entre Artur e a dinastia Plantageneta, sobretudo Henrique II (1154-1189)», por exemplo. Artur estaria no rol dos «monarcas, históricos ou míticos, que teriam desaparecido sem morrer e que retornariam em momento de dificuldades para seu povo. Esses reis messiânicos e milenaristas –expressões do imaginário da política– eram figuras importantes para reforçar e legitimar o poder de seus sucessores» (Franco Júnior, 2010b: 173).

⁴ Para questões de autoria do texto e de suas fontes galesas, consulte-se o artigo ainda válido de John J. Parry e Robert Caldwell (1959); e também Jarman (2008).

⁵ Inclusive porque essa imagem tem sequência complementar importante, assinalada por Luis Alberto de Cuenca em seu Prólogo à edição de *El Baladro del sabio Merlin*: «En cuanto al *Merlin* de Boron, hay que decir que, prosificado, fue el núcleo de una *Estoire de Merlin*, que tuvo tres continuaciones: la que figura en la *Vulgata*, tras la prosificación del *Merlin* boroniano, llamada continuación ‘histórica’; la continuación *Huth* (por el nombre del poseedor de su manuscrito mas importante) o ‘novelesco’, conocida también como *Suite du Merlin*; y una tercera, menos relevante, intitulada *Livre d’Artus* (manuscrito único, Biblioteca Nacional de París)» (Cuenca, 1988: VI).

⁶ Utilizamos aqui o *Merlin le Prophète ou le livre du Graal*, em edição moderna de Emmanuèle Baumgartner (1980).

(vão e voltam), que o levam a refugiar-se no mais profundo da floresta «de Calidón» (ao modo dos ermitões que aconselham transeuntes solitários nos livros de cavalarias), vivendo da caça, da pesca e da companhia dos animais selvagens, que lhe obedecem como a um de seus iguais. O motivo da reclusão, que o faz abandonar a esposa Güendolena, a irmã Ganieda e o cunhado Rodarco, é doloroso: lamenta profundamente a perda dos irmãos e de tantos amigos que tombaram nos campos de batalha e expuseram a vida como um sopro passageiro («[...] no cesan las feroces peleas, los ejércitos corren a encontrarse, los guerreros combaten cuerpo a cuerpo, la sangre corre por doquier, muchos mueren en los dos bandos» (Monmouth, 1986: 6). Atônito, descrente, desiludido com as carnificinas, «llena de polvo sus cabellos, y rasga sus vestiduras, y echándose a tierra en ella se revuelca» (Monmouth, 1986: 6). Ao final, recuperado pelas águas de uma fonte cristalina, opta por continuar vivendo no bosque, ao lado da agora viúva Ganieda, contemplando de longe a infundável sandice humana: «No hay ya nada con qué podáis satisfacer vuestra gula, pues habéis consumido todo lo que la fecunda naturaleza produjo. Cristo, ayuda a tu pueblo, ahuyenta los leones y haciendo cesar la guerra da al reino plácida paz!» (Monmouth, 1986: 50). No segundo caso, a miséria será talvez mais contundente, envolvendo artimanhas típicas do «amor cortesão»: Merlin apaixonou-se cegamente pela jovem Viviane, «dama do lago», de apenas quinze anos, filha de um grande senhor da Pequena Bretanha. O irônico da situação é que ele, sendo o «adivinho» que é, deve pelo menos ter intuído que ela o odeia, por «ter certeza» de seus desejos luxuriosos visando apenas a possuir sua virgindade; por sua vez, ela não tem outro objetivo além de «vingar-se» através da apropriação dos segredos de feitiçaria que Merlin recebeu por herança. Com aparente ingenuidade, o mago conta a Viviane uma bela história mitológica de sedução e morte, entre Faunus e Diana, casal em que o homem é depois substituído por Félix, cujos restos mortais jazem em um quarto solidamente construído na rocha, no ponto mais ermo de outra floresta –refúgio da paixão infeliz. Fazendo-se de comovida ante a lenda simbólica de tão grande amor, Viviane consegue de Merlin acompanhá-la em uma visita ao tal quarto, enfeitiça-o e encerra-o vivo ali dentro, para sempre. A última coisa que dele se ouve é o seu famoso «grito», desespero de ludibriado.

Em ambas situações, o fim último de um Merlin decadente está na floresta –literalmente louco, ao perder a razão no *Vita Merlini*, e não menos doido por sucumbir a Amor, em mãos de uma pequena dama voluntariosa, na *Suite du Merlin*.⁷ Com estas duas vertentes, completa-se a figura do Merlin da «matéria de Bretanha», que a crítica especializada tem visto como dúplice (Micha, 1980: 178-190):

O personaxe do profeta bretón fórmase a partir de dúas tradicións heteroxéneas. Unha remóntase ó personaxe de Aurelio Ambrosio, que aparece na *Historia Brittonum* (século IX), ligado ó rei Guorthigirinus (Vortigern). [...] Unha segunda tradición está recollida nun ciclo de poemas galeses, que posiblemente se remontan ó período anterior á conquista normanda (1066). Nestas composicións falase de Myrddin, un guerreiro que toleou durante unha batalla e que, iluminado co don da profecía, errou pelos bosques durante anos (Gradín e Souto Cabo, 2001: 232).

⁷ Jacques Le Goff rejeita a «psicologização do mito», mesmo creditando a Chrétien de Troyes o caminho aberto ao *roman* do século XII nessa direção. Sua análise do *Yvain ou le Chevalier au Lion* (c. 1180) –que também enlouquece quando rejeitado pela amada– é de natureza estrutural e leva em conta questões fundamentais naquela sociedade, como a distinção entre Natureza e Cultura (Le Goff, 1994: 175).

Em suma, Merlin é o mago altivo, que domina o tempo, o espaço e os homens; e é também o andarilho «silvestre», o louco que preferiu o convívio dos animais, embrenhado nas matas (Micha, 1959: 27); portanto, personagem cercada de polpudos mitos, nos dois flancos.

Importa-nos o Selvagem por trás da concepção do segundo Merlin. Em seu instigante e informativo estudo, Richard Bernheimer começa por alertar o leitor quanto a conceitos como «madness, passion and violence», os quais, embora bastante implicados, não podem distorcer o perfil histórico dos «wild men» («technical term»), que são, inequivocamente, «imaginary creatures», do mundo literário e artístico. É nesse ambiente de fantasia que se constrói sua aparência mais difundida, real e amedrontadora, com larga presença na Idade Média e em diversas mitologias:

[...] it is a hairy man curiously compounded of human and animal traits, without, however, sinking to the level of an ape. It exhibits upon its naked human anatomy a growth of fur, leaving bare only its face, feet, and hands, at times its knees and elbows, or the breasts of female of the species. Frequently the creature is shown wielding a heavy club of mace, or the trunk of a tree; and, since its body is usually naked except for a shaggy covering, it may hide its nudity under a strand a twisted foliage worn around the loins (Bernheimer, 1979: 1).

Tanto a mitologia grega, com os Sátiros, quanto a romana, com os Faunos, nos habituaram, similarmente, a essa descrição externa: aqueles, mais repelentes e mais brutais em seus amores, maliciosos e lúbricos, eram demônios da Natureza, integrados no cortejo de Dioniso; estes, divindades campestres, protegiam as culturas do campo, principalmente a do trigo, e velavam os rebanhos; ambos, metade homem e metade animal, tinham chifres e pés de bode. No terrível oráculo vaticinando a queda de Babilônia, revelado ao profeta Isaías (13, 21), lá estão esses seres peludos, dançarinos frequentadores de ruínas e de desertos: «as feras terão aí seu covil / os mochos frequentarão as casas, / as vestruzes morarão aí / e os sátiros farão aí as suas danças». Também peludo é Esaú, filho de Isaac, logo ao nascer antes de seu irmão gêmeo: «O que nasceu primeiro era vermelho e todo peludo como um manto de peles»; uma vez crescido, «tornou-se hábil caçador, um homem do campo» (Gn 25, 24-28). Ao rei Nabucodonosor a condição selvagem foi anunciada e imposta como punição ao seu desmedido orgulho, por querer ombrear-se ao Altíssimo: «No mesmo momento o oráculo pronunciado sobre Nabucodonosor cumpriu-se; ele foi expulso dentre os homens e pastou ervas como os bois; seu corpo foi molhado pelo orvalho do céu. Seu pelo cresceu como penas de águia e suas unhas como unhas de pássaro» (Dn 4, 29-30).

Pelo menos três componentes são indispensáveis, então, a uma tipologia do Selvagem: é aquele que, por alguma razão –religiosa, moral, amorosa, social–, dá as costas à civilização, à vida urbana e a tudo que ela carrega consigo; é o que opta (ou não) por viver nos bosques, matas, florestas, nos ermos enfim, cobrindo-se, por isso, de pelos; é quem se faz acompanhar por animais, bravios e silvestres, quer por companhia, quer para alimentar-se. Em uma sociedade majoritariamente agrária como a da Idade Média, em que a vida nas cidades não oferece grandes atrativos antes do apogeu do feudalismo (séculos XI a XIII), o bosque era «um fervedouro de gente» (Fossier, 2007: 187), porque ali se buscava de tudo: era o reduto de lenhadores, pastores, hortelões, vaqueiros, carvoeiros, caçadores; mas também de marginalizados

e proscritos, que contavam com a cumplicidade das zonas sombrias para esconder-se –porque eram auxiliados, segundo a crença de muitos, pelos demônios e seus sequazes; em época de guerra, servia a soldados fugitivos para refazer-se dos ferimentos.

Do ponto de vista da ficção, os bosques acolhem os penitentes de amor, como o Amadis da «Peña Pobre» (Deyermond, 1964), e demais cavaleiros a perambular atrás das aventuras que lhe trarão a honra almejada, conforme prediz algum ermitão, quase uma «figura tutelar» (Campbell, 1995) –bem colocada no extraordinário episódio de Erec na *Demanda do Santo Graal* portuguesa (século XV). A essa tradição pertencem solitários ilustres que saíram do prumo como Lancelot (*Le Chevalier de la charrette*) e Yvain (*Le Chevalier au lion*) –compostos entre 1177 e 1181: aquele não poupa sequer a mais vil humilhação para salvar Ginevra das mãos de Meleagant; este, só depois de amargar a ausência amada e de viver ao lado de um leão é que volta aos braços de Laudine; a ingenuidade de Perceval (*Le Conte du Graal*, c. 1185), que o fez perder sua chance no castelo do Graal, decorre de ter vivido na mata, sem qualquer convívio a não ser o da mãe (Kelly, 2006); e na confluência de vários mitos, inclusive o de Orfeu, está Tristão, o «louco» sublime, poeta e cantor, perdido na floresta de Morois com Iseu após a ingestão do filtro que os torna alheios a tudo e a todos ao redor («Nous avons perdu le monde, et monde nous; que vous en samble, Tristan, ami?»). Já em outro registro e avançando até o século XVI, em uma das sequências cíclicas do *Palmeirim de Inglaterra* (escrita por Diogo Fernandes, 1587) aparece a figura novelesca do «rei tirano» por oposição ao «rei justo», aquele muito bem representado por Tigririno, selvagem pagão que «pratica o sacrifício de donzelas e não hesita, quando vê contrariados os seus planos, em desafiar os deuses “com palavras arrogantes”». Trata-se de um «monstruoso príncipe», fruto de «um desequilíbrio original sugerido como pecaminoso», cuja aparência física condiz com seu retrato moral: «da cintura para cima tinha forma humana, dela para baixo saiu ao tigre em que sua mãe imaginava ao tempo em que del rei o concebia» (Almeida, 1998: 210-211).

