



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Don Tristán el joven y el discurso novelístico marginal como síntoma de una época de transición. volúmen I

Autor:

Gil de Gates, María Cristina

Tutor:

Lilia F. de Orduna

1989

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

100 / 1

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº. 866.850	
19 SET. 1989 DE	
Agr.	CONGRATOS

Tesis 2-5-20

V. d.

Don Tristán el Joven

y el discurso novelístico marginal

como síntoma de una época

de transición



Tesis para optar al grado de Doctor
Universidad Nacional de Buenos Aires

Por: Maria Cristina Gil de Gates

Directora: Dra. Lilia F. de Orduna

To the memory of Derek George Gates

-

A mis viejos

INDICE

	pág.
Agradecimientos	V
Abreviaturas y siglas	VI
Estudio Teórico	
Introducción	2
Capítulo I	11
Capítulo II	45
Capítulo III	69
Capítulo IV	84
Capítulo V	133
Capítulo VI	175
Capítulo VII	215
Capítulo VIII	256
Conclusiones	280
Apéndice	
Introducción	320
Prólogo	324
Capítulo CXX (xcvii-r)	331
Capítulo CXXI (xcvii-v)	334
Capítulo CXXII (xciii-r)	337
Capítulo CXXIII (xcviii-r)	343
Capítulo CXXIII (xcviii-v)	344
Capítulo CXXV (xcviii-v)	344
Capítulo CXXVI (c-r)	346
Capítulo CXXVII (c-v)	348
Capítulo CXXVIII (ci-v)	357
Capítulo CXXIX (ciii-r)	361
Capítulo CXXX (ciii-v)	367
Capítulo CXXXI (cv-r)	372
Capítulo CXXXII (cv-v)	373
Capítulo CXXXIII (cvii-r)	377
Capítulo CXXXIII (cviii-r)	382
Capítulo CXXXV (cix-r)	384
Capítulo CXXXVI (cix-v)	386
Capítulo CXXXVII (cx-r)	388
Capítulo CXXXVIII (cx-v)	389
Capítulo CXXXIX (cxii-r)	396
Capítulo CXL (cxii-v)	400

Capitulo CXL I (cxiiii-r)	405
Capitulo CXLII (cxiiii-v)	406
Capitulo CXLIII (cxv-r)	410
Capitulo CXLIIII (cxvi-r)	411
Capitulo CXLV (cxvii-v)	420
Capitulo CXLVI (cxviii-v)	424
Capitulo CXLVII (cxix-v)	425
Capitulo CXLVIII (cxx-r)	427
Capitulo CXLIX (cxx-r)	428
Capitulo CL (cxxi-r)	430
Capitulo CLI (cxxii-v)	434
Capitulo CLII (cxxiiii-r)	438
Capitulo CLIII (cxxiiii-r)	439
Capitulo CLIIII (cxxv-r)	440
Capitulo CLV (cxxvi-v)	447
Capitulo CLVI (cxxvii-r)	448
Capitulo CLVII (cxxix-v)	461
Capitulo CLVIII (cxxix-v)	462
Capitulo CLIX (cxxx-v)	466
Capitulo CLX (cxxx-i-r)	469
Capitulo CLXI (cxxxii-r)	471
Capitulo CLXII (cxxxiii-r)	476
Capitulo CLXIII (cxxxiiii-r)	478
Capitulo CLXIIII (cxxxvi-r)	482
Capitulo CLXV (cxxxvii-r)	486
Capitulo CLXVI (cxxxviii-r)	486
Capitulo CLXVII (cxxxviii-r)	488
Capitulo CLXVIII (cxxxix-r)	489
Capitulo CLXIX (cxl-v)	490
Capitulo CLXX (cxli-r)	494
Capitulo CLXXI (cxlii-v)	497
Capitulo CLXXII (cxliii-v)	499
Capitulo CLXXIII (cxliiii-v)	504
Capitulo CLXXIIII (cxlvi-r)	505
Capitulo CLXXV (cxlvi-v)	508
Capitulo CLXXVI (cxlvii-v)	512
Capitulo CLXXVII (cxlxix-r)	514
Capitulo CLXXVIII (cl-r)	518
Capitulo CLXXIX (cli-r)	519
Capitulo CLXXX (cli-v)	520
Capitulo CLXXXI (clii-v)	522
Capitulo CLXXXII (cliii-r)	523
Capitulo CLXXXIII (cliii-v)	524
Capitulo CLXXXIIII (cliiii-v)	527
Capitulo CLXXXV (clv-v)	530
Capitulo CLXXXVI (clvi-r)	531
Capitulo CLXXXVII (clviii-r)	532
Capitulo CLXXXVIII (clviii-v)	533

Capitulo CLXXXIX (clx-v)	539
Capitulo CXC (clxi-r)	541
Capitulo CXCI (clxii-v)	545
Capitulo CXCII (clxv-r)	548
Capitulo CXCIII (clxv-v)	550
Capitulo CXCIII (clxvi-v)	552
Capitulo CXCIV (clxvii-v)	556
Capitulo CXCVI (clxix-v)	562
Capitulo CXCVII (clxx-r)	563
Capitulo CXCVIII (clxxi-r)	564
Capitulo CXCIX (clxxii-v)	570
Capitulo CC (clxxiii-v)	571
Capitulo CCI (clxxiiii-v)	574
Capitulo CCII (clxxv-v)	578
Capitulo CCIII (clxxvi-r)	580
Capitulo CCIII (clxxvii-r)	585
Capitulo CCV (clxxviii-v)	587
Capitulo CCVI (clxxx-r)	591
Capitulo CCVII (clxxxii-v)	596
Capitulo CCVIII (clxxxiiii-r)	598
Capitulo CCIX (clxxxv-r)	600
Capitulo CCX (clxxxvii-r)	601
Capitulo CCXI (clxxxviii-v)	605
Capitulo CCXII (cxc-r)	606
Capitulo CCXIII (cxcii-r)	612
Capitulo CCXIII (cxciii-r)	615
Capitulo CCXV (cxciii-r)	615
Capitulo CCXVI (cxciiii-r)	617
Capitulo CCXVII (cxciiii-v)	619
Capitulo CCXVIII (cxcvi-r)	621
Capitulo CCXIX (cxcvi-a)	623
Capitulo CCXX (cxcviii-a)	625
Capitulo CCXXI (cxcxc-v)	629
Capitulo CCXXII (cc-v)	632
Capitulo CCXXIII (ccii-v)	633
Capitulo CCXXIII (ccii-r)	634
Capitulo CCXXV (cciiii-r)	640
Capitulo CCXXVI (cciiii-v)	642
Capitulo CCXXVII (ccvi-r)	645
Capitulo CCXXVIII (ccvii-r)	646

Bibliografía

651

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Dayle Núñez, de la Universidad de California, Irvine, que me puso en contacto con *Tristán el Joven* y con quien discutimos las primeras ideas. Por el apoyo que me brindò después en tantas otras cosas, mi más sincero reconocimiento.

Al Dr. Alan D. Deyermond, al Departamento de Español de Westfield College, Universidad de Londres, a su secretaria, Mrs. Muriel Hudson, y a todos sus integrantes, por la generosidad ilimitada con que se me ofreció todo lo que fuera necesario en mis estadas en esa institución académica.

A los Doctores Lilia y Germán Orduna, y a la Dra. Ana María Barrenechea, sin cuya colaboración y guía indispensables habría sido imposible trabajar y reinsertarme en el país.

Al CONICET, que con una Beca de Perfeccionamiento me dio el respaldo económico suficiente para dedicarme de lleno a mi investigación.

Last but not least, a mis padres, por su ayuda cotidiana en todo cuanto he necesitado.

ABREVIATURAS Y SIGLAS

<i>AC:</i>	Anales Cervantinos
<i>AFA:</i>	Archivo de Filología Aragonesa
<i>BAE:</i>	Biblioteca de Autores Españoles
<i>BH:</i>	Bulletin Hispanique
<i>BHS:</i>	Bulletin of Hispanic Studies
<i>CCM:</i>	Cahiers de Civilisation Médiévale
<i>CL:</i>	Comparative Literature
<i>CRCL:</i>	Canadian Review of Comparative Literature
<i>CREL:</i>	Cahiers Roumains d' Etudes Littéraires
<i>ed.:</i>	editor
<i>EO:</i>	Edad de Oro
<i>FMLS:</i>	Forum for Modern Language Studies
<i>H:</i>	Hispania
<i>HR:</i>	Hispanic Revue
<i>Iber:</i>	Ibero-romania
<i>MÆ:</i>	Medium Aevum
<i>M+H:</i>	Medievalia et Humanistica
<i>ModPh:</i>	Modern Philology
<i>NBAE:</i>	Nueva Biblioteca de Autores Españoles
<i>Nh:</i>	Neohelicon
<i>NLH:</i>	New Literary History

<i>ob. cit.:</i>	obra citada
<i>orig.:</i>	original
<i>PMLA:</i>	Publications of the Modern Language Association
<i>R:</i>	Romania
<i>RFE:</i>	Revista de Filología Española
<i>RFH:</i>	Revista de Filología Hispánica
<i>RH:</i>	Revue Hispanique
<i>RLM:</i>	Revue de Langues Modernes
<i>RomanicPh:</i>	Romanic Philology
<i>RomFor:</i>	Romanische Forschungen
<i>RomPh:</i>	Romance Philology
<i>rprs.:</i>	reimpresión
<i>Spec:</i>	Speculum
<i>Symp:</i>	Symposium
<i>trad.:</i>	traductor
<i>TRHS:</i>	Transactions of the Royal Historical Society
<i>ZRPh:</i>	Zeitschrift für Romanische Philologie

ESTUDIO TEORICO

-

INTRODUCCION

En 1534 aparece la última versión española de la que tenemos noticia de la historia de Tristán y su relación con Yseo, reina de Cornualla (1). Incluye una novedad que la diferencia considerablemente de las ediciones previas: el agregado de un segundo libro que narra las aventuras de un hijo de la pareja, Tristán el Joven, y los pormenores de la vida de su hermana Yseo. Esta segunda parte, que llamaré de aquí en adelante *Tristán el Joven*, es original del autor anónimo y autónoma, ya que con el conocimiento somero del marco referencial legendario que el público puede tener es posible seguir la trama sin mayores inconvenientes. Dicha condición de autonomía se logra porque la alusión intertextual a la primera parte está reducida al mínimo indispensable, y en los casos en que ocurre la narración siempre ofrece un comentario explicativo que permite al lector una rápida reconstrucción del marco legendario de referencia. La autonomía del segundo libro no es el resultado casual de un proceso creativo descuidado del contexto literario en el que se desarrolla, sino la consecuencia de una búsqueda deliberada de ruptura con la tradición ideológica de la

facilidad a la primera lectura. Los capítulos que siguen son un intento de describir y, fundamentalmente, explicar los motivos por los cuales se dan esas anomalías, y esto constituye el objeto explícito de este trabajo. Sin embargo, la reflexión en torno de un texto totalmente olvidado no tendría quizás sentido si no fuera porque, como señalé en el párrafo anterior, provee una nueva perspectiva que por comparación o contraste echa cierta luz en cuanto al funcionamiento interno de los otros integrantes del género más adaptados a las pautas convencionales, y ése es el más importante de mis objetivos implícitos.

"*Tristán el Joven*" es una forma abreviada de llamar al Libro Segundo de la obra impresa en 1534 a la cual Marcelino Menéndez y Pelayo llama *Coronica nuevamente emendada y añadida del buen cavallero don Tristan de Leonis y del rey don Tristan de Leonis el Joven su hijo* (2). En realidad, la obra no tiene un título general para los dos libros que comprende, ya que el de la página inicial se refiere sólo al primero: *Libro primero del esforçado cavallero don Tristan de Leonis y Lanzarote del Lago*. Crea, además, una falsa expectativa respecto del argumento, ya que Lanzarote no participa tanto de la trama como parece prometerlo el nombre. La segunda parte comienza

sin portada y con un escueto título: *Comienza el segundo libro del rey don Tristan el Joven*. Como puede observarse, ni uno ni otro explica el nombre con que lo menciona Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela* (3). Sin embargo, el prólogo del texto es más esclarecedor al respecto; en efecto, al principio dice "[...] a cada uno de vos dirijo esta presente corònica del buen cavallero don Tristán de Leonís y de su hijo el rey don Tristán de Leonís el Joven." No muchas líneas más abajo encontramos "[...] las causas no livianas que me movieron a enmendar y añadir dicha corònica." Y llegando al final se lee: "Estas son, gentiles cavalleros y letores, las causas muy evidentes y notorias que me movieron a emendar e añadir la dicha corònica, de las quales faltas y defetos con mi poca abilidad emendè e añadi la corònica antigua según la hystoria lo requería." El nombre con que alude al texto Menéndez y Pelayo surge entonces inequívocamente de este prólogo original del autor.

En adelante me referirè a la primera parte del texto, que sigue los lineamientos argumentales impuestos por las versiones previas de 1501 y 1528, como Libro Primero. Circunstancialmente, con el fin de evitar repeticiones, aludirè a *Tristán el Joven*, la segunda parte, como

Libro Segundo. En cuanto a los personajes, como los hijos tienen los mismos nombres que los padres, evitaré confusiones llamando sistemáticamente *Tristán de Leonís* e *Yseo la Brunda* o reina *Yseo* a los padres, y *Tristán el Joven* o rey *Tristán* e *infanta Yseo* a los hijos. Cuando no aparezcan mencionados de esta manera el contexto será tal que el malentendido resultará imposible. Otras definiciones léxicas, como el sentido que aquí se da al término "marginalidad" o la explicación del uso indistinto de los términos "libro" o "novela" de caballerías, se expondrán en los capítulos correspondientes.

La ordenación de los capítulos merece también una aclaración. Aunque en toda decisión de este tipo subyace una dosis considerable de arbitrariedad, intenté reducirla al máximo siguiendo los criterios que expongo a continuación. Dado que el nombre del género al que pertenece el texto debe mencionarse en forma permanente a lo largo de todo el trabajo, consideré importante ubicar el capítulo que trata este tema en primer lugar con el fin de dejar definida la terminología usada desde el principio. Así como ubico a *Tristán el Joven* dentro de un género, lo ubico también dentro de una tradición legendaria, y la muy escueta exposición de la historia de

la leyenda de Tristán y sus alcances constituye el segundo capítulo. El tercero es un intento de redefinir el término "marginalidad" según el uso que se le dará en las páginas siguientes, donde se trata el tema central del estudio. El resto de los capítulos, que tratan la marginalidad en los diferentes niveles en los que aparece, se presentan de acuerdo con el orden con que se manifiestan las anomalías ante el lector. Como dije en un párrafo anterior, lo que se hace evidente a la lectura más superficial es la coloquialidad del lenguaje, reñida con el código genérico. Inmediatamente después se notan las anomalías en el manejo del material novelesco, que van desde el encadenamiento superficial o inadecuado de los tópicos a una abierta inverosimilitud. Sólo una lectura más cuidadosa revela que el punto de vista narrativo es profundamente diferente del normal, y por último surge el motivo profundo de todas estas peculiaridades: responden a una ideología no solamente ajena sino también crítica de la que anima tanto a la interpretación popular de la leyenda como a las novelas de caballerías en general. Finalmente, el octavo y último capítulo arriesga una opinión con referencia a la forma de producción del texto, y ocupa ese lugar porque el tema que trata es el más alejado de la primera impresión del lector y porque

está menos vinculado con las condiciones intrínsecas de producción, como lo están los anteriores, que a las extrínsecas, a la materialidad concreta del acto de producción.

Al justificar el ordenamiento de los capítulos en el párrafo anterior, expuse implícitamente cuáles serían los puntos por tratarse en el estudio teórico que constituye la primera parte de este trabajo, aunque quizá convenga aportar algunos detalles más. Hablo primero de los libros de caballerías -género al cual pertenece *Tristán el Joven*- y expongo los motivos por los cuales, en mi opinión, debe considerárselos como novelas, y no como exponentes tardíos del antiguo *roman courtois* que les da origen. Sigo con un breve repaso de la leyenda de Tristán desde sus orígenes hasta que el interés por ella decae en toda Europa y ubico en ese contexto a este Libro Segundo como obra totalmente original del autor, sin antecedentes significativos cuya noticia nos haya llegado. A continuación redefino el término "marginalidad" puntualizando que no me refiero aquí a la relación del autor con la sociedad, que es como por lo general se usa el término en estos casos, sino a la inserción defectuosa de esta novela en particular respecto del discurso novelístico convencional. Desde este punto

de partida, y siempre tomando como referencia el código inducido a partir de las otras novelas de caballerías, describo las peculiaridades del lenguaje en esta obra, al que califico de coloquial. Luego analizo la manera en que el autor presenta el material novelesco y sus esfuerzos para conciliar la tradición con su ideología. Califico a la perspectiva de la narración en los textos convencionales como "heroico-viril" y opongo a ésta la de *Tristán el Joven*, a la que considero "doméstico-femenina". Puntualizo a continuación todos los aspectos en que la ideología de este texto se aparta de la convencional y la critica, y finalmente propongo que, al menos en parte, la obra pudo haber sido dictada. Finalmente, en las Conclusiones, hago una somera exposición de las circunstancias históricas y muestro a *Tristán el Joven* como un producto marginal a causa del desajuste causado por un período de transición, en el que aún abundan las expresiones literarias de raigambre medieval pero con una ideología que ya prefigura la Contrarreforma. Finalmente, dado que no hay aún una edición moderna del texto, en el Apéndice proveo una transcripción parcial cuyas características describo en la Introducción a esa parte.