Como se pode depreender, vários afluentes deságuam desse rio, com sentidos muitas vezes flutuantes (López-Ríos Moreno, 1999: 15-54), a começar da aparência geral do selvagem: o fato de ele viver isolado, sem falar com ninguém e no mais profundo silêncio ao derredor, coberto de pelos e comendo carne crua, faz dele um bruto, um «incivilizado», que não saberia se portar em sociedade e que atinge inclusive a imagem do aldeão, do homem «rústico», «grosseiro». Até mesmo sua fala o condena, porque sua linguagem é a dos animais com os quais se faz entender e pode conviver pacificamente. Daí o doido que perde a razão humana em favor da lógica das feras, em seu puro instinto de sobrevivência ou de selvagerias incontrolláveis (Freud, 1969: 129-164) que, segundo a moderna psicologia, fazem parte de nossa animalidade constitutiva e submersa, pronta a revelar-se em ocasiões inesperadas. Desse reduto não escapam sequer os santos –na benéfica contramão dos seres monstruosos– como São João Crisóstomo, o grande pregador, cujo temperamento irascível «despertou o ódio de todos, que o evitavam como se fosse um louco furioso que deveria ser afastado dos outros. Como nunca convidava alguém para o almoço, nem queria que o convidassem, diziam que agia assim porque comia de

forma indecente»;⁸ ou como «Paulo, o primeiro eremita, conforme o testemunho de Jerônimo que escreveu sua vida, durante a violenta perseguição de Décio retirou-se para um vasto deserto,⁹ onde viveu sessenta anos no fundo de uma caverna, totalmente afastado dos homens»; ou, ainda, como Santo Egídio, que, «desejando o deserto, partiu às escondidas e morou por muito tempo com Veredônio, eremita célebre por sua santidade. Lá, por seus méritos, a esterilidade da terra desapareceu. [...] Temendo os perigos dos louvores humanos, deixou o local e penetrou no interior do deserto. Aí encontrou uma gruta, uma pequena fonte e uma corça que tinha sido preparada para nutri-lo» (Varazze, 2003: 798, 157, 743, respectivamente).

Para a tradição ocidental, a solidez do mito do *selvagem* está testemunhada por uma das narrativas mais antigas envolvendo o tema – fatos ocorridos provavelmente por volta do século XXVII a.C., narrativas heroicas conhecidas a partir de XXII a.C.: a epopeia mesopotâmica de Gilgámesh (cujo belo subtítulo é «Ele que o abismo viu»), inicialmente escrita em sumério, em seguida em acádio (Brandão, 2017: 13). Sendo o quinto rei de Úruk depois do dilúvio «cuja destruição ele conseguiu repor», filho de uma deusa e, portanto, com uma parcela de divindade, Gilgámesh começou a portar-se como monarca «excessivo», desafiando os jovens da região e exigindo o cumprimento de seus direitos régios de dormir a primeira noite com as noivas deles. Como resposta, eles recorrem à deusa Arúru para criar um companheiro à altura do rei, e ela o faz de argila,¹⁰ surgindo assim Enkidú:

uma espécie de personificação do homem primitivo, que vive desnudo junto dos animais, com eles comendo relva e bebendo água na cacimba. Inteirado da presença desse ser estranho na estepe, Gilgámesh encarrega uma prostituta sagrada [hieródula], Shámhat, de ir até ele para que, com ela tendo relações sexuais, Enkidú seja atraído para a cidade. É assim que ele aprende a comer pão e beber cerveja, marcas da vida civilizada (Brandão, 2017: 13).

Este «ser estranho», imenso e fortíssimo, que, reclama um caçador, «Vagueia sobre os montes todo o dia, / Não para de com o gado comer grama, / Não para de deixar a pegada no açude, / Estou com medo e não chego junto dele» (Brandão, 2017: 49), conhece uma outra realidade a partir do contato com Shámrat. Eis o conselho que o pai dá ao filho caçador: «Quando os bichos se aproximem do açude, / Tire ela a roupa e abra seu sexo. / Ele [Enkidú] a verá e chegará junto dela, / Estranhá-lo-á seu rebanho, ao que cresceu com ele» (Brandão, 2017: 49). Ao se unir a uma mulher, Enkidú é vencido pela luxúria e está pronto a ser levado a Úruk, à «civilização», «onde também está Gilgámesh, perfeito em força, / E como touro selvagem tem ele poder sobre os homens» (Brandão, 2017: 52).

⁸ Vid. a xilogravura que retrata S. João Crisóstomo como «wild man», from Fyner's edition of «Lives of Saints», 1481 (*apud* Bernheimer, 1979: fig. 4).

⁹ «Para o cristianismo medieval, *desertum* não era necessariamente um espaço inóspito e sim de solidão, de retiro espiritual, de encontro com Deus, de embate com as forças demoníacas. Ele podia ser o mar, a ilha, a montanha ou, sobretudo nas condições geográficas da Europa, a floresta» (nota ao texto citado, pelo tradutor).

¹⁰ É evidente que essa narrativa se insere entre os chamados «mitos da Criação», de que fazem parte os episódios bíblicos do Gênesis, capítulos 1 e 2, com a modelagem de Adão a partir «do barro da terra» e com a vida que lhe foi concedida por um sopro do próprio Deus em suas narinas.

2. Entre continentes

Quando esses mitos e lendas atravessam os oceanos rumo, dentre outras terras, ao Novo Mundo americano no longo desdobrar dos Descobrimentos, é preciso ponderar, logo de saída, que estamos falando de um espaço geográfico onde

[...] nossa [do europeu] visão do passado, habitualmente centrada no hexágono, da Europa de Carlos V ou do Mediterrâneo de Filipe II, é subvertida por completo. O Novo Mundo foi construído nas duas margens do oceano Atlântico, através dos laços atados entre a América, a Europa ocidental e uma África fornecedora de escravos. Realizando os sonhos de Colombo, os espanhóis recuarão os limites das Índias ocidentais até as Filipinas, anexando ao Novo Mundo as águas sem fim do Pacífico. A história da América, esquecemo-nos demasiadas vezes, transcorreu no México, em Sevilha, em Amsterdã, mas também em Luanda, em Manila e em Nagasaki (Bernand e Gruzinski, 2006: vol. II, 11).

Por conta do trânsito de invasores europeus, de índios vencidos ou rebeldes, de africanos escravizados –tímido no início do século XVI e volumoso nos anos subsequentes–, considera-se sem precedente a diversidade «dos seres que se enfrentaram, algumas vezes se uniram e se mesclaram no continente americano». Desse cruzamento de raças e etnias tão distintas é que a «mestiçagem» se torna aspecto marcante de culturas como a do México, do Peru, do Brasil, como mostraram Bernand e Gruzinski. Resultado esperado, uma vez que «a abertura de uma ligação através do Pacífico» facultou a circulação de homens, ideias e coisas entre a América e a Ásia, dando a volta ao mundo em um feito então gigantesco, cantado em verso e prosa. A(s) mitologia(s) vão se revelar, agora, em nova linguagem.

Porém, ainda é preciso atentar para dois outros aspectos também fundamentais: 1. a bagagem cultural que os navegantes espanhóis, portugueses e demais estrangeiros trouxeram consigo quando cá aportaram compunha-se não só das tradições clássicas, em plena ascensão incentivada pelos humanistas, como também das crenças e doutrínarios veiculados pela Igreja medieval, que desde os Padres da Igreja se empenhava em atrair para si os «não-cristãos» – genericamente, os *bárbaros*;¹¹ 2. se a herança dos mitos ali embutidos teve aqui acolhida, ramificando-se e cruzando-se, é porque encontrou terreno favorável entre os numerosos povos indígenas que –a despeito de Hernán Cortés (1485-1547), de Francisco Pizarro (1478-1541) ou dos Jesuítas– também tinham os seus ritos, os seus deuses, os seus próprios padrões de fé, cuja organização não raras vezes se coloca especularmente à dos modelos adventícios.

No primeiro caso, Sérgio Buarque de Holanda, no clássico *Visão do Paraíso*, discorre acerca do «olhar» livresco e idealista, frequentemente retórico, que ressuma das descrições feitas em cartas, diários de bordo, documentos oficiais sobre as terras recém-descobertas. Os capitães de navios e marujos projetam sobre a paisagem o que viram e ouviram de relatos fantasiosos como

¹¹ Na complexidade dessas relações polares, os historiadores da cultura injetaram o conceito moderno de «alteridade» (Woortmann, 2003). Hayden White, logo na abertura de seu sugestivo ensaio, diz: «A noção de “estado selvagem” (*wildness*), ou, na sua forma latinizada, “selvageria”, faz parte de um conjunto de instrumentos culturalmente autolegitimadores que inclui, entre muitas outras, também as ideias de “loucura” e de “heresia”. Estes termos são utilizados não só para designar uma condição ou estado de ser específico, mas também para confirmar o valor das suas antíteses dialéticas, “civilização”, “sanidade” e “ortodoxia”, respectivamente» (1994: 170).

a *Navigatio Sancti Brendani* (na versão francesa de 1125) ou a famosa *Carta do Preste João das Índias* (a primeira referência é de Oto de Freising, em 1145), ambos enaltecendo a procura ou a existência de um reino de delícias, com fins salvíficos ou de abundâncias. Segundo Holanda, reconhece-se nas entrelinhas desses documentos a ideia do Paraíso edênico, das mais longevas metáforas de um lugar de eterna bonança arquitetado pelo Criador para residência do primeiro homem¹² –imagem que tantos frutos rendeu à ficção artística até pelo menos o limiar do século XIX. E não só a ela, pois

o historiador sueco Sverder Arnoldsson, bem familiarizado com a historiografia hispano-americana do período colonial, pôde dizer, sem exagero, que além de Colombo, numerosos cronistas da conquista se valeram usualmente, ao descreverem as Índias, e em particular os indígenas do Novo Mundo, das próprias palavras de Ovídio sobre a Idade de Ouro, copiadas, citadas e inúmeras vezes lidas durante mil e quinhentos anos (Holanda, 1992: 185).

De fato, em sua terceira viagem (1498-1500), e na carta que, sobre ela, endereçou aos Sereníssimos Reis Católicos, Cristóvão Colombo julgava ter chegado às proximidades do Ganges, supostamente um dos quatro rios do Paraíso bíblico, confirmando os ensinamentos dos teólogos antigos que situavam aquele Jardim no Oriente (Gn, 2, 8). A visão dele parece réplica do *Boosco Deleitoso* literário (1ª impressão: 1515): «creio ainda que esta terra que Vossas Majestades agora mandaram descobrir seja imensa e tenha muitas outras no Austro [ilhas] de que jamais se ouviu falar. [...] e aqui, em todas elas, nascem coisas maravilhosas, por causa da amena temperatura que lhes emana do céu, por estar na parte mais alta do mundo» (Colombo, 1998: 188-189). Pedro Álvares Cabral (1467-1520), por meio de seu escrivão Pero Vaz de Caminha (1450-1500), adota vocabulário e imagens em tudo semelhantes às de Colombo, para descrever ao Rei D. Manuel I a «terra fremosa», que é de «muitos bons ares assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho», e que, em plantando, qualquer coisa germinará, porque tem também «muito boas águas» (*A Carta*, 1999: 79; Vespúcio, 2003: 133). Ou seja,

os olhos europeus procuravam a confirmação do que já sabiam, relutantes ante o reconhecimento do outro. Numa época em que ouvir valia mais do que ver, os olhos enxergavam primeiro o que se ouvira dizer: tudo quanto se via era filtrado pelos relatos de viagens fantásticas, de terras longínquas, de homens monstruosos que habitavam os confins do mundo conhecido (Souza, 1986: 22).

Fazem parte do «processo de sincretização», conforme também se denominou a *mestiçagem*, certas «visões paradisíacas e infernais» que se alternavam no imaginário do conquistador, «a primeira referida basicamente à natureza e ao universo econômico; a segunda, sempre relativa aos homens, índios, negros e depois colonos» (Souza, 1986: 17). A pujança das matas andinas e do território amazônico, dentre outras paisagens, de onde saíam animais exóticos desconhecidos e uma gente de «costumes *selvagens*», que andava nua e comia carne humana

¹² *Vid.*, a propósito, o recente livro de Hilário Franco Júnior (2021), que examina várias utopias à luz do Jardim do Éden, tomando como ponto de partida para suas reflexões a conhecida *Utopia* de Thomas Morus.

—era tudo contemplado com reações de perplexidade.¹³ Quanto aos animais, que a Idade Média nos acostumou a temer desde a serpente edênica, Fossier fala de culturas que não a judaico-cristã —como as da América pré-colombiana— em que eles eram tratados como equivalentes ao homem ou até tomados por seu próprio deus, não recuando inclusive à ideia de «reencarnarse en un cuerpo» de alguns deles (Fossier, 2007: 192-193).

Em relação ao segundo aspecto fundamental acima lembrado —a aclimação dos mitos do lado de cá do Atlântico—, os disparates fantasistas vão diminuindo de intensidade na proporção dos avanços das incursões marítimas. Atenção especial vai sendo dada aos animais (a referida carta de Anchieta contém um autêntico Bestiário), principalmente aos peixes, às aves como o papagaio e aos felinos, enormes e «marchetados». Em 1530, Pero Lopes de Sousa —«verdadeiro capitão da Renascença»— noticia em seu *Diário*, usando da linguagem-padrão dos relatores: «A terra he mui fermosa, muitos ribeiros d’agua, e muitas ervas e frores, como as de Portugal. Achamos duas onças mui grandes, e nos tornamos para as naos sem vermos gente» (Sousa, 1964: 43). No rico capítulo que Gabriel Soares de Sousa (1540-1591) dedicou às «onças» («Em que se trata de uma alimária que se chama *jaguetê*»), ele já fala como os «modernos» estudiosos do felino —inclusive pela similar imprecisão ao referi-lo: «Têm para si os portugueses que *jaguetê* é onça, e outros dizem que é tigre; cuja grandura é como um bezerro de seis meses; falo dos machos, porque as fêmeas são maiores. A maior parte destas alimárias são ruivas, cheias de pintas pretas...» (Sousa, 1971: 244-245). No capítulo 127 da mesma obra, Sousa atesta com convicção («não há dúvida») a existência da lendária *upupiara* (ou *ipupiara*) que habita as águas dos rios, um dos mais antigos mitos brasileiros, monstro marinho cuja imagem fora apresentada por Gândavo, em 1576, como tendo corpo de peixe, cara e garras de tigre feroz e devorador de homens (Gândavo, 2004: 126-132).

Mas a riqueza da mitologia latino-americana é muito mais antiga, se levarmos em conta as regiões geográficas e culturais —Mesoamérica, Andes, Bacia do Amazonas— por onde se espalharam as desenvolvidas civilizações astecas, maias, incas e, pelas florestas, numerosa variedade de tribos —adoradores de divindades ligadas à terra, da qual dependia a sobrevivência deles (deuses das árvores, pedras, grutas, montes, rios, lagos etc.). Os astecas acreditavam que tinham uma missão divina: espalhar a luz do deus Sol; seu deus Tezcatlipoca (maligno), rival de Quetzalcóatl (responsável por bens naturais e culturais), aparecia muitas vezes metamorfoseado em jaguar (cujo pelame mosqueado refletia o céu noturno, com suas estrelas), fazendo-se reconhecer por seu rugido e tendo por finalidade «deitar o Sol no chão»; em uma dessas *teomaquias*, o Sol comeu tudo que havia e o mundo ficou em trevas (por sinal, «4.tigre»

¹³ Por exemplo: em uma carta datada de São Vicente, 31 de maio de 1560, José de Anchieta descrevia para um padre romano detalhes da região; após terrível tempestade, que destruiu grandemente parte da paisagem, ele notara que «o mais admirável é que os índios, então entretidos em seus beberes e cantares (como costumam), sem nenhum temor a tamanha confusão das coisas, não deixaram de dançar nem de beber, como se estivesse tudo no maior sossego» (Anchieta, 1984: 27). Foi um pouco depois (entre 1578-1579) que Montaigne descreveu de outro ângulo, mais filosófico, aqueles que os europeus «desviamos da ordem comum» e que «deveríamos antes chamar de selvagens» (Montaigne, 2009: 52).

é data mítica no calendário asteca).¹⁴ No Peru, no sítio arqueológico de Chavin de Huantar, está um monólito de granito (que se acreditava marcar o centro do mundo), decorado com a cabeça de uma misteriosa criatura felina: com grandes narinas, presas e garras, era a principal divindade do povo chavin. Nas ruínas maias de Tikal, no norte da Guatemala, ainda existe o Templo do Jaguar Sagrado, e no *Popol Vuh* (o *Livro dos Maias*, único códice que escapou), vários mitos da criação são contados através de pumas e jaguares, além de outros animais menores (Carter, 1995).¹⁵ Curiosamente, constam do Brasão de Armas da Guiana, de recente aprovação (1966), dois jaguares, de pé nas patas traseiras e de perfil: o da esquerda porta um machado (simbolizando o corte da cana para produção do açúcar, riqueza da região) e o da direita um caule do arroz (signo das indústrias deste cereal). Essa imagem, representando a estreita participação dos animais na vida natural, econômica e cultural dos seres humanos, parece remeter aos tempos em que os bichos estavam miticamente integrados à «alma» da Natureza e como tal eram respeitados (Zucker, 2004: 41-44).

3. Iauaretê

Passando, portanto, das florestas e dos bosques clássicos e medievais, celebrizados nos livros de cavalarias, para as selvas de tipo equatorial, mais densas e com clima bem mais úmido; porém, ainda nos mantendo na esfera dos mitos e da criação literária, onde continua bem instalado o *selvagem* –convenhamos que em qualquer dos âmbitos, geográfico ou textual, são outros tempos, outros lugares e diversas suas novas implicações. Do ângulo que nos importa, a sociedade em que se forjou a figura de Merlin fazia pouca distinção entre o real e o sobrenatural, porque tudo estava sob as ordens do Criador, que confiou ao homem a tarefa de «reinar» sobre a terra, animais e plantas: «E Deus viu que isto era bom» (Gn 1, 25). Mas, de forma surpreendente e inesperada, aconteceu o Pecado e a Queda na sequência; de ambos nasceu a Culpa e o Medo, resultados da implacável ira divina: «Exterminarei da superfície da terra o homem que criei, e com ele os animais, os répteis e as aves dos céus, porque eu me arrependo de os haver criado» (Gn 6, 7) –extermínio que devemos a Noé não ter acontecido. A convivência pacífica dos homens entre si e deles com os animais tornou-se uma das utopias que por séculos alimentou o imaginário cristão ocidental, de que as Américas são caudatárias.

Por outro lado, é preciso atentar que Geoffrey de Monmouth era «clérigo» e Robert de Boron, supostamente, «cavaleiro» –chamava a si próprio de *messire* (Gauvard, 2002)–, ambos autores «letrados», comprometidos com a ordem vigente, sob a batuta da Igreja e suas intenções

¹⁴ Para maiores informações, da perspectiva dos povos colonizados pelos espanhóis a partir de 1519, quando Hernán Cortés chega a Tenochtitlan (Cidade do México) e conquista definitivamente a cidade em 1521, *vid.* León-Portilla, 1984.

¹⁵ Referindo-se à região do atual México e à infinidade de povos que ali se misturaram durante milênios, Walnice Nogueira Galvão (autora de excelente ensaio sobre «Meu tio o iauaretê», ao qual remeto o leitor) lembra que «uma das culturas mais antigas é a do povo-jaguar, os Olmeca da Fase La Venta. As representações em pedra mostram figuras antropomórficas, cujos rostos misturam aos humanos os traços felinos: boca arreganhada, caninos salientes, olhos repuxados, nariz achatado e sobrancelhas flamíferas. Esse povo tem no jaguar o seu ancestral; nasceram da cópula entre uma mulher e um jaguar, de que resultou um bebê-jaguar» (Galvão, 1978: 14).

pedagógicas; já Guimarães Rosa era médico, diplomata de carreira a serviço do Itamarati (órgão governamental) e poliglota, com uma posição muito clara a respeito do ofício de escrever, conforme confidenciou a Günter Lorenz: «Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto que não deveria se ocupar de política [...]. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem» (Rosa, 1994: 27). A narrativa dos dois primeiros acolhe discursos retóricos e moralizantes a favor da ideologia dominante, fazendo das personagens *exempla* de uma causa, na luta contra o Mal, metonímico do Demônio; o enredo de Rosa é livre de amarras externas mais óbvias ou de qualquer outra fala que não a do protagonista, porque este é, em si, uma denúncia. Em termos modernos, trata-se do «estatuto do narrador», que no passado tinha outro papel, inclusive por causa do anonimato autoral, condição de tantas obras.