NOTAS

1. Los antecedentes castellanos y extranjeros de la leyenda se exponen brevemente en el Capítulo II.
2. Suprimo, siguiendo momentáneamente a Menéndez y Pelayo, la acentuación en el título.
3. Menéndez y Pelayo menciona este texto en la nota 3 al pie de la página clxxxiii de la "Introducción" a *Orígenes de la novela* (Madrid, NBAE, Librería Editorial Bailly/Baillièrè, 1905). Allí dice que "tiene a España por teatro de la mayor parte de las aventuras", lo cual hace pensar que no había leído la novela con mucho detenimiento, ya que sólo una parte muy reducida de la obra transcurre en suelo español.

CAPITULO I

Algunas consideraciones en torno del género literario

Una definición genérica: libro o novela

Ante la prolongada carencia en español de una palabra apropiada para designar el género literario que en francés se llama *roman* o-en inglés *romance*, se han usado durante la Edad Media hasta el siglo XVI e incluso el XVII los términos "historia" o "crónica", que designaban también a la narración de hechos verídicos. Al menos son esos los vocablos con que se autodesignan los textos que genéricamente son conocidos en su época como "libros de caballerías". Así tenemos títulos como *La crónica del muy valiente y esforçado cavallero Platir*, o *La crónica de los muy valientes y esforçados cavalleros Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, o *Historia del noble y esforzado cavallero Partinuples*, o *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe*. Martín de Riquer sugiere que esta imposibilidad de diferenciar entre

la historia y un género de ficción influyó en la gestación de la locura de don Quijote, en la medida en que podía leer tanto la historia del Gran Capitán como la "historia" de Amadís sin tener ninguna referencia lingüística que lo ayudase a discernir entre uno y otro género (1).

Cuando el español comienza a aplicar el vocablo "novela" a las narraciones largas de hechos ficticios, las obras cuyo paradigma convencional es *Amadís* ya no se producen y quedan sin un nombre apropiado que las identifique. Hasta ese momento, una novela era, en castellano, lo mismo que "novella" en italiano o "nouvelle" en francés: una narración breve de hechos ficticios cuyo paradigma, aunque no sus orígenes, se halla en las obras de Boccaccio. De hecho, Sebastián de Covarrubias, todavía en 1611, define novela como "un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Boccaccio" (2). Por la misma época Cervantes llama también "novelas" a las *Novelas ejemplares*, y llama "libros de caballerías" a las narraciones largas, a aquellas contra las cuales dirige su *Quijote*. Las cédulas reales que prohibían su importación a América los llaman también "libros de caballerías" y de "mentirosas historias" (3). De éstos, Covarrubias dice

que son "los que tratan de cavalleros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del cavallero del Febo y los demás" (4).

En esta definición Covarrubias menciona cuatro elementos esenciales en el género constituido por los "libros de caballerías":

- a. Su núcleo narrativo configurado por los hechos de un caballero andante.
- b. Su carácter ficticio.
- c. Su complejidad ("artificiosas").
- d. Su carácter de literatura de evasión ("mucho entretenimiento y poco provecho").

Si bien ninguna de estas características, salvo la segunda, son inherentes de lo que hoy llamaríamos "novela", tampoco están en oposición a ella, y esto nos permite entonces aplicar ese nombre genérico a estos "libros".

La designación clásica española de "libros de caballerías" tiene algunos inconvenientes si no se acota y redefine su significado. El primero que se evidencia al análisis es que el término "libro" no tiene connotaciones genéricas determinadas. Aunque existían desde muchos años antes denominaciones tales como *Libro*

de Apolonio o Libro de Alixandre, de las que, seguramente las obras aquí tratadas tomaron ese nombre, en los siglos XV y XVI el objeto libro estaría popularizándose en virtud de la invención de la imprenta y, tal vez, estas largas ficciones fueron, por su gran difusión, las primeras en asociarse a él en la mente de un público más amplio en general. En la actualidad esa asociación se ha perdido, quizá, a fuerza de multiplicarse: hay "libros de cocina", "libros de horòscopos", "libros de los sueños", "libros de viajes", "libros de cuentas" y muchísimos más. Entre ellos, pocos tienen relación con la literatura, o tal vez ninguno. Sin embargo, en todos los casos queda clara la referencia al objeto material libro como el contenedor de recetas, cuentas, significado de sueños y pronòsticos astrològicos. El "libro de caballerías", entonces, es aquél que contiene la narración de los hechos de un caballero, pero ese nombre no indica si tales hechos son històricos, como en *El libro del passo honroso*, o ficticios, como en el gènero que aquí nos ocupa.

El otro inconveniente surgido de la denominación "libro de caballerías" es que segrega a las obras que designa de la producción literaria de su època. De acuerdo con denominaciones generalmente aceptadas hoy,

parecería que había entonces una novela picaresca y una novela pastoril por un lado, ambas agrupadas bajo la definición "novela", y los libros de caballerías por otro, cuando es a todas luces obvio que no hay más relación entre la picaresca y la pastoril que entre cualquiera de ellas y la caballescica. Esta falsa distinción llega hasta nuestros días, y su arbitrariedad se evidencia si consideramos que no parece haber gran resistencia en asimilar al género novela lo que en su época de producción se llamó "libro de pastores", pero se cuestiona la pertenencia al género de los de caballerías. Tanto es así que cuando Julián Marias describe y define la novela, al enumerar las categorías que comprende entra la pastoril pero no hace mención siquiera de la de caballerías, que es tratada por otro autor en un artículo completamente independiente del mismo diccionario (5). Esta división implica la existencia de dos categorías, pero en realidad hay una sola: la narración larga de hechos ficticios, dentro de la cual pueden encontrarse múltiples subcategorías, y entre ellas la de caballerías, al mismo nivel que las otras, y no como un grupo autónomo.

La denominación "libro de caballerías" es aceptable, entonces, solamente en la medida en que se tenga conciencia

de que nos estamos refiriendo a un subgrupo de las narraciones largas de ficción que, por motivos histórico-tradicionales, ha quedado distinguido sólo en su nombre pero no en su inserción genérica, de otros grupos, algunos de los cuales reciben el nombre genérico de "novelas". El considerar estos libros de caballerías como novelas me parece apropiado por varios motivos. El primero es que, aparte de "novela", no hay otro nombre general para designar este tipo de narración. Por supuesto, si consideramos como paradigma novelístico el modelo establecido por Balzac, los libros de caballerías estarán bastante alejados de él, pero también lo están los libros de pastores y, en principio, su clasificación como novelas no genera mayores polémicas. También están muy distantes de ese modelo -aún más que *Amadis*- las experiencias renovadoras de nuestro siglo desde el *Ulises* de James Joyce a *Rayuela* de Julio Cortázar, pero se las sigue llamando "novelas", a pesar de las serias dudas que se han planteado respecto de su imbricación en el género, tal vez porque no ha surgido aún un nuevo término suficientemente descriptivo y abarcador que las designe. Mientras tanto, la palabra "novela" ha ampliado y flexibilizado su universo semántico de manera que se ajusta a una enorme diversidad de

manifestaciones literarias.

Por otra parte, la denominación "novela de caballerías" o "caballeresca" también tiene una apreciable tradición en nuestra lengua y fuera de ella, y la usan, por ejemplo, autoridades como Pedro Bohigas Balaguer en títulos como "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras" (6); María Rosa Lida de Malkiel la utiliza repetidamente en su artículo "El desenlace del *Amadís* primitivo"; Armando Durán las llama de esa manera en *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* y lo mismo hace Karl Kohut en su artículo "Humanismo y novelas de caballerías. Algunas razones para leer una despreciada novela de caballerías".

También debe tenerse en cuenta que en francés se emplea el término *roman* para toda narración larga de ficción, desde el *roman courtois* -del que las novelas de caballerías descienden- hasta la novela contemporánea. La expresión francesa que designa a este sub-género eminentemente español es *roman de chevalerie*, y así lo emplea Maxime Chevalier en "Le roman de chevalerie morigéné. Le *Florisando*". Finalmente, hay aún otra razón para incluir dentro de la categoría de las novelas -y por lo tanto darles ese

nombre- a los libros de caballerías, y es que Georges Lukacs las incluye también y se refiere a ellas explícitamente en su gran estudio teórico sobre el género (7).

Habrà autores que consideren impropio el nombre de "novelas de caballerías". Alan D. Deyermond describe al género *romance* de la siguiente manera:

"The romance is a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these. The story is told largely for its own sake, though a moral or religious lesson need not be excluded, and moral or religious connotations are very often present. A commentary on the meaning of the events is normally given, with special attention to the motives of the characters, and descriptions are fairly full. The audience aimed at is generally more cultured than the audience for the epic." (8).

Aunque ninguno de los rasgos enumerados estaría en conflicto con la definición de novela, ya que todas son características posibles aunque no necesarias, Deyermond en principio objetaría la inclusión de los libros de caballerías dentro del género novelesco, ya que el idioma inglés diferencia la narración larga de ficción de la Edad Media y del Renacimiento, a la que llama genéricamente *romance*, de la de los siglos XVIII en adelante, a la que designa *novel* (9). Para tomar conciencia de hasta qué punto el idioma desde el cual se

piensa la realidad es importante para este tipo de definición, conviene citar a R. Bourneuf y R. Ouellet:

"La sola palabra *novela* evoca una realidad cargada de connotaciones agradables: el Simenon o el James Bond que hace olvidar la duración de un viaje; la serie de raptos, de intrigas, de amores tempestuosos cuyo hilo reanudamos cada tarde en la intimidad de una habitación o en la playa bajo el sol; el mundo hormigueante de *Guerra y paz*, héroes de ficción, figuras históricas, enredos urdidos, batallas libradas en la realidad, aspiraciones confusas, ambiciones, filosofía de la vida... *Novela* se identifica, pues, desde el principio con "ocio", con "vacaciones" del cuerpo y de la imaginación, con "diversión" en el sentido de un apartarnos de la vida real para sumergirnos en un mundo ficticio." (10).

Si se comparan ambas descripciones, se verá que, en lo esencial, no difieren mucho una de la otra. En las dos se destacan la complicación de la peripecia, el entretenimiento como objetivo fundamental y el carácter ficticio del conjunto. No obstante, el autor inglés habla de un género que conoce y define como *romance* y los franceses de uno que llaman *roman*, novela. Son dos formas de clasificar la misma realidad partiendo de bases lingüísticas diferentes. Como en español carecemos de un concepto equivalente a *romance*, no hay motivos para no usar en su lugar el término "novela".

Martín de Riquer también se opondría a la denominación "novela de caballerías" porque, en su

criterio:

"La denominación de libros de caballerías, por razones de metodología y porque la distinción se impone, hay que reservarla a las obras de imaginación situadas en una clara línea artística que podemos seguir desde las narraciones en verso de Chrétien de Troyes y que encontró su más amplia y resonante expresión en el larguísimo *Lancelot* en prosa francesa, llamado "la Vulgata", y en el también extensísimo *Tristan en prose*. Esta línea [...] se caracteriza esencialmente por la presencia de elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos, gigantes, edificios construidos por arte de magia, profundidades lacustres habitadas, exageradísima fuerza de los caballeros, ambiente de misterio, etc.) y por situar la acción en tierras exóticas o lejanas y en un remotísimo pasado." (11).

En cambio prefiere reservar el nombre de "novelas caballerescas" a aquellas cuyo protagonista es un caballero imaginario inventado por el autor, pero con características y aventuras que se amoldan con verosimilitud a las de los caballeros andantes reales del siglo XV. El mismo Martín de Riquer dice que no recuerda ninguna novela caballeresca en castellano, pero que responderían al tipo *Tirant lo Blanch* y *Curial e Güelfa*, ambas catalanas, y las francesas *Jean de Saintré* y el *Roman de Jean de Paris* (12).

A esta división en dos grupos podría hacerse algunas objeciones. Comparada con *Amadís* o con *El caballero del Febo*, salta a la vista que *Tirante* es, en efecto,

màs realista, pero esta observaciòn atañe màs a la esfera de lo aparente que de lo real. Tirante no tiene la fuerza desmesurada de Esplandiàn o Rosicler, pero si se considera el conjunto de la obra tal vez no sea un personaje màs cercano a un referente real que los otros. En primer lugar, es altamente improbable que un caballero andante que ni siquiera pertenece a una familia reinante llegue a un paso de ganar un enorme imperio, como habrfa acontecido con Tirante si la muerte no hubiera frustrado su intento a última hora, y esto ya marca un profundo abismo entre lo probable en la realidad y lo posible en la ficciòn. Esto en cuanto a la línea argumental màs general, pero en lo que se refiere a lo estrictamente episòdico tambièn se encuentran elementos difciles de asimilar a la vida de un caballero andante del siglo XV. Uno de ellos, impactante por cierto, està en el Libro I, en que Tirante y el alano del príncipe de Gales pelean "a la iguala", es decir a mordiscones, lucha que finaliza con la derrota del perro por el caballero. Los motivos casi obscenos por los cuales Tirante decide usar una bota maravillosamente bordada con perlas en uno de sus pies, la blancura de Carmesina que permite ver el vino tinto que toma cuando baja por su garganta, las aventuras de Flacerdemivida, la forma en que Hipòlito accede al trono imperial, todo conduce a

considerar que tal vez esta obra no se acerque tanto a la vida de un caballero real como Martín de Riquer piensa. En el Libro IV, además, hay un episodio -único, es verdad- en que el autor echa mano de uno de los motivos más caros de los libros de caballerías: el de un caballero que pasa una serie de pruebas montadas por un encantador. El protagonista en este caso es Espercius, embajador de Tirante, quien en una isla encantada libera a una doncella de la horrible forma de dragón que le habían impuesto por artes mágicas, se casa con ella y hereda sus posesiones.

Si bien *Tirante* es distinta de otras obras que tienen como modelo a *Amadís*, y ésta es una verdad que resulta obvia a la lectura, con lo anterior espero demostrar que esa diferencia tal vez no sea tan profunda que justifique considerarla una especie aparte. Pero aunque la división se considerara apropiada (por ejemplo si se leyera *Tirante* como un texto irónico) debería tenerse en cuenta que no es una obra castellana originalmente y que integra un grupo reducidísimo con otros textos igualmente extranjeros, lo cual en parte la descalificaría como término de comparación al tratar de clasificar una enorme cantidad de obras genuinamente castellanas, aunque con antecedentes en otras literaturas

européas.

A pesar de que algunos autores como Bohigas Balaguer y Armando Durán usan la denominación "novela caballeresca" para todas estas obras indistintamente, en el curso de este trabajo eludiré esa terminología, aunque no me parece inapropiada en sí, porque coincide con la que Martín de Riquer aplica a novelas del estilo de *Tirante* y deseo evitar toda ambigüedad. Con el fin de caer en una repetición innecesaria, usaré indistintamente los términos "libro de caballerías" y "novela de caballerías". El primero responde a la primera tradición española pero, como se aclaró antes, no debe entenderse que sugiere independencia genérica respecto de lo novelesco en general. El segundo, más ajustado, sugiere que las obras que designa pertenecen al género novela en general y al sub-género "de caballerías" en particular.

Conviene aclarar que la novela contemporánea no proviene de la ficción larga propia de las épocas que aquí tratamos. En el siglo XVII las diferentes formas novelescas, vinculadas todas con la ficción medieval, prosperan y se multiplican. Se caracterizan por episodios surgidos de una imaginación exuberante, tramas intrincadísimas de duelos, raptos, apariciones de seres

fantásticos, aventuras sentimentales y largas disquisiciones en torno del amor. Este género, profundamente desvalorizado, estaba dirigido a un público femenino al cual ofrecía entretenimiento y motivo de evasión de la realidad.

"Huet, crítico francés del siglo XVII, observa que las damas de su tiempo, seducidas por las novelas, despreciaban otras lecturas de valor real, y los hombres, por agradarles, habían incurrido en el mismo error". (13).

El desprecio de la crítica por la novela no sólo se centra en motivos éticos, como lo es la idea de que este género distrae la atención de temas más importantes, sino también en razones estético-tradicionales: en un mundo en que se otorgaba importancia fundamental a los antecedentes clásicos en el arte, era difícil apreciar una manifestación que no tuviera entronque directo con la antigüedad, como lo tenía, por ejemplo, la tragedia. No obstante este rechazo por parte de círculos eruditos, la novela llegó a ámbitos cada vez más amplios, y la burguesía, clase día a día más ilustrada y poderosa, la adoptó como género propio. Ese mismo éxito fue, tal vez, el origen de su crisis, ya que el público se cansó de los desbordes imaginativos de estas novelas y comenzó a preferir la austeridad narrativa de la novela

corta, más realista y verosímil, la cual paulatinamente alargò su extensión "y se transformò en una especie de género narrativo intermedio entre la ciclòpea novela barroca y las pequeñas novelas cortas del renacimiento" (14). A partir de los últimos años del siglo XVII, entonces, la narración breve que se originara en la Edad Media en los exempla, "fabliaux" y "lais" y que desembocara en el género renacentista que en español se llamó novela, sufre una transformación que la convierte en el germen de la novela moderna -de allí que el castellano tomara este término para designar el nuevo género- mientras la vieja novela se asfixia en su propio gigantismo y desaparece (15).

La relación con el *roman courtois*

Finalmente, y aunque el tema merece un estudio aparte que escapa totalmente las posibilidades de este trabajo, convendría establecer en forma somera las conexiones genéricas entre el *roman courtois* y las novelas de caballerías. Estas tienen, sin duda, su origen en aquél y de hecho la palabra que las designa en otros idiomas asimila ambos fenómenos: *romance* en inglés y *roman* en francés se aplican indistintamente a una y otra forma de producción literaria; en castellano, como ya

se dijo, falta un término específico que las nombre.

El ideal de caballero heroico inspirado en su accionar por el amor de una dama es uno de los elementos que la novela de caballerías toma del *roman courtois*. Tanto en éste como en aquéllas hay importantes excepciones: Gauvain jamás aparece con ligaduras afectivas de ningún tipo (16), y Galahad -o Galaz- encuentra el motor de sus acciones en la *caritas*, alta forma del amor dirigida a Dios, antes que en el vínculo con una mujer. Sin embargo, desde el punto de vista narrativo, hay una profunda diferencia entre ambas manifestaciones en lo concerniente a la acción y la aventura. Mientras en el *roman courtois* cada episodio puede llegar a tener categoría de prueba trascendente, en la novela de caballerías el héroe se debate en un mundo superpoblado de acontecimientos que, justamente por su exagerado número, pierden carácter transformador.