Se Yvain circulava ao lado de um leão; se estranhas etimologias vinculavam o nome de Artur ao urso; se em *Sir Gawain and the Green Knight* (século XIV) o javali e a raposa fizeram parte do jogo entre Gawain e o castelão Bertilak, aqui é a vez do *jaguar*,¹⁶ conforme os europeus conhecem a «onça», considerado o maior felino americano e presença consubstancial a tantos mitos e símbolos, acima apontados.¹⁷ Desde as mais remotas eras (Papavero, 2017) o belo animal (Kitchener, 1991) foi confundido com outros da mesma família ou de clãs parecidos – pantera, leopardo, tigre, guepardo (Camus, 1909; Buquet, 2011; Trachsler, 2017)–, e hoje, só com os sofisticados estudos da Genômica e da Biologia molecular (Eizirik, 2006) é que se vem conseguindo classificação mais precisa, situando cada espécie em seu nicho, a partir do qual é possível entender melhor os cruzamentos. Nos séculos XV-XVI, em decorrência do Expansionismo, quando esses animais considerados «exóticos» estiveram na mira dos comerciantes (mercado de peles) e da aristocracia, multiplicaram-se os presentes trocados entre os reinos, os príncipes e as casas nobres, para compor inclusive zoológicos particulares, evidente sinal de poderio econômico.¹⁸

Quis Guimarães Rosa que partíssemos do título de seu conto: o que significa exatamente *iauaretê*? Como vimos (*vid.* nota 16), *iauara* (ou *jaguar*) é «onça» em tupi e refere todas as variedades dela: parda, preta, pintada, etc. Porém, decomposto o vocábulo do título, temos *iauara* + *etê*, «a onça verdadeira, a legítima» –distinção fundamental para a proposta do conto (Campos, 1992). O sufixo oposto a *-etê* é *-rana*, quer dizer, «à maneira de, o que parece verdadeiro mas não é», usado por Guimarães Rosa também em seu livro de contos *Sagarana*, «o que parece saga mas não é». Ao inventar esse título, quase como uma pista de romance policial indicando uma «onça verdadeira», Rosa faz o leitor notar que a opção de mesclar o

¹⁶ Diz o termo dicionarizado: «*jaguar*: do tupi-guarani *ya'wara*, designação genérica dos animais do gênero *Félis*. Zool.: carnívoro físsípede, felídeo (*Panthera – jaguarius – onca*), de coloração amarelo-avermelhada, com manchas pretas arredondadas ou irregulares, porém simétricas, em todo o corpo, encontrado (salvo no Chile e nos Andes), em toda a América» (Ferreira, 1999).

¹⁷ Assinale-se, em sentido mais abrangente, que toda a obra de Guimarães Rosa, de *Sagarana* (1946) a *Ave, Palavra* (1970), é perpassada por mitos clássicos e modernos, tendo ele próprio criado o que a crítica há muito vem apontando como uma «mitologia do sertão» –de que é exemplo requintado o *Grande Sertão: Veredas* (1956). *Vid.* a análise recente e bastante específica de Roncari, 2013.

¹⁸ Um bom exemplo é o quadro célebre do Conde de Haag, Ladislau von Fraunberg, retratado ao lado de um magnífico jaguar «para uso doméstico», pintado pelo alemão Hans Mielich em 1557.

idioma tupi –falado por várias nações indígenas à chegada do colonizador– com o português visa a criar uma «terceira língua» ao longo do conto, a do protagonista, conferindo a esta personagem um modo de ser que começa por sua extraordinária maneira de expressar-se.

Tudo isto só faz sentido se atentarmos para o enredo da narrativa, que se vai construindo de fragmentos de frases –muito mais atomizados do que os fragmentos de livros necessários à reconstrução da «biografia» do *selvagem* Merlin. Em razão, talvez, da sofisticada e difícil elaboração linguística, a linearidade dos fatos obedece ao discurso memorialístico do narrador, que se desenvolve por meio de um «monólogo-dialogado», pois das perguntas que faz e às quais ele próprio responde é que vamos sabendo que existe um ouvinte-interlocutor, completamente mudo no decorrer do prosear. Trata-se de uma tragédia, sob vários enfoques: em seu rancho perdido na solidão dos Gerais, um «onceiro» (‘contratado para matar onças’) recebe a visita de viajante extraviado dos companheiros e em busca de pouso. Na conversa regada a muita cachaça, fornecida pelo ouvinte para «destravar a língua», as informações vão escorregando: o falante é meio- bugre, filho de mãe «gentio Tacunapéua», tribo Tupi outrora assentada às margens do Iriri, um afluente do Xingu; o pai é branco –«branco feito mecê»–, Chico Pedro, um *mimbauamanhanaçara* (em tupi, ‘pastor de animais domésticos, vaqueiro’). Identifica-se com a mãe, «que era boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes dela, *jaguaráim*», porque o pai, «homem muito bruto, homem burro», «sei dele não», foi morto na Fazenda da Cachoeira Brava, no sertão de Goiás. Recebeu da mãe (Mar’Iara Maria), ao nascer, o nome com que se identificou, Bacuriquirepa, Breó, Beró; porém, o pai o levou aos missionários para ser batizado e chamaram-no «Antônio de Eiesus», o Tônico; a seguir e mais tarde, passou a ser «Macuncôzo», «nome de um sítio que era de outro dono» –diferente do lugar presente, para onde o levou «Nhô Nhuão Guede», que o alcunhou de «Tonho Tigreiro». Foi este senhor que o deixou «ali sózim. Não devia! Agora tenho nome mais não...».

Por conta desta origem e deste modo de vida, na mais absoluta solidão das matas, é que Tonho Tigreiro reduz sua trajetória ao estreito convívio com onças, sua verdadeira «família» (daí o «tio» do título¹⁹), espalhadas pela amplidão da *jaguetama* ‘terra das onças’ (Martins, 2001). Conhece todas pelo nome (como um «Adão nomeador»), pelos hábitos e pelo temperamento:²⁰ tanto as fêmeas –Mopoca, Maramonhangara, Tatacica, Uinhúa, Porreteira, Rapa-Rapa, Mpú, Tibitaba, Putuca, etc., como os fortes e poderosos machos –Puxuera, Papa-Gente, Suú-Suú (que gosta da onça Mopoca), Apiponga, Petecaçara, etc. Enche-se de remorsos por tê-las assassinado (com *zagaia* e não arma de fogo, é importante que se diga) a mando do patrão, tendo trocado definitivamente esta «profissão» pela morte de numerosos homens (preto

¹⁹ No texto, diz Tonho Tigreiro: «Mas eu sou onça. Jaguetê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... ». «Ou, sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. [...] *Meu Tio o Iauaretê* ao mesmo tempo indica filiação (isto é, sou filho de onça e não filho de gente) e origem indígena tribal. Por outras palavras, meu pai pode ou não ser meu pai, já que pertença ao clã tribal de minha mãe». Em suma, e depois de um longo arrazoado, conclui Galvão: «o título, *Meu tio o Iauaretê*, sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados» (1978: 20-21).

²⁰ Não há que esquecer que desde a Antiguidade se fala da «parte afetiva» da *psique* dos animais, traduzida das mais diferentes maneiras, conforme discorreu saborosamente Aristóteles (1962: vol. IV; *vid.* também Darwin, 2009).

Bijibo, preto Tiodoro, Seu Riopôro, o *jababora* –criminoso fugitivo– Gugué, Antunias, Seu Rauremiro, etc.), não por mão própria, mas dando-os de comer a seus «parentes» felinos.

O ponto alto do conto é a paulatina transformação de Tonho em onça, a remetê-lo a um aspecto importante da concepção do *Selvagem*, recuperação mítica da abertura de *As Metamorfoses*, de Ovídio: «É meu intento contar como os seres assumiram novas formas. Ó deuses –eis que fostes vós que os mudastes– favoreci o meu intuito... » (1983: 11). Os sinais dessa passagem do homem ao animal vão sendo dados no ritmo da ingestão de álcool, de maneira tensa, diante dos «olhos» do leitor, que acompanha o terror ascendente do interlocutor-ouvinte, protegido apenas por sua arma de fogo em mãos. Além da linguagem, cada vez mais cifrada, mais gaguejante, feita antes de onomatopeias a imitar grunhidos animais, ²¹ Rosa maneja lapidarmente dois estratagemas para chegar a este «outro» *onceiro* que se ergue a cada linha do conto: de um lado, os crimes bárbaros que ele vai descrevendo com estranho prazer, levado apenas pelo «instinto selvagem» (matou, à «moda das onças» nas «garras e nos dentes» ou dando a elas a presa «para almoço», o preto Bijibo –«muito bom e meu amigo»; Seo Rioporo –«homem ruim e toda hora furiado»; o *jababora* Gugué –«homem muito bom mesmo», oferecido amarrado para Papa-Gente quando «eu *oncei*»; veredeiro Seu Rauremiro, «mordido morto» junto à mulher, filhas e «menino pequeno»; a prostituta Maria Quirinéia, mulher do doido Seo Suruvéio, só escapou pelo elogio à mãe do criminoso, «que deve ter sido muito bonita, boazinha»). Os assassinatos são cometidos em estado de «transe», tão próprio de certos ritos tribais (Gambini, 2000), com perda momentânea da razão –versão indígena do «louco» da tradição *selvagem*:

Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupeio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câmbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. [...] Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar (Rosa, 1994, vol. II: 845).

No retorno à realidade, ele está de quatro no solo, como onça. Contra Seo Rauremiro, foi a mesma coisa: «Comi araticum e fava doce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue» (Rosa, 1994, vol. II: 851).

De outro lado, o «caso amoroso» com a onça Maria-Maria, cujo nome, tão próximo ao da mãe, sugere relação incestuosa. Em cenas de um delicado e marcante erotismo zoofílico, o belo animal parece entender a profunda solidão física e moral daquele homem («Sozinho, o tempo todo, periquito passa gritando, grilo assovia, assovia, a noite inteira, não é capaz de assoviar. Vem chuva, chove, chove. Tenho pai nem mãe» [Rosa, 1994, vol. II: 844]), o qual

²¹ Ensina Haroldo de Campos: a fala de Tonho Tigreiro «é tematizada por um “Nhem?” intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?”, mas que, como se vai verificando, é antes um “Nhennhem” (do tupi Nhehê ou nheeng [...]), significando simplesmente “falar”. Rosa cunha mesmo, em abono dessa linha de interpretação, o verbo “nheengar” [...], de pura aclimação tupi, e juntando a “jaguaretê” (tupinismo para onça) a terminação “nhennhêm” (ou “nhem”), como se fora uma desinência verbal, forma palavras-montagem (“jaguanhên”, “jaguanhêm”) para exprimir o linguajar das onças» (Campos, 1992: 59-60).

em troca a protege contra qualquer onça-macho que dela se aproxime, porque a considera posse sua («agora ela vai ter filhote nunca mais, não, ara! – vai não... » [Rosa, 1994, vol. II: 835]). O primeiro encontro dos dois («Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo » [Rosa, 1994, vol. II: 835]) foi definitivo, no melhor estilo de quaisquer verdadeiros amantes, reais ou imaginários:

Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava li. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém... (Rosa, 1994, vol. II: 835).

Mas o interlocutor-ouvinte, o *cipriuara* (‘homem que veio para mim, visita minha’), não se deixa comover com qualquer relato; pelo contrário, à medida que nos aproximamos do desfecho da narrativa, vai fazendo para si um retrato do *onceiro* em que a fatal colisão índio / branco só podia encerrar-se com a suposta morte do nativo pelo visitante, medroso e indiferente a esse «outro» (Melo, 2014) que ele conheceu em uma só noite. Tonho, zagaiero indefeso diante da arma de fogo, ainda tenta se desvencilhar do perigo iminente: «Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... » (Rosa, 1994, vol. II: 852).²²

Aqui chegados, comparando o *Selvagem* medieval (Monmouth, Boron) e o *Selvagem* moderno (Rosa), é possível uma síntese conclusiva: quanto às homologias e analogias, Merlin e Tonho Tigreiro nasceram de dupla origem (demoníaca / virginal; branco / bugre), o que determinou seu comportamento e sua «alma», em termos inclusive junguianos (Jung, 1976: 476-482); recolheram-se, solitários, ao mistério e proteção das matas –em oposição à vida urbana–, cobertos ou cobrindo-se de pelos, vivendo com e como os animais, com eles conversando de igual para igual; têm queixas profundas contra a realidade a que deram as costas, por decepção ou por desesperança. Quanto às antíteses, as atribuições de Merlin, personagem «fictícia» e exemplar, são passageiras, graças a narradores compactuados com os valores cristãos, porque no primeiro caso o mago opta por viver isolado ao lado da irmã, e no segundo, o amante é beneficiado com a morte, depois da terrível traição que o atinge em sua mais íntima natureza (*vid.* Imagem 1, p. 179). Já o desgraçado destino de Tonho Tigreiro,

²² São rugidos mortais! E Haroldo de Campos aventura uma tradução para eles: «“Remuaci” pode ser visto como a montagem de “rê” (“amigo”) + “muaci” (“meio irmão”)». Em língua de jaguar, esses são «sons que querem inutilmente dizer: “Não me mate! Sou seu amigo, meio-irmão, quase parente!”». E ainda: «“escondendo-se sob um nome [Macuncôzo] que embora soe como tupi é de extração africana», o homem-jaguar procura se identificar com suas vítimas (os pretos assassinados) para escapar da morte (Campos, 1992: 62, n. 5).

personagem «realista», não foi escolha sua e nem Rosa foi complacente ao lhe ceder a palavra para contá-lo: perdida a identidade (fortemente sugerido pelos vários cognomes); em estado não temporário mas perene de «loucura»; abandonado por quem devia cuidar dele; expatriado, vítima dos que não aceitam sua índole indígena, regressa definitivamente à mais *selvagem* animalidade –«herança» da Civilização opressora que o banuiu da terra em que nasceu (*vid.* Imagem 2).



Imagem 1: «Merlin»; ilustração de *La Morte D'Arthur*, Aubrey Vincent Beardsley, 1894 (*apud* Alvar, 2004).



Imagem 2: «Índio cara de onça»; grafite sobre cerâmica, pintor paraense Marcelo Sobral, 2018

Referências bibliográficas

- A Carta = A Carta de Pero Vaz de Caminha*, 1999, Reprodução fac-similar do manuscrito, com leitura justalinear de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale, São Paulo, Humanitas.
- ALMEIDA, Isabel Adelaide P. D. e., 1998, *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Tese de Doutorado.
- ALVAR, Carlos, 2004, *Leyendas Artúricas – Diccionario Espasa*, Madrid, Espasa.
- ANCHIETA, José de, 1984, «Minhas Cartas», in Pe. Hélio Abranches Viotti. S.J., *Cartas, Correspondência Ativa e Passiva*, São Paulo, Loyola (Edição comemorativa do aniversário da cidade de São Paulo).
- ARISTÓTELES, 1962, «Historia Animalium», in *The Works of Aristotle*, trad. ingl. J. A. Smith M.A., Oxford, Clarendon Press, Vol. IV by D'Arcy Wentworth Thompson. [trad. bras., *História dos Animais*, 2014, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes].
- El Baladro del Sabio Merlín*, 1988, reprodução, por José Javier Fuente del Pilar, da edição preparada por D. Justo García Morales, impressa em Toledo em 1956 e 1957, em 2 volumes, baseada na edição de Burgos de 1498. Precedida por um Prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Miraguano Ediciones.
- BERNARD, Carmen e Serge GRUZINSKI, 2006, *História do Novo Mundo*, São Paulo, Edusp, 2 vols.
- BERNHEIMER, Richard, 1979, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, New York, Octagon Books.
- BORON, Robert de, 1993, *Merlím*, 2ª ed., trad. Heitor Megale, Rio de Janeiro, Imago.

- BRANDÃO, Jacyntho Lins (trad. do acádio, introd. e comentários), 2017, *Epopéia de Gilgámesh*, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- BRANDÃO, Junito, 1993, *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*, 2ª ed., Petrópolis, RJ, Vozes, em co-edição com a Ednub.
- BRUNEL, Pierre (org.), 2000, *Dicionário de Mitos Literários*, 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- BUQUET, Thierry, 2011, «Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom», *Reinardus* 23, 12-47. Disponível em: <<https://www.academia.edu/1177913>>.
- CAMPBELL, Joseph, 1995, *O Herói de Mil Faces*, 10ª ed. São Paulo, Cultrix / Pensamento.
- CAMPOS, Haroldo de, 1992, «A linguagem do iauaretê», in *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Perspectiva, pp. 57-63.
- CAMUS, Jules, 1909, «La Lonza de Dante et les léopards de Petrarque, de l’Arioste, etc.», *Giornale storico della letteratura italiana* 53, 1-40.
- CÂNDIDO, Antonio, 1967, «O Homem dos Avessos», in *Tese e Antítese*, 2ª ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, pp. 119-139.
- , 1970, «Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa», in *Vários Escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, pp. 133-160.
- CARTER, Geraldine (org.), 1995, *Mitologia latino-americana. Astecas, Maias, Incas e Amazônia*, Rachel Storm (intr.), Lisboa, Editorial Estampa / Círculo de Leitores.
- CASCUDO, Luís da Câmara, 2000, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 9ª ed., rev., atual. e ilustr., São Paulo, Global.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, con contribution de Martine Clouxot, 2005, *Les Romains de la Table Ronde. Premières images de l’univers arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Bibliothèque de Rennes Métropole.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de, 2002, «Imanência do inimigo», in *A Inconstância da Alma Selvagem*, São Paulo, Cosac & Naify, pp. 265-294.
- CASTRO E SILVA, Gustavo de e Vanessa Daniele MORAES, 2020, «Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o iauaretê”», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 75, 36-52.
- COLOMBO, Cristovão, 1998, *Diários da Descoberta da América. As Quatro Viagens e o Testamento*, trad. Milton Persson, int. Marcos Faerman, notas Eduardo Bueno, Porto Alegre, L&PM.
- DARWIN, Charles, 2009, *A expressão das emoções no homem e nos animais*, São Paulo, Companhia das Letras.
- DEL COURT, Thierry (dir.), 2009, *La Légende du Roi Arthur*, oeuvre publié à l’occasion de l’exposition « La Légende du Roi Arthur », présentée par la Bibliothèque nationale de France, Paris, Seuil.
- DEYERMOND, Alan, 1964, «El hombre salvaje en la ficción sentimental», *Filología* 10, 97-111; reprint en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, *Medievalia* 5, 1993, 17-42.
- «Diálogo com Guimarães Rosa. Entrevista a Günter Lorenz», 1994, in Rosa, João Guimarães, *Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2 vols., vol. I, pp. 27-61.
- EIZIRIK, Eduardo et al, 2006, «The late Miocene radiation of modern felidae: a genetic assessment», *Science*, 311.5757, 73-77.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1999, *Século XXI. O Dicionário da Língua Portuguesa*, 3ª ed., coord. e ed. Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore, 1994, «Nada, nosso parente. Uma leitura de “Meu tio o iauaretê”», *Remate de Males* 14, 129-139.
- FOSSIER, Robert, 2007, *Gente de la Edad Media*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.

- FRANCO JÚNIOR, Hilário, 1996, «Cristianismo Medieval e Mitologia. Reflexões sobre um problema historiográfico», in *A Eva Barbada. Ensaios de Mitologia Medieval*, São Paulo, Edusp, pp. 45-67.
- , 2010a, «Modelo e Imagem: o pensamento analógico medieval», in *Os Três dedos de Adão. Ensaios de Mitologia Medieval*, São Paulo, Edusp, pp. 93-128.
- , 2010b, «O retorno de Artur: o imaginário da política e a política do imaginário no século XII», in *Os Três dedos de Adão. Ensaios de Mitologia Medieval*, São Paulo, Edusp, pp. 173-192.
- , 2021, *Em busca do Paraíso perdido: as utopias medievais*, Cotia, SP, Ateliê Editorial / Araçoiaba da Serra, SP, Editora Mnêma.
- FREUD, Sigmund, 1969, «Os instintos e suas vicissitudes», in *Obras Completas – Edição Standard*, trad. Jayme Salomão, Rio de Janeiro, Imago, vol. XIV, pp. 129-164.
- GALVÃO, Walnice Nogueira, 1978, «O impossível retorno», in *Mitológica rosiana*, São Paulo, Ática, pp. 13-35.
- GAMBINI, Roberto, 2000, *Espelho índio. A formação da alma brasileira*, São Paulo, Axis Mundi: Terceiro Nome.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães de, 2004, *A Primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, texto modernizado e notas Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GAUVARD, Claude, Alain de LIBERA e Michel ZINK (dirs.), 2002, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Quadrige / PUF.
- GUIMARÃES, Ruth, 1972, *Dicionário da Mitologia Grega*, São Paulo, Cultrix / MEC.
- GUSDORF, Georges, 1953, *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion.
- HANSEN, João Adolfo, 2021, «Aula sobre o texto *Meu tio o iauaretê*, de J. G. Rosa», no canal do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ziWrXEkrC_0>. Consultado em 12/11/2021.
- HOLANDA, Sergio Buarque de, 1992, *Visão do Paraíso*, 5ª ed., São Paulo, Brasiliense.
- HOOK, David (ed.), 2015, *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, The University of Wales Press.
- JARMAN, A. O. H., 2008, «The Merlin Legend and the Welsh Tradition of Prophecy», in Rachel Bromwich et alii (eds.), *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*, 2ª ed., Cardiff, University of Wales Press, pp. 117-145.
- JUNG, C. G., 1976, *Tipos Psicológicos*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar.
- KARMAN, Roger, 1973, *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*, São Paulo, Abril Cultural.
- KELLY, Douglas, 2006, «Chrétien de Troyes», in Glyn S. Burgess and Karen Pratt (eds.), *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 135-185.
- KITCHENER, Andrew, 1991, *The Natural History of the Wild Cats. A Comstock Book*, Ithaca (N.Y.), Comstock Publishing Associates.
- LE GOFF, Jacques, 1994, «Lévi-Strauss na Broceliândia», in *O Imaginário Medieval*, Lisboa, Estampa, pp. 171-207.
- e Jean-Claude SCHMITT, 2002, *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, coord. trad. Hilário Franco Júnior, Bauru, SP, EDUSC / São Paulo, SP, Imprensa Oficial do Estado, 2 vols.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 1984, *A conquista da América latina vista pelos índios. Relatos astecas, maias e incas*, trad. Augusto Ângelo Zanatta, Petrópolis, Vozes.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1987, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70.
- LOOMIS, Roger Sherman (ed.), 1959, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press.

- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago, 1999, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LORENZO GRADÍN, Pilar e José António SOUTO CABO (coords.), 2001, *Livro de Tristan e Livro de Merlin*, estudo, edição, notas e glosário, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades - Xunta de Galicia.
- MARKALE, Jean, 1989, *Merlim, o Mago*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna, 2001, *O Léxico de Guimarães Rosa*, 2ª ed., São Paulo, Edusp.
- MELO, Alfredo Cesar, 2014, «The Predicaments of Transculturation: A Materialist Reading of “Meu tio o Iauaretê” by João Guimarães Rosa», in Laura Callahan (ed.), *Spanish and Portuguese across Time, Place, and Borders. Studies in Honor of Milton M. Azevedo*, London, Palgrave Macmillan, pp. 51-62. Disponível em: <<https://www.academia.edu/8169070>>.
- Merlin le Prophète ou le livre du Graal*, 1980, mis en français moderne par Emmanuèle Baumgartner, préface de Paul Zumthor, postface d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions Stock.
- MICHA, Alexandre, 1959, «The Vulgate Merlin», in Roger Sherman Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, pp. 319-324.
- , 1980, *Étude sur le « Merlin » de Robert de Boron. Roman du XIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz.
- MONMOUTH, Geoffrey de, 1984, *Historia de los reyes de Britania*, Luis Alberto de Cuenca (ed.), Madrid, Siruela.
- , 1986, *Vida de Merlín*, trad. Luis García Gual, prólogo Carlos García Gual, Madrid, Siruela.
- MONTAIGNE, Michel de, 2009, *Dos canibais*, Plínio Junqueira Smith (org.), São Paulo, Alameda.
- MORIN, Edgar, 2008, «O Complexo de Amor», in *Amor, Poesia, Sabedoria*, 8ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, pp. 13-33.
- NUNES, Benedito, 1976, «O Amor na Obra de Guimarães Rosa», in *O Dorso do Tigre*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, pp. 143-171.
- OVÍDIO, 1983, *As Metamorfoses*, trad. David Jardim Júnior, Rio de Janeiro, Ediouro.
- PAPAVERO, Nelson, 2017, «Considerações sobre os felinos do Velho Mundo tratados como “onças”. Notas históricas e etimológicas», coord. da série monográfica Mário Eduardo Viaro, São Paulo, NEHiLP / FFLCH / USP (Arquivos do NEHiLP, v. 14). Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/188/171/808-1>>.
- PARRY, John J. e Robert. A. CALDWELL, 1959, «Geoffrey of Monmouth», in Roger Sherman Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, pp. 72-93.
- PESSOA, Fernando, 1986, *Mensagem*, introd. Carlos Felipe Moisés, São Paulo, Difel.
- PY, Fernando, 1994, «Estas Estórias», in Rosa, João Guimarães, *Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2 vols., vol. I, pp. 172-182.
- RÓNAI, Paulo, 1994, «Tutaméia», in Rosa, João Guimarães, *Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2 vols., vol. I, pp. 158-166.
- RONCARI, Luiz, 2013, *Buriti do Brasil e da Grécia. Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*, São Paulo, Editora 34.
- ROSA, João Guimarães, 1994, «Meu tio o iauaretê», in *Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2 vols., vol. II, p. 825.
- ROUDINESCO, Elisabeth, 2019, «Animais», in *Dicionário amoroso da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar.
- ROWLAND, Clara, 2015, «Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa», *Literatura e Sociedade – Departamento de Literatura Comparada e Teoria Literária da USP* 20, 107-114.

- SCHMITT, Jean-Claude, 1976, « “Religion populaire” et culture folklorique », *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations* 31, 941-953.
- SOUSA, Gabriel Soares de, 1971, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, 4ª ed., acrescentada de alguns comentários de Francisco Adolfo de Varnhagen, São Paulo, Companhia Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo (Brasíliana, v. 117).
- SOUSA, Pero Lopes de, 1964, *Diário de Navegação*, Cadernos de História, Brasil Bandecchi (dir.), int. J. P. Leite Cordeiro, notas Com^{te} Eugênio de Castro, São Paulo, Obelisco.
- SOUZA, Laura de Mello e, 1986, *O diabo e a terra de Santa Cruz*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SPERBER, Suzi Frankl, 1992, «A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano», *Remate de Males* 12, 89-94.
- TAUNAY, Afonso de Escragnolle, 1999, *Zoologia fantástica do Brasil (séculos XVI e XVII)*, apresentação Odilon Nogueira de Matos, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- TRACHSLER, Richard, 2017, « Du lynx à l’once. Animaux réels et créatures symboliques », *Reinardus* 29, 142-163. Disponível em The Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich: <<https://doi.org/10.5167/uzh-170209>>.
- VARAZZE, Jacopo de, 2003, *Legenda Áurea. Vidas de Santos*, trad. do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior, São Paulo, Companhia das Letras.
- VESPÚCIO, Américo, 2003, *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, apresentação Eduardo Bueno, São Paulo, Planeta.
- WHITE, Hayden, 1994, «As formas do Estado Selvagem: arqueologia de uma ideia», in *Trópicos do Discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*, São Paulo, Edusp, pp. 169-202.
- WOORTMANN, Klaas, 2003, «O selvagem na “gesta Dei”: história e alteridade no pensamento medieval», *Revista Brasileira de História* 25 (50), 259-314.
- ZUCKER, Arnaud, 2004, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.

Reseñas



Chrétien de Troyes, *Conte du Graal* (circa 1182): Perceval encuentra a unos caballeros, parte a la aventura abandonando a su madre y vence al Caballero Bermejo
 Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 12577, f. 1r

« **Ci commence le rommans de Perceval le galois et devise de moult de aventures qui li avindrent. Et comment il conquesta les armes vermeilles** / Qui petit seime petit queult / et qui auques recueillir veult / en tel lieu sa semence espande / que faire a cent doubles li rende... »

MÉNARD, Philippe, 2022, *Temas y problemas de literatura artúrica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua (Colección Biblioteca de Bretaña, 1), 259 pp., I.S.B.N.: 978-84-18088-17-9.

En este volumen el prestigioso medievalista francés Philippe Ménard, gran especialista en la materia artúrica y en la lengua y la literatura de la Francia medieval, presenta en versión española una serie de trabajos en los que aborda, con rigurosidad y maestría innegables, diversas problemáticas filológicas y literarias propias de un corpus narrativo al que ha consagrado décadas de invaluable estudio. De los ocho trabajos que conforman el libro, los primeros tres integran la sección «Estudios de conjunto (literatura artúrica y literatura medieval)», centrada precisamente en ciertas problemáticas de poética medieval cuyo análisis resulta esencial para una mejor comprensión tanto de las novelas de la Mesa Redonda como de otras piezas narrativas, mientras que los cinco siguientes configuran una segunda sección de «Estudios específicos sobre literatura artúrica». Así, el primer aporte, «Problemática de la aventura en los *romans* de la Mesa Redonda» (pp. 15-45), consiste en un extenso y minucioso examen acerca del rol y el sentido más profundo de la aventura en la trama de la novela bretona, especialmente en relación con la obra de Chrétien de Troyes. Mediante la presentación de un exhaustivo estado de la cuestión, Ménard va profundizando en el problema del significado de la aventura a partir de la consideración de tres aristas: la del léxico (es decir, la historia de la palabra *aventure*), la estética (el papel narrativo y estructural que desempeña la aventura), y la hermenéutica (el sentido último de las aventuras en la narración). La meticulosidad con la que el medievalista francés explora cada uno de estos planos, que lo conduce a un recorrido no solo por los estudios previos dedicados al tema, sino también por el corpus literario y diversos instrumentos de labor filológica, constituye uno de los más grandes logros de este trabajo, en el que se despliegan hipótesis e interpretaciones valiosas acerca de las novelas bajo estudio. La elección de este artículo para abrir el volumen implica, en verdad, todo un acierto en aras de la obra en su conjunto.

En segundo lugar, «El don en blanco que vincula al donante» (pp. 47-66) representa el fructífero intento de Ménard por rebatir la teoría céltica que vincula este motivo exclusivamente con la literatura artúrica. La investigación indaga múltiples ejemplos provenientes de la literatura de los siglos XII y XIII (así como de otros orígenes, incluso bíblicos), de los que el autor se vale para refutar la supuesta pertenencia de este motivo a un género narrativo específico, no sin antes detenerse en ofrecer su propia definición y caracterización estructural del llamado *don contraignant*.

La primera parte del libro concluye con un trabajo titulado «Las historias de hombres lobo en la Edad Media» (pp. 67-98), que ofrece un recorrido por algunos de los relatos medievales en los que aparece el tema de la licantrópía. Ménard se preocupa por analizar, mediante un estudio comparativo de distintos textos, cómo se representa la escena de la metamorfosis (momento que, en opinión del crítico, constituye el núcleo indispensable de estas historias), cómo perduran entre las múltiples versiones diversos motivos folclóricos, para finalmente ofrecer una detallada

Reseñas

clasificación de todo este corpus de acuerdo con los aspectos anteriormente mencionados. Más allá del atractivo que el tema reviste y del detallismo con el que el autor lo aborda, a nuestro entender es este el trabajo de integración más problemática dentro del plan general del libro.

La segunda sección del volumen, «Estudios específicos sobre literatura artúrica», presenta un conjunto de cinco trabajos en los que, tal como el título preanuncia, el autor se dedica a la exposición y análisis de cuestiones filológicas y temas literarios en determinadas novelas caballerescas. El artículo que da comienzo a esta parte es «La cabeza maligna en el *roman* artúrico de *Jaufré* y en la literatura medieval. Estudio de una creencia mágica» (pp. 101-113), título que inexplicablemente aparece abreviado en el índice («La cabeza maligna en el *roman* de *Jaufré*»), lo cual inicialmente impide al lector imaginar la amplitud del grupo de obras que se estudiará y la perspectiva desde la que el autor propondrá su análisis. Independientemente de esta diferencia paratextual, las observaciones de Ménard referidas a las escenas en que aparecen cabezas con poderes extraordinarios y proféticos ayudan a ahondar en la problemática de las creencias en lo mágico. Tal como logra demostrar el autor, solo mediante un conocimiento profundo acerca de la idiosincrasia de la mentalidad medieval y el rol que en ella desempeñaba la magia resulta posible justificar las diferentes acciones que estas cabezas podían llevar a cabo en las novelas artúricas.

Ménard pasa a continuación a la consideración de un personaje muy frecuente entre las novelas artúricas como lo es el de la dama que porta el grial («La enigmática portadora del grial», pp. 115-137).¹ En este interesante trabajo el crítico vuelve a ofrecer un análisis comparativo en el que contrasta las distintas representaciones de «la portadora del grial» y señala las divergencias más significativas entre los autores a fin de proponer una original hipótesis: en clara oposición al protagonismo que la crítica solía otorgarles al grial y a su portadora, para él la función narrativa del personaje radica simplemente en ser una sirvienta, «un auxiliar, un personaje en segundo plano» (p. 133); por el contrario, el elemento verdaderamente central de esta escena es la lanza que sangra.