En efecto, si se toman como paradigma del *roman courtois* las obras de Chrétien de Troyes, se notará que son textos relativamente breves y que la cantidad de episodios es reducida. *Erec y Enid*, por ejemplo, consta de 6958 versos y no tiene más que siete aventuras:

1. Yder
2. Los ocho ladrones

3. El conde Caloain
4. Guivret el Pequeño
5. Los gigantes
6. El conde Traidor
7. La Alegría de la Corte

En *Yvain* las circunstancias no difieren de las anteriores. Está compuesto por 6818 versos y también narra siete aventuras:

1. Conquista del castillo
2. El conde Alier
3. La serpiente
4. Harpin de la montaña
5. Liberación de Lunete
6. Castillo de Pésima Aventura
7. Noire Espine

En ambos casos el tema central es claro: el amor en el matrimonio. Erec, obnubilado por la pasión que siente por su mujer, Enide, abandona sus deberes de caballero. Yvain, personaje casi simétrico al de Erec, olvida a su mujer Laudine por empresas caballerescas. Una vez ganada la esposa -en las dos obras como consecuencia de la primera aventura- los caballeros cometen una gravísima falta que quiebra el equilibrio necesario entre amor y proeza. Los dos emprenden un largo viaje expiatorio al cabo del cual,

triunfando en seis pruebas, alcanzan el máximo de su extraordinaria potencialidad humana. Los héroes cometen errores, crecen, maduran, cambian, y cada una de las pruebas en un paso adelante en su proceso evolutivo.

En el caso de *Cligès* el tema es la conquista de la mujer amada. En los primeros 2668 versos se nos cuentan las vicisitudes del amor entre Alexander y Soredamors, los padres del héroe. En el resto de los 6784 que conforman la obra, la narración se centra en Cligès y Fenice. El accionar bélico está reducido a su mínima expresión ya que hay sólo unas batallas en que lucha Alexander, todas en el marco de una misma guerra, y otras pocas en que pelea Cligès, también en una sola guerra. El hijo, además, gana unos torneos en Inglaterra, en los que se impone a los caballeros de la corte del rey Arturo. Las aventuras restantes son más novelescas y privilegian la figura de Fenice sobre la de su caballero: el encantamiento mediante el cual logra permanecer virgen a pesar de su matrimonio con el emperador, su pretendida "muerte" y las horribles pruebas a las que es sometida por los médicos. Cligès, en tanto, desde el segundo plano a que lo relega la narración, emprende la construcción de la torre y el rapto de la mujer supuestamente muerta. En total, el número de aventuras no excede de ocho, y cada una de ellas

es significativa y definitoria a su manera. En este texto no se puede hablar de un proceso expiatorio, como en los anteriores, sino de una lucha ardua por la fidelidad mutua a pesar de todas las circunstancias exteriores. Fenice, que conoce la historia de Tristán, se niega a convertirse en un doble de Yseo, a quien considera modelo de inmoralidad porque ama a un hombre pero deja que su cuerpo sea compartido por dos. Los amantes urden trampas y ardidés tendientes a engañar al marido -que, como se dijo antes, nunca lo es del todo- para conservar puro y sin manchas lo esencial, que es el amor que los une.

El caballero de la carreta fue escrito por Chrétien hasta el verso 6100 aproximadamente, y los mil restantes fueron compuestos por un Godefroi de Leigni del que nada se sabe. En este texto lo convencionalmente heroico no tiene la menor importancia, tal vez porque Lancelot, si bien no muy antiguo como personaje, cuenta con suficiente tradición literaria como para no tener que convencer al público de su maravillosa capacidad para la proeza. Aunque la obra no deja de presentárnoslo en alguna batalla, las pruebas importantes están dirigidas a demostrar que el más famoso de los caballeros puede transformarse en un bajo antihéroe si el amor se lo exige. Las instancias en que accede a ser llevado en un carro, en

que se desarma y cruza el Puente Espada cortándose las manos y las piernas con el filo, o en que acepta fingir torpeza en un torneo por que la reina Ginebra así se lo ordena, demuestran que en este poema el tema está vinculado con la oposición realidad-apariencia. El crecimiento íntimo de Lancelot consiste en aprender que, despojándose de los elementos externos que hacen a lo caballeresco, se puede crecer espiritualmente (17).

Fuera de lo que escribiera Chrétien de Troyes, hay muchas obras que tienen características similares. Todas las versiones en verso de *Tristán*, por ejemplo, tienen relativamente pocos episodios, a pesar de que algunas, como la de Gottfried von Strassburg, incluyen la historia de los padres de Tristán, Rivalin y Blanchefleur. Lo mismo puede afirmarse de las obras principales de Wolfram von Eschenbach. *Parzival* nos presenta el proceso de aprendizaje de un caballero que, sin saberlo plenamente, busca a Dios. *Willehal* nos habla de la vida, demasiado humana tal vez, de los caballeros inmersos en una guerra religiosa. Las dos obras son más largas que las de Chrétien comentadas aquí, y su trama es más compleja. Sin embargo, cada aventura sigue siendo significativa para el héroe. Al mismo siglo XIII pertenecen la anónima *El caballero de la espada* y *La doncella de la mula*

de Paien de Maisières, brevísimos representantes del género. En la primera, el número de aventuras se reduce a tres o cuatro, y sólo una de ellas tiene que ver con destreza en el uso de las armas; las otras son pruebas tendientes a mostrar el grado de compromiso del protagonista, Gauvain, con los ideales del buen caballero. En la segunda obra las aventuras se multiplican en relación con la extensión del texto: hay en total siete, pero todas ellas son simbólicamente trascendentes, como el cruce del río como representación de paso al otro mundo, o el triunfo sobre las serpientes y los leones, tal vez máscaras alegóricas del mal y de la soberbia. Finalmente, *Sir Gawain and the Green Knight*, monumento de la poesía aliterativa inglesa del siglo XIV, contiene también tres o cuatro pruebas, todas ellas vitales para el personaje y para la narración.

Esta larga descripción de muy diversas manifestaciones del *roman courtois* tiende a demostrar que la aventura, en este género, no está desvinculada del crecimiento espiritual del héroe, es decir, difícilmente es un hecho gratuito, y por este motivo muchos representantes del género tienen puntos de contacto con una forma literaria muy diferente, la hagiografía, que narra el crecimiento interior de un santo, muchas veces vinculado con un viaje de

búsqueda, como en *El viaje de San Brandán*, del poeta eclesiástico anglonormando Benedeit, de principios del siglo XII (18). Esta relación aún viva e intacta entre la aventura en el mundo y la aventura espiritual es, precisamente, la causa de que el número de episodios sea reducido, y esto se encuentra en abierta oposición a lo que ocurre en las novelas de caballerías, donde la multiplicación exageradísima en el número de aventuras nos habla de una transferencia axiológica: la aventura tiene valor en sí misma, y ya no constituye una prueba sino que se nos presenta degradada al nivel de obstáculo (19).

El héroe del libro de caballerías, a pesar de que la narración suele incluir episodios de su infancia, permanece casi idéntico a sí mismo a lo largo de los años y de las aventuras, sin que nada parezca modificarlo esencialmente. Incluso sus primeras batallas, que podrían tener el carácter de prueba iniciática, parecen ser sólo develadoras de una personalidad total y monolítica dada desde el principio, que no necesita pulirse sino manifestarse. Así, lo que la aventura pierde en trascendencia se compensa con multiplicación, y el héroe se ve enfrentado a una cantidad virtualmente innumerable de episodios cuyo valor intrínseco es inversamente

proporcional a su número. Con el fin de diferenciar una aventura de la otra, de dotar a su personaje de rasgos individuales únicos, el autor se ve en la necesidad de aumentar la dificultad de la prueba, y si Erec es casi sobrehumano porque vence solo a ocho ladrones, tres primero y cinco después, cuatro siglos más tarde Rosicler, en *El caballero del Febo*, alcanza esa categoría al enfrentar y derrotar a un ejército de dos mil hombres contando solamente al final de la batalla con la ayuda de su hermano gemelo. Incluso de las aventuras con connotaciones religiosas no vemos emerger un héroe nuevo o transfigurado: ni Amadís después de matar al Endriago, ni el Caballero del Febo después de derrotar al Endemoniado Fauno (este episodio obviamente inspirado por aquél), manifiestan haber experimentado el cambio interior que implicaría el haber vencido al Mal.

El mismo fenómeno esencial de desespiritualización es el que genera la multiplicación de episodios en los que la prueba consiste en un encantamiento que sólo el mejor -siempre el héroe- puede romper o superar. En la literatura hagiográfica o en el *roman courtois* no posterior al siglo XIII, lo maravilloso suele ser una muestra del poder o de la voluntad de Dios o del poder demoníaco, como lo son el Árbol de los Pájaros o la

columna de cristal en *El viaje de San Brandán*, o las inequívocas connotaciones místicas del Castillo del Grial que aparece en numerosos textos. En la novela de caballerías, en cambio, la Providencia es reemplazada por la previsión de un simple encantador, y lo místico es desplazado por lo mágico. La profusión de sabios y encantadores que pueblan estas novelas probablemente tienen su prototipo en Merlín, que es introducido en la escena literaria por Geoffrey de Monmouth en la quinta parte de su *Historia regum Britanniae* hacia la cuarta década del siglo XII. Este personaje multiforme aparece desde entonces en toda la literatura artúrica en diversas funciones y con características cambiantes, pero a fines del siglo XV, en *El baladro del sabio Merlín* y *La demanda del Grial* es quien maneja el destino de muchos personajes. En un papel similar de "dispensadores de destino" están Urganda la Desconocida de *Amadís* y Lirgandeo de *El caballero del Febo*, quienes no se contentan con asistir al héroe en sus aventuras sino que las preparan y los guían hacia ellas con designios que sólo ellos conocen (20).

Este proceso de disgregación de los valores espirituales está sin duda estrechamente vinculado con la disgregación del modelo medieval. Esa percepción del cosmos como universo cerrado y perfecto donde todo cabe y

tiene su lugar apropiado de acuerdo con la voluntad de Dios, que es centro y motor del todo (21), había sufrido un deterioro paulatino que no afectaba al modelo como totalidad, en la medida en que el régimen feudal, encarnación terrena de la estratificación celeste, comenzaba a debilitarse hacia fines del siglo XIII. Filósofos como Guillermo de Ockham, fallecido en 1349, dejan claro testimonio de una incommovible fe en la existencia de Dios, pero, al mismo tiempo, de un férreo escepticismo respecto de la capacidad humana de entenderlo. Para ese entonces los hombres sólo tienen un Dios silencioso, como lo describiría Lukacs a principios de nuestro siglo (22). La segunda mitad del siglo XIV es rica en acontecimientos históricos que dan el golpe de gracia a la antigua cosmovisión medieval: la peste de 1348, que acaba con la tercera parte de la población europea, y sus sucesivos rebrotes; la Guerra de los Cien Años; las revueltas de campesinos en casi toda Europa, pero de las que se recuerdan especialmente la Jacquerie, en Francia, en 1358, y la de Inglaterra en 1381, que terminaron en represiones tan irracionales como lo habían sido los levantamientos; las hambrunas repetidas causadas en parte por la mini-glaciación que tuvo lugar entonces y en parte por las guerras. Finalmente, otro hecho de importancia

fundamental fue el cisma de la Iglesia entre 1378 y 1417, que la lleva a transformarse en una institución bicéfala con un papa en Roma y otro en Avignon, proceso desintegrador que culmina cuando, en los últimos años, también se agrega otro en Fisa. Todos estos eventos contribuyen a la formación de una conciencia desilusionada de lo trascendente y, por lo mismo, muchas veces vitalista, entre cuyas expresiones literarias más genuinas están *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer y las diversas *Danza de la Muerte*.

De todo lo anterior se deduce que el *roman courtois* y la novela de caballerías son manifestaciones literarias que surgen de mundos muy distintos. Aunque entre uno y otra hay eslabones de unión, como lo son sin duda los largos ciclos llamados *Vulgata* de Lancelot y del Grial, ambos en prosa, y el *Tristan en prose*, y a pesar de que muchos de los temas que usa la novela de caballerías son de antigua tradición medieval, como lo es el de la leyenda de Tristán, es difícil reducir ambas manifestaciones a una sola. A los motivos expuestos anteriormente se debe agregar otro: en la novela de caballerías se ha impuesto la prosa como forma expresiva. Si bien tal vez esto no alcance para definir un género o un subgénero, debe recordarse que la universalización de la prosa para este tipo de ficción

coincide con el desarrollo de la imprenta y con el ensanchamiento de las áreas sociales alfabetizadas y, por lo tanto, del público lector. El receptor del mensaje es, por lo tanto, distinto también del que podría haberse interesado siglos antes por el *roman courtois*. Al cambiar el público cambia con él la función social de la literatura. Como dice Robert Hanning, los viejos *romans* representan la necesidad de la sociedad que los sustentaba de crecer en la conciencia de su yo:

" [...] chivalric romance embodies the conviction of its audience that self-consciousness is the key to successful activity in the cause of self-fulfillment, and the awareness of its audience of a tension between experienced private needs and imposed public or external values." (23)

En este contexto, la aventura del héroe, aún humano, aún accesible como modelo, sería como un espejo en la búsqueda interior. La novela de caballerías, porque su héroe es abiertamente inimitable, porque presentan un universo cualitativamente más fantástico e irracional, sirve para canalizar la necesidad de evasión de un mundo que se había quedado sin respuestas generales y sin salidas individuales. El descubrimiento y colonización de América fueron acompañados por el mayor florecimiento de estas novelas que, por una vez, parecían hacerse realidad, pero justamente por la misma razón desaparecieron con

rapidez a partir de 1580, cuando la aventura maravillosa de la conquista y evangelización del Nuevo Mundo proporcionó un escape real a las frustraciones personales y sociales.

Tristán el Joven es, entonces, una novela de caballerías. Tiene formalmente todos los elementos constitutivos del género, como lo es el nacimiento irregular del héroe, las aventuras confirmadoras de sus dotes extraordinarias, pero no modificadoras de su personalidad, sus grandes hechos de armas como eje externo de la narración, los seres fabulosos como encarnación de lo a-cultural y anticristiano en la figura de los jayanes, los elementos maravillosos a cargo de encantadores, la conquista amorosa y el matrimonio con la mujer elegida. El hecho de que estos elementos no estén tratados de forma convencional, tal como se verá a lo largo de este trabajo, no descalifica a la obra como integrante del grupo, y aunque su tema tenga raíces en el *roman courtois* esto no parece ser razón suficiente para considerarla una simple versión más, narrativamente diferente pero genéricamente idéntica a los poemas de Bèroul o Gottfried von Strassburg.

NOTAS

1. En "Cervantes y la caballeresca", en *Suma cervantina* (editada por J. B. Avallé Arce en Londres, Tamesis Books, 1973) pp. 275-6.
2. En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (en edición moderna de M. de Riquer, Barcelona, Horta, 1943).
3. Juan Loveluck transcribe una de estas cédulas en la "Nota preliminar" de la recopilación de artículos que edita con el nombre de *Los orígenes de la novela hispanoamericana* (Santiago, Editorial Universitaria, 1963).
4. Ob. cit.
5. En el *Diccionario de literatura española*, dirigido por el mismo Julián Marías y Germán Bleiberg (Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1949). José Manuel Blecua escribe el artículo "Libros de caballerías".

6. En *Historia general de las literaturas hispánicas* (dirigida por Guillermo Díaz Flaja, Barcelona, Barna, 1951).
7. En el primer capítulo de la segunda parte, al hablar de "idealismo abstracto", Lukacs menciona las novelas de caballerías como ejemplo del caso que expone. *La théorie du roman* (Cher, Gonthier, 1963).
8. "The lost genre of medieval Spanish literature", *HR*, 43 (1975) p. 233.
9. Heather Dubrow, en *Genre*, (Londres y Nueva York, Methuen, 1982) menciona que en épocas tan tardías como mediados del siglo pasado, el escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), en su *The house of the seven gables*, distingue entre *romance* y *novel*, atribuyendo a ésta un mayor apego a la realidad objetiva que a aquél, que puede carecer totalmente de realismo con tal que sea coherente con las pautas dadas por el mismo autor. Incluso en la actualidad, las novelas con muchos personajes y de trama muy compleja, como la gótica, pueden calificarse como

romance. En torno del tema del género en sus aspectos teóricos son importantes además los trabajos de Alastair Fowler, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes* (Massachusetts, Harvard University Press, 1982); Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona, Critica, 1985); la novísima recopilación de artículos preparada por Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (Madrid, Arco/Libros, 1988); y el ya clásico de René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1953).

10. En *La novela* cuyo título original es *L'univers du roman* (Barcelona, Ariel, 1972), p. 13.
11. "Cervantes y la caballeresca", p. 278.
12. *Ibid.*, p. 277.
13. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid, Gredos, 1982), p. 202.
14. *Ibid.*, pp. 203-4.

15. Wolfram Krömer estudia las formas de la narración breve precisamente hasta el siglo XVIII, dado que entonces

" [...] la ficción corta deja ya prácticamente de cultivarse como forma literaria en Italia, España y Francia. En estos dos últimos países ya no se puede distinguir debidamente, en cuanto género literario, de las formas más extensas de ficción."

En Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700 (Madrid, Gredos, 1979), p. 8.

-

16. En *El caballero de la espada* Gauvain se casa con la hija de un castellano, que gana como premio por pasar una prueba que lo consagra como el mejor de los caballeros. Sin embargo ella lo abandona por otro, así que después de tomar la debida venganza contra el "raptor" Gauvain rechaza a la esposa desleal y vuelve a aparecer sin compromisos.
17. El hecho de que la obra pueda leerse como texto paródico no desvirtúa el mensaje esencial en cuanto a que el crecimiento y la aventura están indisolublemente vinculadas. Cf.: Nota 15, Capítulo V.