Seguidamente, el investigador demuestra sus sólidos conocimientos de crítica textual y de análisis filológico en un profundo examen de la labor de Mario Roques y Félix Lecoy («Observaciones críticas sobre Mario Roques y Félix Lecoy, editores de los *romans* de Chrétien de Troyes», pp. 139-160). Al repasar las ediciones que ambos eruditos realizaron durante el siglo XX, Ménard expone cómo, por conservadurismo y adhesión a la idea béderiana de no intervenir en el texto de los manuscritos, Roques y Lecoy publicaron sus ediciones cada vez con menor cantidad de correcciones, de observaciones filológicas o de intentos por subsanar las lagunas presentes en los testimonios. A todos los ejemplos citados para ilustrar la escasa o nula labor filológica de los editores se suma, a lo largo del trabajo, un tono particularmente irónico con el que se subraya el poco valor que esos volúmenes revisten frente a las ediciones críticas realizadas por Foerster o el

¹ Respetamos la variante *grial* (con minúscula inicial) que propone Ménard en lugar de la forma usual *Grial*, en consonancia con su novedosa hipótesis sobre el papel ambiguo de este objeto en las novelas artúricas, y de casi inexistente cristianización en Chrétien.

propio Ménard («cuando se desea publicar finalmente un manuscrito, ¿para qué complicarse mirando otros testimonios? ¿Por qué complicarse la vida?», p. 145).

En el aporte siguiente, «Observaciones críticas sobre la reconstrucción de la *Queste* de la Post-Vulgata» (pp. 161-232), el autor vuelve a desplegar su experiencia y saber filológicos en una minuciosa evaluación de las múltiples problemáticas textuales que presenta la reconstrucción de la *Queste* efectuada por Fanni Bogdanow a partir de la consulta de múltiples fuentes; en efecto, la filóloga alemana tomó diversos materiales a los fines de construir, en opinión de Ménard, una adaptación «artificial» e «inadmisible» de la *Queste*, una especie de *collage* muy alejado de lo que pudo haber sido el original perdido, hoy solo accesible en fragmentos. Este estudio constituye no solo el más extenso y complejo de cuantos integran el volumen, sino además una de las mejores muestras de la erudición de su autor; es, además, la versión española del primer capítulo del libro colectivo que coordinaron Paloma Gracia y Alejandro Casais y que se reseña más abajo (*vid.* pp. 192-195).

Finalmente, la serie se cierra con «El *Tristan en prose* en el corazón de la literatura artúrica» (pp. 233-250), un trabajo en el que el autor se encarga de enumerar y describir las innovaciones y los hallazgos estéticos más importantes de esta novela. Siguiendo su segunda versión, mucho más extensa (versión Vulgata o *V.II*), Ménard analiza, en primer término, algunas de las diferencias más importantes del *Tristan* respecto de las obras que lo antecedieron, con las que comparte ciertos núcleos estructurales pero a las que supera por tratar de ofrecer una mirada amplia y detallada de la sociedad caballeresca. En la comparación entre el *Lancelot* y el *Tristan*, el medievalista destaca particularmente cómo este retoma de aquel el recurso del entrelazamiento de aventuras para mantener el suspenso e interés del lector. Además, otros de los hallazgos señalados por el crítico son la ausencia absoluta de lo maravilloso, la presencia de varios enamorados de Iseo, los poemas intercalados en la prosa y las descripciones de los torneos, entre otros. Todos estos aspectos señalados por Ménard ayudan a justificar por qué hoy, tantos siglos después, el *Tristan* continúa siendo una obra maestra que atrapa a nuevos lectores.

Sin embargo, si el presente volumen constituye una excelente novedad bibliográfica ello se debe no solo a la erudición y seriedad con que su autor aborda los temas tratados en cada uno de los trabajos: también el extremo cuidado puesto en la edición constituye sin dudas un logro sobresaliente y garantiza un libro de notoria calidad (apenas pueden encontrarse erratas: «aglunos» en lugar de «algunos» en p. 130; «dieciéis» en lugar de «dieciséis» en p. 145; el encabezado del artículo dedicado a los profesores Roques y Lecoy es, por error, el del artículo anterior). La traducción a cargo de dos especialistas como José Ramón Trujillo y Carlos Alvar (quien también prologa el volumen con una bella presentación del Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española y su Biblioteca de Bretaña, pp. 7-8) resulta inmejorable. La decisión de permitir al autor presentar tanto las citas en lengua original como su correspondiente traducción castellana en el cuerpo principal del texto facilita notoriamente la tarea del lector pues no lo agota con innumerables notas al pie, que quedan, de esta forma, destinadas a ofrecer observaciones secundarias. A su vez, la inserción de imágenes en los

Reseñas

trabajos supera el mero afán estético y, por el contrario, permite una mejor comprensión de las exposiciones. Por último, la inclusión de un índice analítico al final del volumen (pp. 253-259), en el que se enumeran tanto los autores como las obras y los manuscritos citados, resulta, en una obra pletórica de conocimientos y datos, de inestimable ayuda.

En conclusión, la sabiduría de Philippe Ménard y la puntillosa labor del equipo editorial del Cilengua se aúnan en el presente libro para ofrecer una obra sólida y de incuestionable valor, destinada a convertirse en una referencia obligada entre los especialistas en literatura artúrica y narrativa francesa medieval.

ALEJANDRO GASTÓN GHIGLIONE
Universidad Católica Argentina / Becario doctoral UCA-CONICET
gaston_ghiglione@uca.edu.ar

SUÁREZ, María Pilar y José Ramón TRUJILLO (coord.), 2022, *La búsqueda en el universo artúrico. De Francia a la península ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua (Colección Biblioteca de Bretaña, 2), 322 pp., I.S.B.N.: 978-84-18088-12-4.

Esta obra singular reúne los trabajos de prestigiosos investigadores que han abordado el tema de la búsqueda en los textos que abarcaron el derrotero de los caballeros del rey Arturo y su mundo de ficción, incluyendo sus reescrituras más modernas. Este camino tiene su punto de partida en Chrétien de Troyes, luego se dirige hacia el gran ciclo artúrico en prosa del siglo XIII, la recreación de Thomas Malory, las traducciones hispánicas y portuguesas y, finalmente, las reescrituras del siglo XX, para nombrar solo algunos hitos.

Como se mencionó anteriormente, el inicio plantea la dinámica de la búsqueda a partir del grial como objeto, aún sin percibirlo como sagrado o, por lo menos, sin comprenderlo como tal, en *Le Conte du graal* de Chrétien. José Ramón Trujillo y María Pilar Suárez exponen, en una introducción titulada «“Ensi est an la queste antree”: la búsqueda y sus objetos» (pp. 9-35), de qué manera el caballero, en este caso Perceval, sale a la búsqueda y cómo este concepto va variando de significación a medida que la experiencia se va desarrollando en la aventura, organizador y estructura de la búsqueda. El caballero andante, *homo viator*, *viaja* en búsqueda de su interior. En este punto se inicia el *roman* como expresión de una individualidad que emerge en el siglo XII y con ella, el amor cortés. Suárez y Trujillo recorren estos caminos de evolución en los cuales la búsqueda es un viaje interior hacia las profundidades de la propia existencia. Indudablemente, y así lo corrobora la investigación en conjunto, la búsqueda se va concentrando alrededor del objeto santo, el Grial, con todas sus implicancias, para luego desviar su atención a una aventura de autoconocimiento a través de las reescrituras medievales, traducciones y textos más modernos.

A continuación, el trabajo de María Pilar Suárez «Perceval no busca el grial: la búsqueda de las palabras en Chrétien de Troyes» (pp. 37-67) aborda *Le Conte du graal* específicamente. El concepto de búsqueda va evolucionando a medida que el caballero descubre que existe algo más importante que su «caballería»; la búsqueda se relaciona con el lenguaje en una implicancia con la dinámica de la pregunta como inicio de un hallazgo singular. El recorrido de Suárez es exhaustivo y atrayente pues refiere un aditamento sumamente interesante al concepto de búsqueda en la obra de Chrétien de Troyes.

El personaje de Perceval y su derrotero sigue suscitando interés en el trabajo de Carlos Alvar «Perceval, ¿caballero cortés y religioso?» (pp. 69-91), en el cual la progresión de su búsqueda culminará con la visión del Grial. A través de sus aventuras, la cortesía cederá paso a la religión en esa búsqueda caballescá. El artículo propone un ilustrativo encuadre histórico que relaciona a Chrétien con su época, las motivaciones que lo llevaron a la composición de su *roman* sobre el Grial y el horizonte religioso sobre el cual apareció la obra.

En los albores del siglo XIV, en el campo de la novela post-artúrica, la investigación de Christine Ferlampin-Acher «La búsqueda en *Artus de Bretagne* (c. 1300): entre necesidad tópica y obstáculo» (pp. 93-142) nos remite a una concepción de la búsqueda como dinámica

Reseñas

de múltiples agentes, sin objetivos precisos, como simples distracciones de los caballeros, en las obras posteriores a las de Chrétien. Sin embargo, propone un texto de fines del siglo XIII o principios del siglo XIV, *Artus de Bretagne*, en el que solo se narra la búsqueda de su héroe principal, búsqueda que toma diferentes sentidos a lo largo del relato, los cuales se desvían del uso antiguo de búsqueda y no implican una evolución en el héroe, muy diferente a la finalidad en Chrétien. También esta investigadora alude a las relaciones subyacentes entre texto y marco histórico, en concreto, las cruzadas.

En «A la búsqueda del rostro del Otro. Relectura del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach» (pp. 143-170) Ana Ruiz enfoca esta obra de comienzos del siglo XIII y expone una interesantísima descripción del concepto de búsqueda. Original y exhaustiva, la investigadora llega a conclusiones muy acertadamente argumentadas sobre el concepto de búsqueda y sus implicancias con la alteridad, más precisamente con la compasión como virtud ético-religiosa, en un proceso más abocado al autoconocimiento que a la búsqueda del Grial.

A través del artículo de Karla Xiomara Luna Mariscal «Algunas reflexiones en torno a la búsqueda en la *Queste del Saint Graal* y en *La demanda del Santo Grial*» (pp. 171-198) se desarrollan las diferencias entre la *Queste* francesa, en la que la búsqueda está atravesada por el elemento alegórico, y la *Demanda* castellana, en la cual dicha búsqueda está desprovista de visiones y encuentros maravillosos, y cuya dinámica tiende a resolverse como una aventura individual. Luego de repasar algunas consideraciones sobre *tema, motivo y tópico* que atañen al concepto de búsqueda y lo aclaran, la investigadora se referirá a ambas obras y los matices que adquiere el concepto estudiado, comparándolas con la obra de Chrétien.

José Ramón Trujillo desarrolla dos motivos en su sugestiva investigación «Linaje e identidad. La búsqueda cortés en las traducciones peninsulares» (pp. 199-256), ambos examinados en los personajes de Artur le Petit y Palamède le Païen. Luego de explicar los conceptos antes mencionados y cómo se verifican a partir del siglo XII, demostrará cómo el linaje y la identidad afectan la búsqueda en ambos personajes y cómo esa búsqueda determina la caballería terrenal y la caballería celestial, todo ello en su evolución desde el *roman* a las reescrituras castellanas.