18. La conveniencia de un estudio que relacione ambas manifestaciones literarias fue ya sugerido por John K. Walsh en "The chivalric dragon: hagiographic parallelism in early Spanish romances", *BHS*, 49 (1977) 189-98.

19. Armando Durán establece la diferencia entre el valor espiritual de la prueba y la aventura-obstáculo en *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Madrid, Gredos, 1983). En la página 87, por ejemplo, se lee:

" [...] el hecho de que la posterior desespiritualización del tema en el *Lancelot* en prosa, al arrebatarse, como veremos más adelante, el carácter de prueba necesaria a las aventuras, al hacer que las aventuras tengan simplemente valor por sí mismas, provocará un ulterior y exagerado desarrollo del procedimiento de la *amplificatio* y de su recurso más perfecto, el *entrelacement*.

20. *El bello desconocido*, de Renaut de Beaujeu, si bien constituye un ejemplo perfecto del sentido del *roman* como búsqueda -en este caso de identidad-, también es un interesante documento de la transición de lo divino a lo mágico. En el texto abundan los encantamientos, y lo sobrenatural no es explicable por una voluntad trascendente. Otro ejemplo particularmente

valioso en este sentido lo constituye el anónimo *El comenterio peligroso*, escrito a mediados del siglo XIII, época un tanto tardía para el *roman* en verso. Utiliza abundantemente, además, el *entrelacement*, técnica que se impondría en los textos en prosa posteriores.

21. Para una descripción detallada del modelo medieval y de sus componentes, consultar el importantísimo trabajo de C. S. Lewis *The discarded image* (Cambridge, Cambridge University Press, 1985).
22. En ob. cit.
23. Robert W. Hanning, "The social significance of twelfth century chivalric romance", *PhQ*, 64 (1985) 347-63.

CAPITULO II

Sobre la tradición de Tristán

La leyenda: sus orígenes y expansión en Europa

Los orígenes de la leyenda de Tristán son, por cierto, remotísimos. Aunque han surgido voces de disenso (1), con los estudios de Gastón París en el siglo pasado y, sobre todo, desde las exhaustivas investigaciones de Gertrude Schöpperle Loomis a principios de éste (2), se acepta por lo general que, igual que buena parte del material artúrico, del cual fue al principio independiente, proviene de antiguos mitos celtas, ya sea irlandeses o galeses. El nombre Drystan aparece en dos textos galeses del siglo XIII: en *Rhonabury's dream* y en una tráfada en el manuscrito Peniarth 96, en la que se lo encuentra asociado a otros nombres que serían inherentes de la leyenda, como March, Esyllt y Arthur. Sin embargo hay evidencias de que la leyenda es mucho más antigua, dado que antes de 1160 Tristán ya es mencionado como amante ideal por los trovadores Cercamon y Bernard de Ventadour, y por otra parte, Marie de France, en su "lai"

CAPITULO II

Sobre la tradición de Tristán

La leyenda: sus orígenes y expansión en Europa

Los orígenes de la leyenda de Tristán son, por cierto, remotísimos. Aunque han surgido voces de disenso (1), con los estudios de Gastón París en el siglo pasado y, sobre todo, desde las exhaustivas investigaciones de Gertrude Schopperle Loomis a principios de éste (2), se acepta por lo general que, igual que buena parte del material artúrico, del cual fue al principio independiente, proviene de antiguos mitos celtas, ya sea irlandeses o galeses. El nombre *Drystan* aparece en dos textos galeses del siglo XIII: en *Rhonabury's dream* y en una tráfada en el manuscrito Peniarth 96, en la que se lo encuentra asociado a otros nombres que serían inherentes de la leyenda, como March, Esyllt y Arthur. Sin embargo hay evidencias de que la leyenda es mucho más antigua, dado que antes de 1160 Tristán ya es mencionado como amante ideal por los trovadores Cercamon y Bernard de Ventadour, y por otra parte, Marie de France, en su "lai"

Chevrefeuille, representò el amor de la pareja mediante el símbolo de la madreselva que enlaza al avellano (3).

Son varios los manuscritos en que sobrevive la leyenda galesa, todos muy tardíos y fragmentarios. Estos manuscritos cuentan un breve episodio, quizá extraído de *Bèroul*, en que *Trystan ap Tallwch* y *Esyllt*, esposa de *March ap Meirchion*, huyen desterrados al bosque de *Cylyddon* (4), pero esto nos habla de la tradición en un estado muy avanzado de desarrollo. El origen del nombre de *Tristán* tal vez deba buscarse en *Drust*, hijo del rey de los pictos *Talorc*, que reinó en el norte de Escocia alrededor de 780. Los nombres *Drust* y *Talorc*, junto con sus derivados *Drostan* y *Talorcan*, aparecen repetidamente en la realeza picta de entonces. En las tríadas galesas donde se inicia la leyenda sólo encontramos el esqueleto de lo que se transformaría en uno de los temas más populares de la literatura artúrica: *Drystan*, hijo de *Tallwch*, ama a *Esyllt*, quizá esposa de *March*. Este núcleo originario seguramente se vio contaminado por el argumento de una saga irlandesa del siglo IX, en la que *Grainne*, casada con el ya envejecido rey *Fionn*, por el efecto de un hechizo siente la compulsión de amar a *Diarmaid*. Aunque el amor no es recíproco, ciertas intrigas hacen que la pareja deba huir

de la corte, pero Diarmaid se niega a la consumaciòn. Tiempo despuès, en el bosque donde ambos se amparan, Grainne recibe una salpicadura de agua que le moja los muslos, y la mujer dice a Diarmaid que el agua había sido más osada que él. Ante este sarcasmo, se quiebra la resistencia del hèroe y ambos se transforman en amantes (5). Aquí se encuentran ya varios de los elementos básicos de la leyenda de Tristán tal como ha llegado a nuestros días: el hechizo generador de un amor compulsivo, el adulterio y el conflicto del hèroe por la fidelidad debida a su señor, ademàs del episodio del "agua osada" que, en las versiones más tardías, se refiere a Yseo de las Blancas Manos, esposa de Tristán.

Aparte de estas vagas referencias, hay una enorme laguna que nos impide seguir el rastro del desarrollo de la leyenda hasta el siglo XII, cuando parece haber una explosiòn de obras vinculadas con Tristán, y aunque diversas en espíritu, todas son bastante consistentes desde el punto de vista argumental. Aunque los autores no coinciden en el orden cronològico en que se dan los textos, todos parecen estar de acuerdo en que un poeta galès, Bleheris -Brèri en francès moderno- hizo conocer la leyenda en la corte de Poitiers en la primera mitad del siglo XII (6). El poema de Bleheris se ha perdido, pero en la segunda mitad del siglo

aparece el poema de Bèroul, hoy conservado sólo fragmentariamente; el de Thomas, del que solamente tenemos el final pero que puede reconstruirse a partir de la obra de Gottfried von Strassburg, de la *Tristrans saga* y de *Sir Tristrem*; y, finalmente, el de Eilhart von Oberge (7).

La crítica del siglo XIX coincide en que los poemas del siglo XII y principios del XIII provienen de un arquetipo común que Eilhart siguió más fielmente que ninguno de los otros autores, al que generalmente se alude como *estoire* y que fue reconstruido por Bedier. Este autor consideró que Eilhart y Bèroul se apartaron del arquetipo al limitar el efecto de la poción a cuatro y tres años respectivamente, y que como esta peculiaridad no pudo haberse dado en forma independiente en uno y otro poeta, ambos debieron haberse basado en una fuente intermedia común que él denominó "y" (8). Otro punto de coincidencia general en la crítica clásica es que los poemas de Eilhart y Bèroul consisten en una *version commune* o *version des jongleurs*, mientras que los poemas de Thomas y de sus seguidores son calificados como *version courtois*. Esta idea se basa en que Thomas adapta la leyenda a gustos más elaborados relacionados con el culto del *fin' amor* que ya se imponía: quita el

episodio en que el rey Mark entrega a la reina a los leprosos, pule al personaje de Iseut hasta quitarle las aristas más duras y, en general, transforma a la leyenda en un poema de exaltación amorosa (9). Esta celebración de la pareja adúltera como símbolo del amor perfecto es el aspecto que se impondría en las sucesivas adaptaciones, incluyendo la ópera de Wagner. Con esta perspectiva encara Gottfried von Strassburg su obra a principios del siglo XIII, y en relación con ello su poema inacabado introduce una innovación original del autor en la creación de la gruta de los amantes como alegoría del amor ideal. Según C. Cahné,

Explicitement, Gottfried exprime ce qui n'était encore qu'implicite chez Thomas: le philtre ne fait pas que symboliser l'union des deux êtres et de la communauté indissoluble de leur destin." (10).

Los primeros conflictos ideológicos serios respecto del tema quizá surgen precisamente en este momento, en el que algunos poetas transforman la relación de la pareja en un paradigma de amor perfecto. Está suficientemente documentado que muchos no debieron estar de acuerdo con la idealización de personajes que infringían a un tiempo leyes humanas y divinas al no guardar el respeto debido a la relación social señor-vasallo, al ofender el vínculo familiar encarnado en el tío y el sobrino, y al ignorar el

caràcter sacramental del matrimoni (11). Chrétien de Troyes, en los primeros versos del prólogo de *Cligès*, se presenta a sí mismo como el que escribió "acerca del rey Mark y de la bella Iseut". Parece paradójico que el autor deje de mencionar a Tristán, personaje mucho más importante en la historia que el rey; sin embargo esto puede entenderse como síntoma de una actitud anti-Tristán en el contexto general de una obra que se dedica sistemáticamente al desprestigio del amor tal como lo viven estos héroes tradicionales. El poema al que alude Chrétien no ha llegado a nosotros, pero quizá no fuera arriesgado pensar que pondría el acento más en el aspecto trágico de la compulsión amorosa que en la idealización de los amantes.

Hay un episodio del fragmento de Bèroul que ilustra esa percepción de lo trágico sobre lo ideal del amor. Cuando, el día después de San Juan, expira el poder del filtro, repentinamente los dos personajes, por separado, toman conciencia de su situación real. En contraste con Adán y Eva en la Caída, que deben abandonar un mundo natural edénico contra su voluntad, Tristán e Iseut, criaturas totalmente culturales, se dan cuenta de que han pasado tres años viviendo como bestias de lo poco o de lo

mucho que pudieran cazar, habitando una choza y vistiendo harapos, alejados de toda sociedad con el mundo civilizado. El ermitaño Ogrin, nexo entre el mundo natural -que aquí se percibe como degradado- y el mundo cultural -que en este texto es lo noble y ordenado- (12), será el encargado de reconciliar a la mujer con el marido, de conseguirle ropa acorde con su rango para vestirla e investirla de su papel social predominante, y de reintegrarla al mundo. El sentimiento impuesto por el filtro no es, para Bèroul, una bendición unificadora a través del amor sino una maldición desintegradora. Por otra parte, el filtro, al perder su efecto, deja a los amantes la posibilidad de una elección ética que ellos no pueden aprovechar porque, si bien se desvanece la fuerza compulsiva que los une, su amor sobrevive constante. Pero esta novedad en la trama de los textos de Bèroul y de Eilhart y de su hipotética fuente "y" es representativa de la preocupación de dejar a los amantes un resquicio moral a través del libre albedrío.

Finalmente, otro síntoma de la resistencia que muchos pudieron haber experimentado ante la glorificación de los amantes, es que al parecer no se hicieron numerosas copias de cada manuscrito. Mientras que de otras obras contemporáneas, sobre todo en Francia, sobreviven

numerosas copias aunque sean tardías, sólo queda un ejemplar, muy mutilado, del texto de Bérout; una copia de la *Folie* de Berna y otra de la de Oxford, ambos poemas breves de la segunda mitad del siglo XII. Hay fragmentos dispersos del poema de Thomas y una copia de *Chevrefeuille* de Marie de France (13). La traducción al noruego hecha en 1226 por el hermano Robert, quien se basó en el poema de Thomas o de uno de sus seguidores, se ha perdido, y sobrevive en un par de versiones islandesas bastante imperfectas. Una de ellas, la *Saga af Tristram ok Isodd*, muy condensada, se conserva en un manuscrito del siglo XV. A diferencia de lo expuesto por todas las demás versiones, Tristán consuma su matrimonio con Isodd la Oscura (de las Blancas Manos en las versiones tradicionales) después del episodio del "agua osada", y de ella obtiene descendencia. El marido engañado, aquí llamado Morodd, está tratado con simpatía: es un personaje bueno y generoso, al punto que, cuando ve llegar a su sobrino con la que sería su esposa, les propone que se casen ellos ya que sus edades son más acordes (14). El narrador aquí aparece distante y objetivo, y el resultado no es una visión idealizada de la pareja aunque tampoco la enjuicia: sigue la tradición de las sagas, que no emiten juicios valorativos en torno de sus personajes. La otra versión

islandesa, con una perspectiva narrativa similar a la anterior, no está abreviada y no tiene novedades argumentales de importancia (15).

A pesar de la reluctancia con que, como ya se dijo, muchos pudieron haber recibido el tema, la leyenda se expandió por toda Europa con extremada rapidez. Hacia 1230 aparece el *Tristan en prose*, que nos ha llegado en innumerables manuscritos, tantos que no hay aún una edición moderna completa (16). De este texto en prosa surgen, directa o indirectamente, las versiones castellanas y la italiana (17), y ya contiene el intento justificador de los amantes a través de la vileza y abyección de Mark, lo que liberaría a Tristán de la alianza irrestricta debida al señor; incluso podría interpretarse que, por ser Mark enemigo del rey Arturo y de sus caballeros, la enemistad de Tristán es más una obligación moral que una desgracia (18). También introduce un rival en los amores adúlteros de Tristán, Palamède, que en la versión española se llama Palomades el Paganó.

Antes o después, la leyenda llega a todas partes. Se conservan fragmentos de un poema griego, que cuenta las aventuras de Bravor Le Brun, el Caballero Anciano que desmonta a todos los caballeros de la Tabla Redonda, incluso Tristán. También queda un poema servio, *Povest o*

Tristanu i Izoti, que llega a nosotros en la versión bielorrusa del Còdice de Poznàn, de 1580. Està virtualmente completo -sólo falta la primera parte del primer capítulo-, e introduce en el final una variante interesante: Izota llega a tiempo para curar a Tristan porque el rey Marko la deja ir de buena voluntad; ella somete a Tristan a los tratamientos adecuados pero el narrador no sabe si él sobreviviò a sus heridas o muriò. Hay numerosas baladas relacionadas con el tema, incluso en lugares tan remotos como las islas Faroe, donde llega contaminado de otros elementos legendarios completamente ajenos al tronco argumental original, como el hecho de que la causa de la muerte de Tristan es su negación a casarse con la hija del rey de Francia por no traicionar a Isind, quien, por su parte, es soltera. Otra variante muy llamativa la ofrecen algunas baladas danesas, en las que los héroes son hermanos incestuosos (19).

La leyenda en España

Además de las novelas, en España también hay romances vinculados con Tristan e Yseo. Agustín Duràn recoge dos, ambos relacionados con la muerte de la pareja y evidentemente inscriptos en la tradición argumental iniciada por el *Tristan en prose*, según la cual es el

rey quien mata a su sobrino de una lanzada. Curiosamente, en los dos poemitas se retoma un elemento mítico original, perdido en todas las versiones de la leyenda que han quedado, que es la relación de la sexualidad con antiguos ritos de fertilidad (19). En efecto, al final del primero se lee:

"Allí nace un arboledo
que azucena se llamaba,
cualquier mujer que la coma
luego se siente preñada.
Comiòla la reina Iseo
por la su desdicha mala." (20).

Y en el segundo:

"El agua que de ellos sale
una azucena regaba;
toda mujer que la bebe
luego se siente preñada.
Así hice yo, mezquina,
por la mi ventura mala." (21).

Los ejemplares de la tradición que se conservan en España son bastante tardíos, aunque no hay motivos para pensar que no hayan sido conocidos antes. Según María Rosa Lida de Malkiel,

"The tardy spread of the romances from the court to the middle class may be due, at least in part, to the persistent popularity of the Oriental didactic tale and, in Castile, to the hold of the folk epic." (22).

Si bien ésta puede constituir una explicación muy valedera, lo cierto es que este atraso en la difusión de

una tradición y los escasos documentos que de ella quedan, armoniza con el atraso con que, en general, se han dado en España los fenómenos literarios, y cuya causa tal vez no deba buscarse en hechos puntuales sino en una problemática histórica y social mucho más general y compleja (23). Nos quedan sólo dos manuscritos de fines del siglo XIV o principios del XV. Uno, con fuertes rasgos lingüísticos aragoneses, fue editado por Northrup con el nombre de *El cuento de Tristán de Leonís*. El otro está en catalán y tiene solamente cuatro folios. Aunque los nombres de los personajes secundarios difieren bastante y a pesar de que le falta el final, es obvio que la trama de *El cuento* coincide en lo fundamental con el argumento de las novelas de caballerías que fueron publicadas en 1501, 1528 y 1534, ya que todas provienen de una fuente común que es el *Tristan en prose*.

En 1501 se publicó en la imprenta de Juan de Burgos, en Valladolid, el más antiguo ejemplar de las novelas de Tristán impresas que nos quedan, el *Libro del esforçado cavallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos de armas*. Incluye un largo epílogo en que describe con detalle la belleza de Yseo, y, paradójicamente, justifica la pasión de Tristán por la reina atribuyéndola a su hermosura, no al brebaje. Aunque

hay algunas diferencias lingüísticas, la edición de 1528, que con el mismo nombre que la anterior publicó Juan Cromberger en Sevilla, tiene una trama idéntica a la anterior, pero suprime el epílogo. Finalmente, en 1534, en la imprenta sevillana de Domenico de Robertis apareció la versión que se conoce como *Coronica nuevamente emendada y añadida del buen cavallero don Tristan de Leonis y del rey don Tristan de Leonis el Joven su hijo* (24).

El argumento de la versión de 1534 sigue la línea trazada por los otros. Sin embargo, a partir del Capítulo XXVI, el autor inserta una larga interpolación que cuenta la vida de los amantes en la Insula del Floto, el nacimiento de sus hijos, los gestos de buen gobernante de Tristán, el casamiento de Ricarda, hermana de Galeote, con el Rey de los Cien Caballeros, el amor de la Sabia Doncella por Tristán y su suicidio, el casamiento de su doncella Armenia con Armián, y, en general, todo lo necesario para preparar el Libro Segundo que es, por supuesto, la innovación fundamental. El prólogo de esta edición también es original del autor, como lo es la variante final en el testamento de Tristán, que debe adaptarse a la existencia de los herederos.

La preocupación moral y el pragmatismo que

caracterizan la ideología implícita en *Tristán el Joven* ya se evidencian en la interpolación del Libro Primero. La percepción del gobierno y el poder como obligación hacia los súbditos, que rige la conducta de Tristán el Joven, también está presente en el Tristán de Leonís creado por este autor en los capítulos que agrega. Por eso se dedica a fortificar la Insula del Floto, conoce a sus vasallos, los recompensa y casa con dignidad, lo que lo opone al Tristán original, con el que convive en contrapunto de voces ideológicas dentro del mismo texto, ya que el personaje tradicional jamás se preocupa por sus posesiones y vasallos, al punto que siempre se identifica a sí mismo como sobrino del rey Mares, y no como rey de Leonís, como hubiera correspondido. La misma intención moralizante subyace en el hecho de que todas las parejas que se forman durante la interpolación terminan en un matrimonio perfectamente consagrado, como sucede en el Libro Segundo.

La convicción moral de que los impulsos deben controlarse, de que ceder a la pasión degrada, hace que el narrador de *Tristán el Joven* irrumpa en el relato con un discurso sobre la relación entre la nobleza y el autocontrol que se transcribe en el Capítulo VII. En la interpolación del Libro Primero hay un paralelo perfecto

en el sermón con que una dueña anciana trata de inducir a la cordura a la duquesa de Fenicia, personaje arbitrario y casi cómico que también aparece en el Libro Segundo:

"Que sabet, señora mía, que una de las mayores virtudes que una persona puede tener es forçar su propia voluntad, y en esto se diferencian los hombres de las bestias: que los hombres resisten su propia voluntad, y las bestias no.
-Dexemos esso -dixo la duquesa- que por esso soy grande señora, para que se haga mi voluntad.
-En verdad os digo, señora -dixo la dueña-, que todos los grandes no creèys que lo soys si no hazèys muchas e diversas exorbitancias y desvaríos fuera de toda buena gobernación; y por esto Dios fue amigo de los pobrezitos en donde està la humildad, y no de los ricos e grandes señores en donde està señoreada la sobervia."
(xxii-rb).

Por otra parte, también es importante notar que el lenguaje parece adaptarse a los dictados de una época más pacata, en que los tabuismos comienzan a imponerse como tales. El ejemplo más evidente lo proporciona el tratamiento que se hace el episodio de Dinadàn, personaje cómico. En el Capítulo LIX de la edición de 1528 Yseo, por divertirse, hace que Dinadàn juste por defender un yelmo. Después de ser desmontado varias veces el caballero se refiere a la reina como "la mala puta" que le hizo llevar el yelmo. La misma expresión es usada en la edición de 1501 y en *El cuento de Tristán de Leonís*. En la edición de 1534, un episodio equivalente, pero no idéntico, se da en el Capítulo XC,

donde Dinadàn, enojado con la reina, dice sòlo "Malhaya la dueña". Los seis años que median entre 1528 y 1534 seguramente no fueron decisivos para que el mismo pùblico masivo dispuesto a aceptar cierto tipo de vocabulario al principio lo rechace despuès, ya que la tolerancia no desaparece de modo repentino. Esta variante se debe màs bien a una inquietud propia de este autor, representante de un grupo que estaría extendiéndose ràpidamente y que acabaría por imponerse, siempre muy alerta respecto de todo lo que pueda oponerse a lo "honesto" o a lo "mesurado" a causa de una perspectiva ideològica clara que se analizarà en detalle en el Capítulo VII.

De todo lo anterior puede deducirse que entre la primera y la segunda parte de esta *Coronica* hay una fuerte unidad dada por los personajes comunes -la mayoría de los cuales son invención del autor-, por los lugares que transitan y, por sobre todo, por los criterios morales e intencionalidad didàctica que sustenta la narraciòn. Sin embargo, esta ideología genera una brecha dentro del Libro Primero, en el que se percibe la existencia de dos còdigos axiològicos diferentes: el tradicional, que pone el amor de la pareja sobre todos los demàs valores, y el del autor anònimo de la interpolaciòn y del Libro Segundo, que privilegia el autocontrol y el libre albedrío

para elegir el bien. El sistema ético propuesto por la tradición no está reñido con el de las novelas de caballerías convencionales, como lo está el de *Tristán el Joven*, y es sobre esta diferencia y todo lo que ella implica que trata este trabajo.

NOTAS

1. Pierre Gallais, en *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle Persan* (Paris, Tête de Feuilles, 1974), dice que R. Zenken fue el primero, en 1911, en afirmar que la leyenda de Tristán proviene del *roman* persa *Wis et Ramin*, compuesto entre 1050 y 1055 por el poeta Fakhr ad-Din As'ad Gurgani, aunque él no fue el autor del argumento que había existido por siglos y que había conocido, incluso, alguna redacción anterior. Gallais apoya la teoría de Zenken con argumentos convincentes que no cabe analizar aquí, entre otros motivos porque no es de interés en este trabajo tomar partido ni hacerse eco de una polémica de ese tipo.
2. Hay una traducción y edición del resultado de este trabajo de la autora, que se publicó en 1963 con el nombre *Tristan and Isolt. A study on the sources of the romance* (Nueva York, Burt Franklin, 1963).
3. *Apud* Helaine Newstead, "The original growth of the Tristan legend", en *Arthurian literature in the Middle*

Ages. A collaborative history (editado por Roger Sherman Loomis, Oxford, Oxford University Press, 1967), pp. 122-33.

4. El fragmento galès *Trystan ac Esylt* fue editado en inglés moderno por Joyce Hill en *The Tristan legend* (Leeds, Leeds Medieval Studies 2, 1977), basándose fundamentalmente en los manuscritos Cardiff 6 y Peniarth 96.
5. Helaine Newstead, ob. cit.
6. Según Helaine Newstead, ob. cit., Bleheris pudo haber introducido a la leyenda algunos de los temas propios de fabliaux entre 1100 y 1140. Payen, más específico en la cronología, opina que el mismo poeta introdujo el tema en Poitiers hacia 1135. En "Note préliminaire", *Les Tristan en vers*, (Paris, Editions Garnier Frères, 1974).
7. Payen, ob. cit., opina que el *Tristan* de Bèroul es de aproximadamente 1170; que el de Thomas es de 1175 y que el de Eilhart, junto con el de Gottfried, es de principios del siglo XIII. H. Newstead, ob. cit.,

piensa que el primero pudo haber sido el de Thomas, entre 1155 y 1185; que el de Eilhart dataría de, aproximadamente, 1170; y que el de Bèroul sería de 1190. Las fechas dadas por Frederick Whitehead (en "The early Tristan poems", en *Arthurian literature in the Middle Ages. A collaborative history*, pp. 134-44) coinciden en lo fundamental con las de Newstead.

8. Frederick Whitehead, ob. cit.

9. Jean Frappier, en "Sens et structure du Tristan: version commune, version courtoise", *CCM*, 6 (1963) 165-210, plantea la duda de que la separación -y por lo tanto la clasificación "común" o "cortès"- sea tan evidente como parecen percibirla sus antecesoras. Antes que él, en 1958, en *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII siècle. Etude des influences contemporaines* (Aix-en-Provence, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, 1958), Pierre Jonin niega que Thomas merezca la clasificación de "cortès" más que Bèroul, y apoya su opinión en el personaje de Iseut, mucho más verdadero y lleno de matices y motivaciones subjetivas en el poema de Bèroul que en el de Eilhart (p. 22).

10. *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut* (París, Librairie A. G. Nizet, 1975), p. 47.
11. El sacramento del matrimonio sólo se define como tal en el Concilio de Trento, en el siglo XVI, pero el sentimiento creciente de la sacralidad del vínculo es muy antiguo. Cf.: Nota 13, Conclusiones.
12. Le Goff, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval* (Barcelona, Gedisa, 1985), habla del ermitaño como nexo entre los dos mundos en referencia al que ayuda a sobrevivir a Yvain durante la locura en que lo precipita el rechazo de Laudine.
13. Payen, en la "Introduction" de *Les Tristan en vers*, pp. VIII y IX.
14. Texto traducido al inglés moderno por Joyce Hill, ob. cit.
15. Conozco esta versión por la traducción al inglés de Paul Schah, que la llamó *The saga of Tristram and Isönd* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1973);

y por una traducción al castellano hecha por Alfrun Gunnlaugsdottir, que publicó con el título *Tristán en el norte* (Reykjavik, Stofnun Arna Magnússonar, 1978).

16. Renée Curtis, de Westfield College, está preparando una edición que tiene en cuenta todos los manuscritos, de la que ya ha publicado un par de volúmenes.
17. Tradicionalmente se consideró que las versiones castellanas son traducciones del francés, pero George Tyler Northrup sostiene que provienen de una traducción al italiano. En "The Italian origin of the Spanish prose Tristram versions", *RomanicPh*, 3 (1912) 194-222, y en "The Spanish prose Tristram source question", *ModPh*, 11 (1913-4) 256-65.
18. Eugène Vinaver, "The prose Tristan", en R. S. Loomis (ed.), *Arthurian literature in the Middle Ages*, pp. 339-47.
19. Todos estos textos fueron editados por Joyce Hill en ob. cit.

20. Joseph Campbell relaciona los mitos de amor y muerte con los rituales primitivos de renovación de la naturaleza. *The masks of God. IV. Creative mythology* (Pennsylvania, Penguin, 1983), pp. 175-256. Por otra parte, según Robert Graves en *La diosa blanca* (Buenos Aires, Losada, 1970), el avellano era un árbol sagrado en la religión celta de los druidas, por lo que se añadiría una connotación trascendental al "lai" de Marie de France *Chevrefeuille*.
21. "Tristán de Leonis", en *Romancero general o Colección de romances anteriores al siglo XVIII* (editado por Agustín Durán, Tomo I, BAE X), p. 198.
22. "Romance de don Tristán", *ibid.* (Tomo II, BAE XVI), p. 666.
23. María Rosa Lida de Malkiel, "Arthurian literature in Spain and Portugal", en R. S. Loomis (ed.), *ob. cit.*, p. 409.
24. Dice Alan D. Deyermond en *A literary history of Spain. The Middle Ages* (Londres y Nueva York, E. Benn y

Barnes & Noble, 1971), que, si se tiene en cuenta la problemática de la invasión y la Reconquista, con todas las consecuencias sociales que conllevaron, más las ininterrumpidas guerras civiles a lo largo de todo el Medioevo, lo raro no es que los fenómenos literarios se hayan dado con cierto atraso, sino que de alguna manera haya podido florecer una literatura tan rica.

25. No interesa al objeto de este trabajo analizar la relación existente entre todas las versiones castellanas, lo cual, por otra parte, ya fue hecho por Gillian Eisele en "A comparison of early printed Tristan texts in sixteenth century Spain", *ZRP*, 97 (1981) 370-82. Con argumentación convincente la autora demuestra que la edición de 1534 no procede directamente de la de 1501 ni de la de 1528, sino que ésta y la de 1534 procederían de una fuente común hoy perdida, tal vez una edición sevillana de 1520 procedente de la imprenta de Juan Varela o, más probablemente, de una edición de Juan o Jacobo Cromberger previa a la de 1520 y de la que ésta también derivaría.

CAPITULO III

Marginalidad: hacia una redefinición de términos.

El concepto de marginalidad ha sido tratado en épocas recientes desde diversos ángulos, aunque no siempre se han definido los términos con la precisión deseable. Se ha hablado de áreas geográficamente alejadas y económicamente rezagadas respecto de otras centrales, áreas que se caracterizan por tener una economía, una cultura y hasta una historia dependientes, en la medida en que los eventos significativos las incluyen más en las consecuencias que en las motivaciones. El comúnmente llamado "Tercer Mundo" es el área definida como marginal con mayor frecuencia, en oposición a la situación de privilegio ocupada por unas pocas potencias. Esto en lo que se refiere a una perspectiva económica.

En psicología las ideas de "marginal" y de "integrado" se aplican a áreas de la conducta o de la conciencia que poco o nada tienen que ver con lo que aquí interesa definir (1). Sin pretensiones científicas o

técnicas Octavio Paz hace una excelente descripción de la problemática del marginal en *El laberinto de la soledad* al hablar del "pachuco" en los Estados Unidos, descripción que abarca las perspectivas psicológica, antropológica y sociológica (2). Este último punto de vista, el sociológico, es el que aparece como el más amplio y abarcador. El *Diccionario de sociología* editado por Henry Pratt Fairchild, bajo la entrada "marginal" dice:

"Situado en los linderos de un área determinada y relativamente estable, ya sea territorial o de cultura. El término entraña notas de disociación, desajuste, y cierto grado o forma de anormalidad".

Define "grupo marginal" como:

"Grupo incompletamente asimilado; que ha hecho dejación de su anterior cultura y que todavía no ha logrado plena aceptación en la nueva en cuyo seno vive. Expresión empleada con los grupos de inmigrantes en los que se ha producido una mezcla considerable de culturas diferentes, al extremo que las actitudes y valores y las normas de conducta resultantes no son características de ninguna de ellas, ocupando el grupo una especie de *no man's land* social".

Y finalmente, de "hombre marginal" leemos:

"En el más amplio sentido, persona que no es miembro plenamente partícipe de un grupo social [...]". (3).

Estas perspectivas han generado estudios referidos no

solamente a la situación del inmigrante -ejemplo siempre sugerido en los textos citados- sino a otros grupos que históricamente han suscitado curiosidad o interés en los especialistas. Los judíos, los gitanos, los herejes, los delincuentes, los leprosos, los dementes, los bastardos y hasta los mellizos, que en muchas sociedades fueron vinculados con lo diabólico -hay una referencia a ese tipo de horror por lo "anormal" de los nacimientos múltiples en *El Caballero del Cisne* (4)- han sido objeto de diversos ensayos (5) dado que, en épocas y zonas diferentes, funcionaron como espejos deformantes donde los grupos sociales integrados veían reflejadas sus propias incapacidades y patologías. Así, estos grupos marginados cumplieron una doble función: una, la de "otredad" necesaria para definir y delimitar por oposición pautas de salud o de normalidad, y de identidad nacional y religiosa; otra, la de víctima propiciatoria o chivo expiatorio ante la imposibilidad de resolver problemas causados por la peste, las hambrunas, o cualquier otro flagelo que afectase de uno u otro modo la supervivencia normal de la comunidad.

Tal vez por considerársela más obvia o porque como fenómeno social puede parecer menos atractiva, la integración no ha sido tan profusamente estudiada y

descripta (6). Sin embargo, para los efectos de este trabajo también es importante intentar una definición somera. Según el mismo *Diccionario de sociología*, el término "integración" significa:

"Proceso social que tiende a armonizar y unificar diversas unidades antagónicas, ya sean elementos de personalidad, de los individuos, de los grupos o de mayores agregaciones sociales". (7).

Si bien las definiciones sociológicas son orientadoras, en lo que atañe a los alcances específicos de este trabajo conviene acotar su ámbito significativo. Tanto en el caso de "marginalidad" como en el de "integración" es importante no tomar en cuenta la carga peyorativa o valorativa que podrían implicar términos tales como "disociación", "desajuste" o "anormalidad" o sus contrarios usados para describir la situación del marginal o del integrado. También es necesario deslindar los ámbitos respecto de los cuales se hace referencia aquí a marginalidad. Al hablar de "discurso novelístico marginal" o de "autor marginal" no se alude a formas de marginación o exclusión social, ni se sugiere que el autor pueda haber sido judío -como seguramente lo fue el de *La Celestina*, Fernando de Rojas- ni mucho menos una especie de delincuente al estilo François Villon. Sólo se hace alusión a la imbricación imperfecta o tangencial

de su obra en un ámbito muy específico: el de los libros de caballerías, o la del autor respecto del grupo de los que normalmente las escribían. Lo que pueda haber de "antagónico" aquí no lo es necesariamente hacia estructuras sociales sino hacia estructuras discursivas que propugnan esquemas sociales ficticios que se oponen al ideario moral del autor.

En esta redefinición, el término "marginalidad" conserva, no obstante, el sentido de "otredad" necesaria e iluminadora respecto de la identidad del conjunto de los integrados. En efecto, *Tristán el Joven* se sitúa, respecto de la tradición de Tristán por un lado y de las novelas de caballerías por otro, en una posición tal que es esclarecedora de sus mecanismos internos, ya sea porque los critica, ya sea porque, al adaptarse mal a ellos, los pone en evidencia. Conviene destacar que lo marginal se diferencia de lo anómalo en que lo marginal, no importa cuán negativos sean los matices que pudiera tener, siempre desempeña un papel positivo. Tanto si el marginal se coloca voluntariamente en su situación como si es víctima de un ámbito que lo segrega, tiene una función reveladora. Por ejemplo, la sociedad cristiana vista desde la perspectiva de un judío despreciado mostrará contradicciones e hipocresías imperceptibles desde dentro.