«El motivo de la búsqueda en los textos caballerescos portugueses de los siglos XVI-XVII» (pp. 257-280) queda en manos de un especialista en las caballerías lusitanas como Aurelio Vargas Díaz-Toledo; luego de un breve repaso del concepto general en la narrativa artúrica, realiza un detallado recorrido por obras como *Palmerín de Inglaterra*, *Belianís de Grecia* (su quinta parte portuguesa) y otras, examina cómo la búsqueda se reduce considerablemente y pierde su aureola de misticismo; sin embargo, refiere el caso de un texto de João de Barros en el cual la empresa se vierte hacia un curioso derrotero.

El volumen se cierra con dos artículos que se refieren a textos del siglo XX. El primero, «Detener la imagen. La búsqueda suspendida: releer la Edad Media al hilo de la modernidad» de Michéle Gally (pp. 281-294), expone cómo ha evolucionado el concepto de búsqueda desde Chrétien hasta el siglo pasado. Una búsqueda que, según su autora, va a desembocar en una

aventura de autoconocimiento. El Grial va dejando paso a una experiencia del espíritu como sede del conocimiento de sí mismo. El caballero elegido por antonomasia será Perceval. La empresa colectiva va desapareciendo para evolucionar a una aventura de búsqueda interior, de amor y de solidaridad.

Por último encontramos el trabajo de Juan Miguel Zarandona «La búsqueda caballeresca y artúrica en la novela *Quebranto y ventura del Caballero Gaiferos* (1974) de Manuel Ferrand» (pp. 295-314). Luego de hacer un repaso de las reescrituras sobre la materia artúrica en los siglos XIX y XX, el investigador se enfoca en el texto de Ferrand y desarrolla su vinculación con la ficción caballeresca medieval y aquella del siglo XVI. Por otra parte, explica cuál es el matiz de búsqueda que el relato expone, entre ellos un Grial desacralizado y un irónico objeto como finalidad de la aventura.

Para concluir es obligado ponderar la abundante bibliografía tanto general como especializada que contiene el volumen y la breve pero significativa noticia bio-bibliográfica de los autores convocados (pp. 315-322). Estudio imprescindible para los investigadores de la ficción artúrica y la novela de caballerías.

MÓNICA NASIF

Instituto Superior del Profesorado «Joaquín V. González»
m.nasif.buci@gmail.com

Reseñas

GRACIA, Paloma y Alejandro CASAIS (eds.), 2020, *Le roman arthurien du Pseudo-Robert de Boron en France et dans la Péninsule Ibérique*, Berlin, Peter Lang (Studien zu den Romanischen Literaturen und Kulturen / Studies on Romance Literatures and Cultures, Band 10), 245 pp., I.S.B.N.: 978-3-631-81339-3.

La Suite du Merlin del manuscrito Huth y la *Queste del Saint Graal* de los mss. fr. 112, 340 y 343 de la Bibliothèque nationale de France han originado numerosos interrogantes, especialmente en torno a la posible existencia de un ciclo artúrico tardío, esto es, de la continuidad de una línea narrativa coherente posterior a la del ciclo *Vulgate*. Tradicionalmente la crítica ha atribuido un estado de intenso fraccionamiento a una trilogía compuesta después de la *Vulgate* y ha recurrido a testimonios ibéricos para reconstruir algunos tramos textuales. El objetivo general de este libro es reflexionar sobre ese ciclo artúrico, también llamado del Pseudo-Robert de Boron, y reconsiderar los materiales franceses e ibéricos desde una perspectiva revisionista, matizando algunos postulados críticos muy arraigados para ofrecer nuevas líneas de investigación. Producto de un coloquio celebrado en la Universidad de Granada en mayo de 2018, el libro empero no reproduce las ponencias leídas sino trabajos elaborados durante los meses posteriores a partir de las discusiones sostenidas en su marco y sometidos a un proceso de evaluación de pares. Posee un prefacio redactado por sus editores, en el cual se presenta someramente el objeto y el objetivo de cada estudio. Dos de ellos se encuentran en francés; cuatro, en español.

En el primer capítulo, « Observations critiques sur la reconstitution de la *Queste dite Post-Vulgate* » (pp. 11-85), Philippe Ménard reexamina la edición de esta obra que propuso Fanni Bogdanow en *La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu. Troisième partie du Roman du Graal* (1991-2001, Paris, Société des anciens textes français, cinco volúmenes): critica el método y los supuestos de trabajo implícitos de la reconstrucción propuesta, presentando diversas objeciones a partir del estudio de los materiales ibéricos empleados. En una segunda parte expone y refuta las ideas de Cédric Pickford acerca de una posible relación hipertextual convergente y amplificadora entre *Tristan en prose* y las *Demandas* portuguesa y castellana. Finalmente, compara el contenido y el estilo de la *Demanda* portuguesa y la castellana. Concluye que la heterogeneidad de los materiales en lo que respecta a su contenido, estilo, lengua, datación y origen los torna incompatibles entre sí y no permite la reconstrucción de una obra perdida unitaria.

En el segundo capítulo, « *Intitulatio* y designación en el proceso compositivo de los testimonios ibéricos del ciclo del Pseudo-Robert de Boron » (pp. 87-102), Santiago Gutiérrez García analiza los modos de autodesignación de los testimonios. Normalmente ellos han funcionado como un argumento a favor de la hipótesis de la existencia de un ciclo, pero el autor propone matizarlo al reconsiderar su horizonte de producción en el marco de una textualidad medieval de carácter abierto, marcada por el proteísmo y la abstracción de la obra frente a la existencia concreta del texto. Son los manuscritos tardíos de los siglos XIV y XV los que reafirman la función de la titulación y esclarecen diversos aspectos de la recepción y adaptación de los *romans* cíclicos de la materia artúrica en la Península Ibérica durante el tránsito a la Modernidad, más próximos a la literatura caballeresca renacentista. En consecuencia, concluye

que las redacciones francesas más antiguas y los libros ibéricos (el *Baladro* de Burgos y la *Demanda* de Sevilla) representan dos formas disímiles de concebir la textualidad y los principios mismos de la composición.

En el tercer capítulo, «*Las profecías de Merlín* castellanas. Edición crítica» (pp. 103-160), César García de Lucas presenta su edición crítica de una traducción castellana medieval de las *Prophetiae Merlini* de Geoffrey de Monmouth, primera fijación moderna del texto aplicando criterios filológicos. Inicialmente, describe los testimonios y teoriza sobre el *stemma* de la tradición hispánica. Recurre al original latino para comprender y enmendar los errores y normaliza el sistema gráfico. Además, en notas al pie, se justifican las decisiones textuales y se ofrecen aclaraciones terminológicas. También se incluye al final un aparato crítico que recoge las variantes textuales de la tradición castellana cotejadas con dos ediciones modernas del hipotexto latino (Faral, 1929, *La légende arthurienne*, Paris, Honoré Champion y Wright, 1985, *Historia regum Britanniae*, Bern, Burgerbibliothek, MS. 568, Cambridge, D. S. Brewer).

En el cuarto capítulo, «Los occidentalismos de los segmentos artúricos del ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1877 a la luz de la lengua del conjunto del código» (pp. 161-206), Alejandro Casais se propone reconsiderar la naturaleza de los rasgos dialectales leoneses y gallegoportugueses de dicha miscelánea salmantina –doblemente fechada en 1469 y 1470–, y trazar una estadística de su frecuencia entre textos comparando la lengua de los segmentos artúricos con la de las otras cinco obras que la completan; conjetura que los occidentalismos podrían obedecer al proceso de copia. Para someterlo a prueba, parte de los repertorios y estudios previos de Karl Pietsch y Gerhard Moldenhauer, pero aplica dos criterios diferenciales: se focaliza únicamente en rasgos que, por un lado, sean propiamente dialectales (no comunes al castellano); por el otro, que se registren en todo el manuscrito. Casais concluye que algunas particularidades lingüísticas occidentales debieron de ejercer cierta influencia general en el proceso de copia, desprovistas de relevancia textual, lo cual resalta la necesidad de reeditar los materiales artúricos del testimonio con criterios metodológicos menos intervencionistas que los empleados por Pietsch en la única edición hoy disponible (1924-1925, *Spanish Grail Fragments*, Chicago, University of Chicago Press).

En el quinto capítulo, «Le problème du cycle du Pseudo-Robert de Boron. Lecture d'un itinéraire critique : de Paulin Paris à Fanni Bogdanow » (pp. 207-229), Paloma Gracia articula un detallado estado de la cuestión del ciclo, desde el descubrimiento del ms. Huth hasta la actualidad. Lo divide en cuatro partes: la primera, el hallazgo de dicho ms. Huth por parte de Paulin Paris y su análisis del pasaje metatextual sobre la tripartición de la obra; la segunda, el período fundador, de Gaston Paris a Heinrich Oskar Sommer, centrado en los debates por la estructura del ciclo y desde una visión negativa respecto a las versiones, que degradarían el original y en las cuales estarían implicados varios autores; la tercera, el descubrimiento del manuscrito de la *Suite du Merlin* de Cambridge (Additional 7071) por Eugène Vinaver y su postulación de un proceso de perfeccionamiento en la sucesión de versiones; y la cuarta, marcada por Fanni Bogdanow y su crítica centrada en el principio de la unidad del ciclo, cuyo producto fue la edición de una reconstrucción. Luego de esta revisión del panorama crítico,

Reseñas

Paloma Gracia problematiza sobre la dirección que deben adoptar los estudios en la actualidad, desde la reconsideración de ciertos postulados asumidos como certeros pero que deben ser revisados metodológicamente hasta la necesidad de cierta precisión terminológica en el empleo de la palabra *ciclo* y del examen de la vinculación de los materiales implicados; para todo ello esboza delimitaciones temporales y una visión más flexible de dichos materiales que contemple reescrituras probablemente parciales.

En el sexto y último capítulo, «El problema del ciclo ibérico del Pseudo-Robert de Boron» (pp. 231-244), Paloma Gracia sintetiza las líneas críticas tradicionales del ciclo, primero para desarrollar las consecuencias negativas en el análisis de los materiales ibéricos y luego para esbozar nuevos planteos para la investigación futura. Indica que se verifican dos distorsiones: por un lado, el aislamiento de los testimonios ibéricos de la producción coetánea europea; por otro, la suposición de que todos los textos están íntimamente ligados a partir de un único manuscrito francés importado a la Península y traducido a una lengua ibérica (y, por ende, el establecimiento de una prioridad). En conclusión, subraya la necesidad de redefinir las relaciones de los textos asociados al ciclo y especialmente releer las ediciones castellanas del *Baladro* y la *Demanda* en relación comparatista con proyectos editoriales de similares intenciones en Francia e Italia hacia fines del siglo XV para comprender el marco de producción y recepción.

En síntesis, este libro ofrece al lector una sistematización de las principales líneas críticas a propósito de las complejas filiaciones y reconstrucciones del ciclo artúrico del Pseudo-Robert de Boron, todo ello realizado con criterios metodológicos rigurosos.

MARÍA BELÉN NAVARRO
Universidad Católica Argentina / Becaria doctoral UCA-CONICET
mbnavarro@uca.edu.ar