Lo simplemente anómalo, en cambio, se diferencia de lo considerado normal más cuantitativa que cualitativamente, pero no se aparta en lo esencial de su grupo de pertenencia y, por lo tanto, no ofrece una perspectiva nueva.

La presente redefinición va dirigida a delimitar mucho su espacio semántico de los términos: a menos que explícitamente se mencione otra cosa, los conceptos "marginal" e "integrado" siempre tendrán como referencia la convención de un discurso literario específico. Cuando un elemento narrativo, discursivo o temático cualquiera sea aquí calificado de "anormal", no se implicará que lo sea para todos los textos de todos los géneros, sino que por lo común no aparece en las novelas de caballerías. Algunos juegos de palabras o ciertos detalles humorísticos podrían ser frecuentes en las comedias e incluso originarse en ellas, pero son rarísimos en la convención literaria dentro de la que esta obra se concibe. Lo mismo sucederá sin duda con algunas consideraciones ético-didácticas o religiosas: podrían ser motivo de reflexión constante en tratados y sermones, pero no en el género que aquí nos ocupa.

Ya sea por las características de su formación cultural o por el grupo social al cual pertenecía, ya sea por cierta inhabilidad para manejar el material

novelístico de acuerdo con los cánones convencionales, o tal vez por una ideología reñida con la que el género conlleva y, particularmente, con la implícita en la tradición del tema de Tristán e Yseo, este autor anónimo no parece pertenecer al mundo de los que habitualmente se dedicarían a producir este tipo de texto. El sirviente de una casa noble, un burgués poco ilustrado, un sacerdote en desacuerdo con las pautas morales encarnadas en la mayoría de estos libros aunque no inclinado a anatemizar los libros en sí (8), una mujer (9), cualquiera que, por otra parte, pudo haber vivido cómodamente integrado con el mundo que le tocara en suerte, podría haber escrito esta obra.

Interesa señalar que habrá quienes, por el mismo tipo de condicionamiento que mencionamos antes, y agregadas las circunstancias individuales necesarias para ello, si deciden expresarse literariamente estarán más espontáneamente inclinados a hacerlo dentro de un género que en otro, tal vez sin plantearse conscientemente si las pautas formales del género elegido son las más adecuadas para transmitir el mensaje que les interesa comunicar. Si tales pautas se adaptan a las necesidades del autor, la obra resultará mejor o peor, pero difícilmente será conflictiva como tal, y así podremos hablar de

"integración" al género. Si las pautas no se adecuaban, obtendríamos un producto como el que aquí analizamos que, como se intentará demostrar, es marginal. Es precisamente la falta de adecuación del género -que constituiría normalmente una literatura de evasión- a la actitud didáctica o moralizante lo que hace pensar en un autor sin la formación literaria apropiada para emprender la tarea que se propone. Si la hubiera tenido, tal vez habría elegido como canal de expresión la tratadística, aunque ésta le habría restado lectores, o habría escrito una novela de caballerías sentenciosa como *Florisando*, de Páez de Ribera, o incluso habría intentado una "a lo divino". Sin embargo el autor prefirió el tono ligero, que se opone tanto a la seriedad inherente de las novelas convencionales como a la de la sentencia moral, pero no renunció a su propósito didáctico. La consecuencia es que creó un producto híbrido que quizá pudo haber causado cierta desorientación en los lectores y que, evidentemente, no cumplió con su objetivo de *delectare et prodesse* dado que la obra no se reimprimió jamás, de donde se deduce que llegó a muy poca gente.

Si bien la difusión inmediata no debe ser tomada como pauta de calidad, sí puede considerársela como un

síntoma valioso respecto de la capacidad del autor-productor de satisfacer las expectativas del público consumidor. Poco o nada sabemos de las condiciones de la distribución comercial de libros en el siglo XVI, aunque cabe suponer que debía ejercer cierta influencia en el éxito de público, pero casi con certeza más moderada que en la actualidad. Como el público lector era mucho más limitado en número que hoy, seguramente no había tantos sectores ni tan diversificados prestos a consumir productos literarios completamente distintos. Puede suponerse que, fuera de los especialistas en determinadas áreas, existirían muy pocos grupos con preferencia excluyente por un género en particular en lengua vernàcula. Esto lleva a pensar que, si el autor lograba captar el interés de los primeros lectores, el nombre de la obra se difundiría rápidamente y se aseguraría un éxito por lo menos modesto. El único síntoma de difusión de esta versión de 1534 es que se la tradujo al italiano en 1555 con el nombre *Opere magnanime dei due Tristani cavalieri della Tavola Ritonda (sic)*. Aparte de esto, dado que no arraigò la leyenda de la descendencia de Tristàn e Yseo la Brunda y que virtualmente no existen alusiones a ella (10), es lícito pensar que este texto pasó casi inadvertido en su momento, y que en parte, al

menos, esto pudo deberse a la inhabilidad del autor para adecuarse al tono apropiado, es decir, el que espera el público acostumbrado a una convención literaria.

Aunque ésta es una obra crítica respecto de los otros libros de caballerías, conviene aclarar que no asimilamos la situación del autor de este texto con la de quien, como Cervantes, decide escribir una parodia, ya que ésta implica una voluntad y una elección concientes. Cervantes no escribe un libro de caballerías que, independientemente de su voluntad resulta marginal respecto de la convención, sino sólo dice que lo hace. *El Quijote* constituye un metalenguaje o una metanovela: es un discurso cuidadosamente pensado y decidido en torno de las novelas de caballerías. Si bien cada obra literaria connota todas las demás, la parodia se caracteriza por su alusión deliberada, es un signo con conciencia de connotar otros signos. En *Tristán el Joven* no se nota una voluntad abierta de parodiar, aunque por momentos el resultado sea parecido. El autor anónimo intenta escribir un libro de caballerías, hasta tal punto que cuida introducir en él todos los tópicos convencionales, pero su cosmovisión es tan diferente que imposibilita la integración genérica de su texto.

Hay varios aspectos por los cuales se puede hablar de

Tristán el Joven como un discurso novelístico marginal: el lenguaje, el manejo del material novelesco, el punto de vista de la narración y la ideología implícita, e incluso, quizás, la forma de producción, cada uno de los cuales se verán separadamente en sendos capítulos. Por supuesto, no siempre resulta fácilmente separable un aspecto de otro ya que cualquiera de estos niveles involucra a los otros, pero como primera aproximación al tema se puede intentar la división de áreas que en la realidad funcionan como un todo integrado.

-

NOTAS

1. Henri Piéron define en su Diccionario *Psicología* (Buenos Aires, Kapelusz, 1964), la idea de "conciencia marginal" como el contenido de conciencia confuso, opuesto a la conciencia focalizada o clara. En cuanto a "integrado" lo remite a "integrativo" y cita a Feullée, quien lo asimilaba a lo sensitivo. En lo que se refiere a "integratividad", la describe como la capacidad de integrar distintas actitudes en una conducta unificada. Este último concepto podría estar lejanamente vinculado con lo que interesa en este trabajo.
2. *El laberinto de la soledad* (Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1984), fue publicado originalmente en 1950. El "pachuco" es el mejicano de los Estados Unidos, que sufre discriminación por parte de los anglosajones, se avergüenza de sus raíces hispánicas que, en muchos casos, trata de disimular en vano, se desempeña en trabajos despreciados por otros y de bajísima remuneración y es la presa más fácil de la desocupación.

3. Henry Pratt Fairchild (ed.), *Diccionario de sociología* (México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949).
4. En este episodio, incluido en *La gran conquista de Ultramar* (atribuida generalmente a Alfonso el Sabio y editada por Pascual de Gayangos en Madrid, BAE, 1858), la condesa Ginesa puede hacer víctima de sus intrigas a su nuera Isomberta que acaba de dar a luz a siete varones porque existe la creencia general de que los nacimientos múltiples son causados por adulterio.
5. Nilda Guglielmi trata algunos de estos temas en el conjunto de artículos publicados bajo el nombre de *Marginalidad en la Edad Media* (Buenos Aires, Eudeba, 1986). Mucho más abarcador en cuanto a los diversos aspectos de la marginalidad es la colección de trabajos de distintos autores editados por Agustín Redondo con el título general de *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Idéologie et discours* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1983).
6. Nilda Guglielmi en ob. cit., p. 11, intenta una breve

definición basada, también, en el mismo diccionario de Pratt Fairchild.

7. Henry Pratt Fairchild, ob. cit.
8. La posibilidad de que un religioso haya sido el autor de la obra fue sugerida, aunque sin demasiado fundamento, por Pascual de Gayangos. Cf.: Nota 20, Capítulo VI.
9. Gillian Eisele sugiere, entre otras alternativas, la de que el autor haya sido una mujer en su artículo de *Tristania* "A reappraisal of the 1534 sequel to don Tristán de Leonís", *Tristania*, 5 (1980) 27-44.
10. Se alude a la descendencia de la pareja en el capítulo XXIV del *Palmerín de Inglaterra* (p. 43 en la edición de Bonilla y San Martín), pero sólo se menciona a una hija. Por otra parte, aunque presenta la posibilidad de que el padre sea Tristán, queda claro que, oficialmente al menos, era considerada hija del rey Mares, situación que no se plantea en *Tristán el Joven*. De todo esto se deduce que el autor del *Palmerín* no saca la idea de la existencia de los

hijos de la edición de 1534. Joyce Hill, en *The Tristan Legend*, publica una versión islandesa de la historia, la *Saga af Tristram ok Isodd*, de mediados del siglo XIII, que cuenta que Tristán tiene un hijo llamado Kalegras con su esposa legítima. Por último, P. de Gayangos, en su "Discurso Preliminar" a *Libros de caballerías* (Madrid, BAE, 1857), dice que en el *Tristan en prose* en el que se originan las versiones castellanas Tristán e Yseo tienen un hijo llamado Isafas el Triste cuyas aventuras se cuentan. No he encontrado ninguna otra referencia a este hijo y, dado que la novela es virtualmente inaccesible ya que no hay ediciones modernas completas, no he podido confirmar el dato. Todo lo anterior demuestra que, de un modo impreciso y contradictorio, la noción de la existencia de hijos circulaba desde muy antiguo, y las menciones que pueda haber después de 1534 no necesariamente se inspiran en *Tristán el Joven*.

hijos de la edición de 1534. Joyce Hill, en *The Tristan Legend*, publica una versión islandesa de la historia, la *Saga af Tristram ok Isodd*, de mediados del siglo XIII, que cuenta que Tristán tiene un hijo llamado Kalegras con su esposa legítima. Por último, P. de Gayangos, en su "Discurso Preliminar" a *Libros de caballerías* (Madrid, BAE, 1857), dice que en el *Tristan en prose* en el que se originan las versiones castellanas Tristán e Yseo tienen un hijo llamado Isafas el Triste cuyas aventuras se cuentan. No he encontrado ninguna otra referencia a este hijo y, dado que la novela es virtualmente inaccesible ya que no hay ediciones modernas completas, no he podido confirmar el dato. Todo lo anterior demuestra que, de un modo impreciso y contradictorio, la noción de la existencia de hijos circulaba desde muy antiguo, y las menciones que pueda haber después de 1534 no necesariamente se inspiran en *Tristán el Joven*.

CAPITULO IV

Marginalidad: el nivel del lenguaje.

En coincidencia con el desarrollo del movimiento humanista, uno de cuyos centros de interés fue el estudio de las lenguas clásicas y la valoración de las vernáculos, a partir del siglo XV comienzan a notarse en España dos corrientes de pensamiento paralelas aunque interdependientes entre sí, como dos caras de la misma medalla, en relación con la manera de percibir las lenguas nacionales. Ambas se vinculan con un énfasis creciente en el estudio del fenómeno lingüístico, acerca del cual comienzan a producirse diversos tratados (1), proceso éste que en la península está más particularmente ligado al erasmismo, que influyó de manera considerable en Juan de Valdés y toda su generación, que al humanismo como movimiento europeo general (2). Cada una de estas dos corrientes privilegia un aspecto diferente en el proceso que llevaría a la reivindicación definitiva de los idiomas nacionales. Una de ellas propende a la flexibilización y

enriquecimiento del castellano a través de la imitación del vocabulario y de las estructuras sintácticas del latín, el cual, en los criterios de los autores de la época, constituye una especie de paradigma de idioma perfecto. Esto trae como resultado la incorporación masiva de latinismos a la lengua castellana, muchos de los cuales permanecieron en ella y se transformaron en vocablos de uso frecuente, como *exhortar*, *igneo*, *disolver*, *turbulento*; otros, en cambio, no lograron imponerse en el uso, como *geno* ("género, raza"), *ultriz* ("vengadora"), *fruir* ("gozar"), y _ desaparecieron rápidamente (3). En lo sintáctico, la novedad más llamativa fue el intento de introducir en el español el hipérbaton latino, "dislocando violentamente el adjetivo del sustantivo", al decir de Rafael Lapesa, quien recoge ejemplos tan ilustrativos de esta moda lingüística como "*a la moderna volviéndome rueda*" (4).

Son cultores de esta tendencia latinizante Juan de Mena, el Arcipreste de Talavera y Enrique de Villena. Estos autores, sin embargo, no constituyen un fenómeno aislado dentro de una sociedad indiferente a las nuevas corrientes de pensamiento que se debaten, en oposición más aparente que real, entre la nostalgia por la universalidad del latín y la soberbia de considerar al castellano una lengua autónoma

capaz de expresarse literariamente en el mismo nivel que su lengua madre, que sólo aventaja a su hija primogénita, el castellano, en el hecho de tener una tradición mayor. Es sabido que la reina Isabel la Católica decide aprender latín junto con las damas de su corte y que la nobleza, emulándolas, se entrega al estudio de esa lengua. Si bien esto no es más que una anécdota, implicaría que un grupo social más o menos extenso, ya sea por interés genuino, ya sea por afectación, reflexiona sobre el idioma español, sus posibilidades expresivas y sus limitaciones, lo compara con otra lengua con mayor tradición literaria e intenta conferirle capacidades nuevas con el fin de adaptarlo mejor a la función que debe desempeñar dentro del marco general de la política imperialista de la corona. Este intento se traduce en la incorporación de neologismos que no sólo proceden del latín sino también del francés, sobre todo en lo que respecta al vocabulario cortesano, y del italiano.

En forma paralela a esta corriente con gusto por lo latino y sin entrar en conflicto con ella, existe otra tendencia que centra sus preocupaciones en la lengua vernácula como entidad autónoma que merece un estudio independiente del latín y cuyas reglas deben formularse. Esta noción, muy antigua en España, incluye la

convicción de que el castellano puede y debe reemplazar al latín en todos los ámbitos, y Alfonso el Sabio le da en ese sentido un impulso definitivo mucho antes que este mismo proceso se diera en otros países de Europa. Esta independencia precoz del español se explicaría en parte porque el plurilingüismo de la corte alfonsí y la distancia geográfica de Roma habrían contribuido a soslayar el enorme peso de la tradición latina que, en otros casos, pudo resultar paralizadora del desarrollo de la lengua nacional (5). Comienza tímidamente la revalorización de la lengua popular a través de sus canales de expresión literaria típicos, como los romances y las serranillas, las cuales cultiva el marqués de Santillana imprimiéndoles cierta sofisticación y refinamiento totalmente ajenos a las versiones genuinamente folclóricas. Esta conciencia del valor de lo autóctono verá su coronación en 1492 con la publicación de la *Gramática* de Nebrija, un humanista que había propugnado la enseñanza del latín de acuerdo con métodos modernos, tal como se los empleaba en Italia.

Ambas corrientes continúan y a veces se confunden durante el siglo XVI, en el cual la actitud latinizante se trasluce en un lenguaje más espontáneo ya que los préstamos incorporados al idioma por la generación

anterior se habrían afianzado en el uso y se los emplearía con cierta naturalidad. Esto, por supuesto, antes de que se llegara a los alardes cultos del Gongorismo. En el *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés propugna un criterio de corrección basado en el habla de Valladolid, oponiéndose de este modo a algunas propuestas del andaluz Nebrija. En lo que se refiere al estilo, Valdés prefiere la expresión llana y precisa, partiendo de un ideal de naturalidad, sobriedad y claridad que también reconoce su inspiración en la ideología erasmista, como oposición a la afectación y exterioridad que ve en el italiano (6). Según Lore Terracini, en esto debe verse además la influencia de *El cortesano*, de Castiglione, en cuyo primer libro hay una digresión en torno de la falta de afectación como dote fundamental del cortesano (7). Valdés reconoce sin embargo la existencia de niveles de lengua diferentes en función del tema y del destinatario, y acepta como modelo en ese aspecto las normas de la retórica latina, pero desprecia del método de incorporar latinismos para enriquecer la lengua, como hacía Juan de Mena, y considera que el "cuidado", uno de los valores más importantes que propugna, consiste en evitar la artificialidad y afectación. De esto se deduce que "llano" no es, para Valdés, sinónimo de "descuidado".

Esta es, aproximadamente, la época en que se producen masivamente los libros de caballerías cuya convención exigía, precisamente, un estilo "elevado" que, en alguna ocasión, generò desbordes de afectación, lo que hace que Lapesa opine:

"Continuaba la moda de los libros de caballerías, pero el estilo enrevesado de Feliciano de Silva no contagiò los demás géneros de la prosa. La mayoría de los prosistas se atiene a la arquitectura ciceroniana de la frase, [...]". (8).

Aunque Feliciano de Silva es el autor de algunas continuaciones del *Amadís* de mucha difusión en la época, como *Lisuarte de Grecia* y *Amadís de Grecia*, parece injusto atribuir a todo el género características de estilo que son más individuales que generales. Sin embargo, aun cuando el lenguaje de estas novelas no fuera siempre "enrevesado" como dice Lapesa, estaba bastante alejado de la "llaneza" que prefería Juan de Valdés, dado que implicaba un estado de máxima separación de la lengua hablada. El estilo solía ser grandilocuente y ampuloso, muy bien adaptado a los altos personajes siempre involucrados en situaciones extraordinarias -lo nimio estaba desterrado de esos ámbitos narrativos-, cuyas historias contaba la novela. En algunos casos, la fuerte atracción por lo clásico propia del siglo XVI imprimía a la prosa su sello, haciendo que se

poblara de Dianas, Apolos y Minervas, como sucede con *El caballero del Febo*, del humanista Diego Ortúñez de Calahorra (9). Otros textos presentan un despliegue de arcaísmos, a veces inconsistentes uno respecto del otro, en el afán por ubicar no sólo la acción sino también la redacción de la obra en un pasado remoto. Así se lee "demandades" cuando la forma "demandáis" está casi impuesta, o "vos" cuando ya se usa "os", e incluso "f" inicial cuando ya nadie aspiraba siquiera la "h" salvo en dialectos no castellanos (10), lo cual provoca críticas ácidas por parte de Juan de Valdés (11), quien no sólo disiente del ideal estilístico en sus aspectos formales sino que ataca, por inverosímil, la lógica subyacente, ya que considera inútil imitar el idioma arcaico de la época en que transcurre la historia dado que entonces y en esos países no se hablaba castellano.

Tristán el Joven no participa plenamente de las características propias de la lengua escrita de su época. No tiene el estilo "enrevesado" que Rafael Lapesa atribuye a los libros de caballerías ni tampoco la precisión expresiva que prefería Valdés. En cuanto al gusto por lo arcaizante, aparecen esporádicamente formas verbales como "mandardes" (cxix-vb) que ya estarían cayendo en desuso en áreas dialectales centrales, ya que se registran síntomas

del cambio hacia las formas modernas en textos de la antigüedad del *Libro de buen amor* (12). El uso del artículo precediendo al pronombre posesivo no se conservaba sino en el habla popular (13), y en *Tristán el Joven* aparece en numerosas ocasiones: "la mi injuria" (ci-rb), "el nuestro rey y señor" (cvi-ra), "el vuestro mandado" (*id.*), "el mi flaco corazón" (*id.*), "las vuestras manos reales" (cviii-ra), "la su espada" (cix-va), y "el mi hijo" (cxiii-va), son sólo algunos de la multitud de ejemplos que podrían citarse. Aunque no es la forma normal en el texto, no es raro encontrar el dativo y acusativo "vos" en lugar de "os", y en su forma enclítica, "dígovos", es de uso general en la obra. Al mismo tiempo, con mucha frecuencia, conserva la "f" inicial. Contrariamente, y como síntoma de usos modernos, el pronombre "se" se ha impuesto totalmente a su variante antigua "ge", lo que estaría en pleno acuerdo con las normas vigentes entonces (14). De todo esto se deduce que el intento de imitar una lengua arcaica, si existió, no se da en esta obra en forma sistemática, y que algunas de las características que en textos castellanos centrales podrían haberse considerado deliberadamente arcaizantes, en éste, que fue publicado -y tal vez escrito- en Sevilla, podrían deberse a vigencias regionales. Es necesario aclarar que los estudios existentes

en torno de la lengua del siglo XVI se han centrado en algunos modelos literarios en particular, por lo común aquellos que responden de una u otra manera al ideal valdesiano. Esto implica que pudo haber otros modelos que respondían a ideales discursivos diferentes que no fueron estudiados como tales, sino que, en el mejor de los casos, se los comparò con lo que hoy consideramos normal. Por este motivo debe tenerse en cuenta que, al hablar de conceptos tales como "arcaísmo", hacemos referencia implícita a un paradigma que quizá no sea el apropiado para el género que interesa aquí, cuya lengua no ha sido estudiada en detalle.

Ninguno de los rasgos lingüísticos mencionados arriba está en conflicto con lo que, por lo común, puede encontrarse en un libro de caballerías normalmente integrado a la convención, pero *Tristán el Joven* tiene algunos caracteres distintivos que conviene analizar. Es muy difícil describir un lenguaje sin caer en apreciaciones subjetivas que vacíen de significado todo análisis, sin embargo, con el fin de evitar un juicio meramente "impresionista" intentaremos ser tan específicos como sea posible. Hay dos aspectos fundamentales en los que convendría focalizar la atención. El primero es el referido a los recursos expresivos y su manejo; el segundo se

relaciona con ciertas peculiaridades lingüísticas, y ambos otorgan a este texto un matiz de coloquialidad que lo diferencia de otros más integrados a la norma convencional.

Los recursos expresivos.

En cuanto a los recursos expresivos se los puede caracterizar, por lo general, como escasos, carentes de flexibilidad y poco adaptables a cada circunstancia. Todo esto se pone en especial evidencia al narrar batallas, justas y torneos. El autor usa lo que llamaré "expresiones modulares" o "módulos", no muy diferentes de las fórmulas empleadas en los poemas épicos, que se insertan invariablemente repetidas en distintas combinaciones dando al conjunto indiscutible previsibilidad. Me resisto a darles el nombre de "fórmula" porque, al ser éste un texto escrito, al menos en principio no tienen la función de facilitar la memorización y la inserción inmediata de versos o hemistiquios sin quebrar el esquema de rimas o ritmos, como sucedería en las obras de transmisión oral. La palabra módulo, en cambio, sugiere elasticidad y posibilidades combinatorias, que es exactamente la característica de estos núcleos expresivos. Un módulo típico sería, por ejemplo, "pasò gentil cabalgante"; otro sería "pasò

sin hacer desdèn" (15); pero pueden aparecer combinaciones y alargamientos como "pasò hermoso y gentil cabalgante" o "pasò gentil cabalgante sin hacer desdèn". Es difícil contar estos módulos, dado que no siempre se puede decidir si un cambio corresponde a una variación dentro del módulo o inaugura otro distinto, sin embargo su número total no pasa de cuarenta, y sus posibilidades combinatorias son también bastante limitadas.

Si dos caballeros entran en batalla "van a encontrarse", y muchas veces sigue "de muy hermosos encuentros". Los encuentros también suelen ser "duros" o "cruales". Pueden o no "quebrar las lanças en muchas piezas" y, si "ninguno desfallece de su encuentro", pueden "pasar sin hacer desdèn" o "apuestos" o "gentiles cavalgantes". Uno puede "derrocar" al otro "del cavallo", y hasta hacerlo "caer por encima de las ancas", pero si el impacto no fue demasiado fuerte éste puede sólo "perder las estriberas" o quedar "abraçado al pescueço del cavallo", por lo cual casi siempre "queda muy corrido". Una vez rotas las lanzas los caballeros pueden reponerlas o "echar mano de sus espadas". No hay mucho más: "se herían hermosamente", "no se bullía" y "cuidaron que era muerto". Uno puede "falsar el yelmo" o "passar el escudo" de otro cuyas "armas no le prestaron". No se nota ningún esfuerzo por encontrar

sinónimos o buscar perífrasis que eviten la repetición.

El final de las batallas suele ofrecer más variantes, pero tampoco son demasiadas.

Aunque la cita pueda resultar algo larga, vale la pena transcribir la narración de un torneo para dar una idea precisa de cómo se usan estos módulos y en qué medida se repiten.

" [...] luego el duque se adelantó con su lanza en la mano e salió a él otro cavallero, e fuéronse a herir al más correr de sus cavallos e ninguno desfalleció de su encuentro e passaron hermosamente, e tomaron otras sendas lanças y el cavallero que justava con el duque desfalleció de su encuentro, y el duque lo encontró en el medio del escudo, de que mucho plazer uvo don Lançarote ca lo amava mucho. Luego el duque tomó otra lanza contra otro cavallero que ya esperaba justa e ambos se encontraron, pero el duque derrocó a tierra al cavallero [...]. El duque Armián e otro cavallero se fueron a encontrar e quebraron sus lanças en muchas piezas, y el duque pasó hermosamente y el otro cavallero perdió las estriberas [...]. El cavallero que perdiera las estriberas fue muy sañudo, e tomó una lanza e justó con un cavallero y echólo a tierra. Y tomó otra lanza para justar e a él salió el conde Gorvalán y encontráronse hermosamente, pero el conde echó a tierra al otro cavallero; y el conde tomó otra lanza contra otro cavallero vestido de colorado e blanco e fuéronse a herir, e ninguno desfalleció de su encuentro e quebraron sus lanças. El conde pasó muy apuesto y el otro perdió una estribera, e tornaron a tomar otras sendas lanças pero el conde echó al otro cavallero a tierra. [...] Luego salió a justar don Falante y fuésse a encontrar con un cavallero el cual quebró su lanza, pero don Falante sin quebrar la suya lo lançó por encima de las ancas del cavallo e dio con él gran caída. [...] E don Falante se encontró con otro cavallero y assí mesmo sin quebrar su lanza lo echó a tierra, e

assí fizo hasta seys cavalleros, que sin quebrar la lança los echò todos a tierra e dava con ellos mortales caýdas [...] Don Falante estava con su lança en la mano esperando justa e saliò a èl el Serpentino, que era muy buen cavallero. Y encontràronse de muy duros encuentros e ninguno desfalleciò de su encuentro, y quebraron las lanças en muchas pieças. Don Falante passò muy apuesto y el Serpentino hizo un poco de acomentimiento de caer, e tornaron a tomar sendas lanças e ninguno desfalleciò de su encuentro y quebraron las lanças, y don Falante passò muy hermoso cavalgante y el Serpentino perdió las estriberas e abraçòse con el pelo del cavallo, de que quedò corrido el Serpentino." (cxvi-rb y va).

Los puntos suspensivos corresponden a muy breves fragmentos referidos a comentarios o pensamientos de quienes observaban el espectàculo, no al desarrollo de las justas mismas; lo suprimido, por lo tanto, no afecta al punto aquí tratado. La descripción de las justas sigue por algunas pàginas, y despuès dedica otras a un torneo. Cuando la lucha es colectiva se la trata fraccionadamente, reducida a batallas singulares, por lo tanto tampoco se emplean muchas variantes expresivas.

Tomando como tèrmino de comparaciòn el *Amadís*, que se ha transformado en una especie de paradigma de las novelas de caballerías, se observará, incluso con una lectura superficial solamente, que en los hechos de armas relatados los recursos expresivos son variados, amplios y rara vez abrumadoramente repetitivos, aunque hay tambièn

expresiones modulares, algunas similares a las usadas aquí (16). La variedad expresiva, sin embargo, no es exclusiva de *Amadis*, y características similares a las de éste pueden encontrarse en cualquiera de los *Palmerines* o en el *Caballero del Febo*. Esta carencia en la capacidad narrativa es muy significativa dado que el aspecto bélico, por su vinculación con la proeza del héroe, es una faceta fundamental del género. Por un lado parece obvio que el autor no se despreocupa, al menos formalmente, de este aspecto, porque no elude contar cada una de las batallas y ni siquiera generaliza los combates singulares en las justas. Incluso dedica a esto más espacio proporcional que otras obras similares, donde sólo se cuentan en detalle los combates más importantes. Usa un lenguaje convencional, limitado y repetitivo para contar hechos con toda minucia, pero como la lengua no es detallada sino generalizadora, el detalle pierde su funcionalidad como tal y asume características de generalidad abstracta y convencional. Pero por otro lado también está claro que el tema no le interesa tanto como para adquirir de una u otra forma el vocabulario apropiado para tratarlo, lo cual hace que la particularización aparente se diluya en la semejanza: cada combate es igual a los otros porque casi todos son tratados en términos similares, y este fenómeno resulta más

notable en la primera mitad del texto que en la segunda.

No es muy distinto lo que sucede con el lenguaje referido al plano social-cortesano, que también se caracteriza por la repetición de módulos: las mismas expresiones modulares describirían siempre los mismos gestos. La dimensión social-cortesana cobra en este texto un importancia enorme, tanto que no sería absurdo pensar en la obra como en un *regimine principum* con especial énfasis en buenas maneras. No obstante, las infinitas actitudes que seguramente constituirían la vida en la corte se ven reducidas a muy pocas: besar las manos en muestra de respeto o agradecimiento, negarse a dar las manos para ser besadas el destinatario de esa cortesía y en cambio hacer que el otro se levante y abrazarlo; es muy común encontrar que cada uno desee besar las manos del otro, con lo cual se originan duelos de cortesía un tanto difíciles de tomar seriamente. También se da repetidamente que alguien desmonte del caballo para hablar con una persona de mayor nivel social -o a la cual se quiere hacer sentir como tal- y, en respuesta, el homenajeadado puede desmontar a su vez o hacer que sus hombres impidan que lo haga el otro. Por ser estos intercambios de atenciones escenas necesariamente breves, aunque muy frecuentes, los párrafos que las describen tampoco son extensos, por lo cual no hay fragmentos

significativos que abarquen todas las posibilidades; por este motivo es necesario citar distintos fragmentos.

" [...] e conociòla Quedin y assí como la conociò se abaxò prestamente del cavallo haciendo un estremado de doloroso llanto, y fuèsse con los braços abiertos a abraçar con Brangel [...]. Quando Brangel assí lo vido tan amargamente y con tanta pena llorar e lo conociò dexòse caer del palafrèn en donde andava, que si no fuera por Quedin que la recojó en sus braços yva a dar con la cabeça en el suelo duro, que si assí fuera no era possible que no se hiziera mil pedaços la cabeça." (xcviii-rb).

Y en el verso del mismo folio se lee:

"-Buena señora, sabed que yo soy don Lançarote del Lago, el muy gran amigo de don Tristán de Leonís.
Y desque esto oyò Gorvalàn muy prestamente se apeò y se fue para Brangel por miedo que no hiziesse otro tanto como con Quedin, e tomòla en sus braços y fuèronse juntos a humillar a don Lançarote del Lago. E don Lançarote, desque conociò a Gorvalàn e a Brangel abraçolos juntamente [...]." (xcviii-vb).

Algunos capítulos más adelante, Tristán el Joven está a punto de enfrentarse con el rey Mares, su tío abuelo, quien se siente culpable y arrepentido por la muerte que diera a Tristán de Leonís, pero ante quien el Joven quiere mostrarse magnánimo y respetuoso:

"Y el rey llevaba la barva muy crecida y vestido de paños negros muy viles en señal de mucha tristeza. Y el rey don Tristán, desque le dixeron que aquél era el rey Mares e se lo asseñalaron quèl era, se abaxò presto del cavallo, e con él fueron a apearse don Lançarote e don Palante y el duque Armiàn y el conde Gorvalàn, e fue a besar

las manos del rey Mares. El rey Mares, desde que vido apeado al rey don Tristán quiso apearse, pero el rey don Tristán mandò a los cavalleros que lo tuviessen e no lo consintiessen apearse, e assí fue fecho." (cxii-vb).

Pero en cuanto a muestras recíprocas de acatamiento y cortesía, aún cabe transcribir otro párrafo significativo:

"Aquí viêrades las mayores cortesías que nunca se vieron, ca viêrades la reyna Trinea de rodillas ante el rey don Tristán tomándole las manos para se las besar, y el rey don Tristán assimesmo hincado de rodillas ante la reyna Trinea tomándole las suyas para se las besar. Y estando en estas porfías dixo don Palante al rey Plácido su hermano:

-Razón es que despartamos la batalla entre estos dos cavalleros.

Y humillàronse entrambos ante el rey e la reyna e suplicàronles que se levantassen, y luego el rey don Tristán y la reyna Trinea levantàronse e abraçàronse con gran amor: [...]."

Estas son las actitudes típicas y también lo son los términos mediante los que se las narra, pero no agotan todo el repertorio: hay algunas variantes como "sonreír graciosamente", "hacer mesura", y "todo lo que soy lo seré para serviros". Sin embargo, el escritor sigue encerrado dentro de límites estrechísimos en un ámbito al cual le da una importancia desmesurada respecto de lo que se puede observar en otros textos mejor integrados con las pautas del discurso convencional. Estos ejemplos, en la medida en que están juntos, uno tras otro, tal vez hagan pensar que el

autor pudiera haber tenido cierta intención burlesca. Considerando la generalidad de los casos, si la tuvo la desarrolló torpemente, ya que estos presuntos "toques humorísticos" que se desprenderían de la distancia irónica existente entre el despliegue de cortesía y el ridículo de la situación, son infrecuentes, inorgánicos y asistemáticos. El humor de la obra está implementado fundamentalmente a través de ciertos personajes en particular, como se verá más tarde, y no de elementos satíricos o paródicos. Esto quiere decir que si bien no se podría demostrar que no hay intención humorística al describir situaciones como la última de las citadas, tampoco se podría demostrar que la hay, puesto que no corresponden a los mecanismos de generación de lo cómico dentro de este texto en particular.

Otro rasgo característico del estilo del autor es la tendencia a repetir la misma palabra -aun de aquellas que no integran módulos- sin recurrir a pronombres, sinónimos o perífrasis que la reemplacen, como en los casos que siguen:

"Sagramor era grande amigo de don Tristán, e de la muerte de don Tristán estava muy lastimado [...]." (xcvii-ra);

" [...] se puso en el altar a dezir muy devotamente la missa, y la missa solemnemente acabada [...]." (xcvii-ra)

" [...] púsola encima de la cabeça del conde dándole un

muy pequeño golpe encima de la cabeça [...]." (*id.*).

El español del siglo XVI ya permitía recursos para evitar la repetición inútil, y en otros textos similares habrían sido normales construcciones como "Sagramor era grande amigo de don Tristán e de su muerte [...].", o "[...] a dezir muy devotamente la misa: y acabada [...]." o "[...] encima de la cabeça del conde dándole en ella un muy pequeño golpe [...]".

"Muy luzida y muy fresca" aparece en varias oportunidades en el término de un par de folios, siempre aplicado a la ciudad de Leóns, y cada vez que se menciona la palabra "cárcel" va fatalmente seguida del adjetivo "escura", otra vez en reminiscencia de las expresiones modulares. Sería virtualmente imposible hacer un catálogo no ya completo, sino apenas prerepresentativo de la frecuencia con que se da este fenómeno porque constituye la modalidad expresiva normal en *Tristán el Joven*, aunque en forma mucho más notable en la primera parte que en la segunda, pero con el fin de mostrar hasta qué punto puede llegar a darse es conveniente presentar un par de ejemplos más:

"Y a esta sazón llegó Plácido, e sucedió que quando cerraron las puertas de la villa no tuvieron tiempo de cerrar bien las puertas, e cayó una puerta sobre otra en manera que no pudieron echar los fuertes cerrojos, y por la parte de dentro tenían muchos con las espaldas apretadas a las puertas porque no se las abriesen. Y a esta sazón llegó Plácido a las puertas, y desque conoció que no

eran cerradas mandò a los suyos que juntamente puxessen las puertas, lo qual fue fecho con tan gran ímpetu que las puertas se abrieron de par en par [...] ." (cii-va).

Notamos aquí que en sólo doce líneas de una columna la palabra "puertas" se menciona siete veces, y la oración que comienza "y a esta sazón[...] " se repite dos.

"E luego Sagramor mandò al maestro de la fusta que hiziesse salva a la flota del rey, y fecha, metiòsse entre ellos. Y la fusta que primero topò era la del rey, y el rey quiso saber quien venía en la fusta y el conde Gorvalàn se echò sobre el borde para hablar con los que en la fusta venían, e conociò a Sagramor e hablòle diziendo:

-Mi señor Sagramor, vos seàys muy bien venido.

E Sagramor dixo al conde:

-E vos, conde, muy bien hallado. E dezidme si traèys al rey don Tristán el Joven e a la infanta Yseo.

-Si -dixo el conde-, ca en la fusta vienen.

E don Lançarote, que oyò estas palabras saltò al borde de la fusta e dixo a Sagramor:

-Mi buen amigo, no vos quiero hablar hasta que subàys a nuestra fusta [...] ." (cxi-ra)

En quince renglones se lee "fusta" siete veces y "rey" aparece cinco, lo mismo que "Sagramor"; además todas estas palabras vuelven a repetirse en las líneas siguientes. Todo esto indica que no sólo hay poca variedad en las expresiones modulares, sino que también el vocabulario es pobre, y que ambos fenómenos están estrechamente vinculados.

Siempre en relación con los recursos expresivos, hay un

sólo ámbito en el cual este texto se nota más variado y flexible que otros libros de caballerías: es el de la descripción de vestidos y arneses. Desde el *roman courtois* se da importancia a la indumentaria en la medida en que no sólo es síntoma exterior de posición social sino que puede adquirir tonos simbólicos. El ejemplo más ilustrativo lo proporciona *Erec y Enid*, en que la doncella, cuando aún no tiene siquiera nombre, se nos presenta vestida pobrísimamente, y sólo cuando llega a la corte, se casa y se la nombra, adquiere vestidos de acuerdo con su condición social. Esto implica que el progreso en el aspecto indumentario, que culmina en el momento de la coronación, acompaña simbólicamente el crecimiento y la definición de Enid como persona y como personaje. En el *Tristán de Bèroul*, cuando desaparece el efecto de la posición, una de las primeras cosas de que toman conciencia los personajes es de la ropa pobre que visten, que refleja su degradación como seres humanos, y antes de reintegrarse al mundo deben conseguir prendas adecuadas. Esta función simbólica de la indumentaria propia del *roman courtois* desaparece en la novela de caballerías, y la ropa se transforma solamente en síntoma de poder económico. Sin embargo, ni en aquél ni en ésta las descripciones suelen ser demasiado extensas o detalladas, salvo excepciones entre

las que se cuenta la coronación de *Erec y Enid*.

En esta novela hay un verdadero regodeo sensual al hablar acerca de los brocados, los carmesipelos, los carmesirrasos, las plumas, las pieles, las sobrevistas, los bordados en oro y plata hilados, las piedras preciosas, los múltiples colores. En algunas ocasiones hasta describe con detalle el modelo de los vestidos de las mujeres. Cuando el rey Tristán y la infanta se van por primera vez de la ciudad de Tintoyl, el autor se detiene en narrar todos los detalles:

" [...] la qual yva 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 cogidos y bolteados a la su cabeça, tan hermoso que delante dellos 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 yva puesto un joyel con sola una piedra echava rayos del como el sol. Yva tan estremada en beldad que no avía persona, assí hombres como mugeres, que pudiesen apartar los ojos della ni uvo ende quien atención tuviesse a la missa por miralla, tan robados y atraídos tenía assí los espíritus de todos. La duquesa Armenia yva vestida de raso naranjado y el enforro de su vestidura era de raso cãrdeno el qual se parecía porque lo naranjado era todo acuchillado. Y en lo cãrdeno 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 e un chapeo de las mesmas colores assí acuchillado como la vestidura, y encima del chapeo llevaba una pluma blanca en manera que yva a maravilla rica e loçana. La condesa Brangel yva 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 rico joyel." (cxiiii-vb).

Puede observarse que, si bien la reiteración sigue siendo práctica normal, el vocabulario en lo que se refiere a este aspecto es amplio (17) y el interés que dedica a la indumentaria se destaca si se tiene en cuenta lo que convencionalmente es importante en este género. Hay torneos en que lleva casi tanto espacio narrativo la descripción de las vestiduras de los caballeros y de sus pajes y los arneses de los caballos como el relato del evento en sí. Esto adquiere mayor importancia si se observa que el vocabulario referido a las armas se limita a muy pocos términos: "armas", "yelmo", "vista", "estribera", "lanza", "espada" y "escudo".

Otro libro de caballerías que presta atención muy especial al ámbito indumentario es *Tirante el Blanco*, pero no alcanza a compararse con éste. En los otros las menciones son siempre bastante tangenciales, dado que el énfasis narrativo no se pone tanto en lo cortesano como en la aventura. Es curioso que el único rasgo en que *Tristán el Joven* supera a los otros integrantes de su clase, parece, como sus carencias y defectos, apartarlo de la norma establecida por los otros. Cabe señalar, sin embargo, que en esta novela, como en todas las de su género, la indumentaria no tiene una función simbólica sino apenas sintomática: la de reflejar el rango social y

económico.

Elementos morfo-sintácticos.

En este aspecto se presentan abundantes caracteres que deben mencionarse con el fin de lograr una descripción completa del lenguaje del texto. Es de fundamental importancia mencionar aquí que, en la medida en que no contamos con el manuscrito ni con otros ejemplares del texto que permitan una comparación esclarecedora (18), no se puede asegurar con certidumbre absoluta que algunos de los rasgos mencionados a continuación se deban necesariamente al autor y no a copias defectuosas, erratas, líneas salteadas u otros problemas inherentes del proceso de impresión. Sin embargo, tampoco puede afirmarse que los errores de imprenta expliquen la totalidad de los fenómenos o siquiera alguno de ellos, por lo que es indispensable evaluar los datos que siguen con la debida cautela.

Primeramente es observable un uso muy irregular del futuro, que parece estar limitado al verbo "placer":

" [...] un don vos demando [...] si vos plazerà [...]." (cix-rb);

" [...] lo que vos plazerà [...] demandad [...]." (cxxv-rb);

" [...] haced como os plazerà [...]." (cxxxv-rb);

" [...] decid lo que os plazerà [...]." (cxlii-rb);

"[...] demandad lo que os plazera [...] " (clxxiiii-rb).

Los ejemplos precedentes pueden dividirse, de acuerdo con Keniston, en dos grupos: los que representan el uso del futuro hipotético en lugar del subjuntivo en cláusulas subordinadas (el primer ejemplo), y los que ilustran el uso del futuro en cláusulas con antecedente indefinido (los restantes). Es interesante notar que, en ambos casos, esta práctica es considerada anormal en Castilla en el siglo XVI (19); si se toma en cuenta que la obra fue impresa en Sevilla, no es imposible que el autor haya pertenecido a un área lingüística marginal, como Andalucía o Valencia. Tampoco hay que descartar que pueda tratarse de un intento de imitación de lengua arcaica, dado que ejemplos de este uso pueden encontrarse ya en el *Poema de mio Cid* (20). Sin embargo, si éste fuera el caso, sería muy raro que el autor hubiera decidido usar una forma arcaizante solamente con un verbo, por lo que sería más lógico deducir que se trata de un uso dialectal fosilizado.

Hay otros aspectos lingüísticos de indudable relevancia. Uno es el empleo de algunos adverbios en diminutivo, de los que, salvo uno, todos aparecen en la voz del narrador; esto implica que su uso no es explicable por un presunto intento de imitar el habla de los personajes:

"cerquita" (ciii-va), (cxxxii-rb), (clxxv-rb),

(clxxviii-rb) y (cxcii-ra);

"passico" (cxli-ra);

"poquito" (cliiv-vb).

Si bien en la lengua española el diminutivo es tal vez más frecuente que en otros idiomas europeos (21), este rasgo aparece raramente en la lengua escrita, y mucho más en un género que, como el que aquí nos ocupa, usa de una gran separación respecto de la lengua hablada, donde el hábito del diminutivo está muy arraigado ya que proporciona importantes matices en cuanto a la carga afectiva implícita en el mensaje (22). Fernando González Ollé, en un exhaustivo estudio sobre el tema, nota que no hay ningún diminutivo en *La leyenda del caballero del Cisne*, "[...] hecho que no es de extrañar si se tiene en cuenta que en gran parte constituye una sucesión ininterrumpida de batallas y otras acciones guerreras" (23). También advierte que en *El caballero Cifar* el carácter bélico de la segunda parte y el didáctico de la tercera determinan la escasez de formas diminutivas (24). En todo el siglo XV se evitó su uso, excepto en poesía y teatro de carácter popular y pastoril, en coincidencia con los preceptos propugnados por Juan del Encina y Lucas Fernández (25).

Se deduce de lo anterior que las novelas de

caballerías no constituyen un ámbito discursivo propicio para la presencia de diminutivos en general, y que mucho menos lo serían para las formas diminutivas de los adverbios en particular, de las cuales, por su infrecuencia, se hace escasa mención en todos los estudios vinculados con este tema. Keniston entra ejemplos de uso de "lántico" y "tantito". Dos son de Santa Teresa de Jesús que, según lo que ella misma declara, escribe como habla; uno es de Lope de Rueda, en una de sus obras de teatro; uno es de Ambrosio de Morales; uno de San Juan de la Cruz y el último es de la *Comedia nuevamente compuesta llamada Seraphina* (26). En otra parte consigna el uso de "pasito" en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia*, de Sancho de Muñoz y el de "pasico" en *La lozana andaluza*. Más abajo en la misma página da varios ejemplos de "poquito": en Ambrosio de Morales, en la *Comedia Seraphina*, en Santa Teresa y en Lope de Rueda (27). Por último entra "quedito", que se usan en *Lazarillo de Tormes* y en la *Tragicomedia Elicia* (28). Analizando esta información veremos que la mayoría absoluta de los ejemplos citados tienen una fuerte vinculación con lo oral ya que pertenecen a escritores que intentan imitar la lengua hablada. Santa Teresa lo hace por una búsqueda conciente de sencillez expresiva (29); los otros porque escriben teatro popular o

novelas como *La lozana* o *Lazarillo* cuyos personajes, por lo general, no pertenecen a estratos socio-culturales altos, por lo tanto ya no rige el principio del decoro que obligaría tanto a los personajes como al narrador a expresarse a través del *sermo sublimis* característico de la nobleza en otros géneros literarios como la tragedia o los libros de caballerías.

La forma de las terminaciones diminutivas también es digna interés. En los ejemplos recogidos en el texto solamente están representadas las terminaciones *-ito* e *-ico*, que son, precisamente, las que entraron más tardíamente a la lengua literaria. González Ollé dice que durante el siglo XIV eran sufijos limitados a dialectos rurales, inadmisibles en la literatura (30), y que sólo se fueron abriendo camino en la lengua escrita a lo largo del siglo XV a través de ciertas formas aisladas como "poquito" y "chiquito". Según el mismo autor, esta sufijación se estaría imponiendo a principios del siglo XVI (31), pero Federico Latorre consigna, para el siglo XVII, una mayoría abrumadora aún para la terminación *-illo* (34,4 %), seguida de *-ito* (20 %), de *-uelo* (13,4 %) y de *-ico* (12,8 %). El único texto en el que hay una mayoría de sufijos *-ito* es *Estebanillo González* (32), y esto permitiría pensar que en este siglo las

terminaciones que son comunes en *Tristán el Joven* son todavía consideradas un tanto populares para emplearlas en la lengua escrita culta.

Respecto del uso de los adverbios se notan otros rasgos que hoy constituirían irregularidades, como el hecho de que aparezcan en funciones que no les son propias, como la de modificar a un sustantivo en:

" [...] vino con ella tan lexos tierra [...]" (xcviii-va);

" [...] es venida tanto lexos tierra [...]" (cxxxii-va).

Debe notarse además que en ninguno de los dos casos hay preposición que articule el circunstancial al verbo del cual depende, por lo que la construcción parece ambigua ya que no se entiende si el personaje viene de una tierra lejana o si llega a un lugar lejano del de origen. Ambos rasgos son sumamente anormales y solamente encontré ejemplos similares en *La historia de la linda Melosina* (33). Precisamente por su infrecuencia, éste es uno de los casos que podrían explicarse tal vez si se los considerara una errata.

También encontramos que un adverbio puede referirse a un verbo copulativo, como en " [...] yvan contoneando sus cavallos que parecían fermosamente [...]" (cx-vb); o bien puede conformar un comparativo como " [...] el más buen amigo [...]" (cxi-rb); o reforzar un superlativo: " [...] collar de

oro y de piedras muy riquíssimo [...] " (cxliiii-vb); estos dos últimos casos constituyen, casi con seguridad, otro síntoma de la contaminación de la lengua escrita por la oral. También vemos en función adverbial adjetivos que normalmente no la desempeñarían, como en "[...] hirióse malo [...]" (cxl-rb), lo cual también puede ser un arcaísmo -deliberado o inconciente- ya que Lapesa consigna ejemplos similares del *Poema de mio Cid* (34).

No se trata de hacer aquí un catálogo de curiosidades lingüísticas, sino de demostrar que el manejo del lenguaje presenta cierta peculiaridad en todos los niveles y que podrían citarse innumerables ejemplos que corroboraran esta aseveración. Faltaría mencionar algunos casos de sintaxis que pocas veces se encuentran en otros textos, o al menos no con tanta frecuencia. Uno de ellos se da cuando introduce en una oración compuesta un verbo con sujeto tácito que no coincide con el sujeto expreso del verbo de la primera proposición, lo que genera cierta confusión:

"Los de la ciudad cargaron todos sobre los muros a ver el ejército del reyno de Leonís e temíanlos, ca sabían que eran muy valientes hombres los de aquel reyno. Y aquel día no les quisieron fazer daño e ocupáronlo todo en assentar tiendas y todo el real." (ciii-va).

En este caso parecería que el sujeto de "quisieron" y

"ocuparon" es "los de la ciudad", pero el sentido indica que es "los de Leónís".

También hay muchas ocasiones en que pasa de estilo indirecto a directo sin solución de continuidad, como puede observarse en el fragmento que sigue:

"E maestro Fabricio dixo a la infanta lo que passò desde el día que el rey se armò cavallero, y que en la primera justa derrocò los de la Tabla, hasta que desembarcò en el puerto de Fenicia. Que por ser enojado de la mar se vino por tierra con la Bella Guarda e Monfor y Elisandro, que dentro de diez días sería con vuestra alteza, e mandòme venir por la mar con dos fustas [...]." (clxxvi-ra).

Los anacolutos tampoco faltan, como puede comprobarse a partir de los ejemplos siguientes, que no son los únicos:

" [...] y la doncella lo llevó a un muy fuerte castillo que era de un esposo suyo, que un cavallero lo tenía preso y le tomó el castillo o le diesse quien hiziesse la batalla con él" (xcviii-va).

"-Buen amigo -dixo el rey Mares-, lo que vos quiero es que ya sabèys que yo soy viejo e no puedo vivir mucho, en especial con los afanes en que me veys que cada día padezco." (cxii-rb).

"Don Falante, desque vio que no le quería dar las manos tomó la falda de la vestidura del rey e besòla, e otro tanto hizo Flácido. Y fecho esto hizieron lo mesmo con la infanta, pero no se las quiso dar e abraçòlos con alegría." (cxi-vb).

En este último caso, la construcción sintáctica ilògica, aunque no muy infrecuente en otros textos, hace que se entienda que la infanta no quiso darles la falda, en

lugar de no querer darles las manos. Tanto veces echa mano el autor la expresión modular "no se las quiso dar" y tan fuera de su contexto lógico está usada aquí, que se aproxima mucho a una confusión de fórmulas sociales como las que ocurren frecuentemente en la lengua hablada, cuando, por ejemplo, a la fórmula "mucho gusto" alguien, en un *lapsus*, contesta "de nada". Si bien algunos ejemplos como los precedentes también podrían explicarse si se los considerara defectos de impresión, debe notarse que, si se leen los párrafos en voz alta, casi con seguridad estas irregularidades no interferirán en la comprensión del que escucha, y esto está íntimamente relacionado con el proceso de producción y recepción del texto, como se lo expone en el Capítulo VIII.

Muchas veces se encuentran otros caracteres que suelen darse también en otras novelas de caballerías, como frases verbales impersonales usadas como personales, como "cessarían todos los escándalos [...] que en el reyno podrían aver" (cxxiii-vb) (35), y un rasgo muy común son las suboraciones sustantivas con doble subordinante, como actualmente podrían decirse, pero nunca escribirse:

" [...] preguntó si en aquella ínsula del Floto si avía buenos cavallos" (cix-rb).

" [...] preguntó el rey si Palomades si estava en el campo"

(xxxvi-va).

El estilo coloquial

Parece evidenciarse a partir de todo lo que antecede que la habilidad del autor en el oficio es inferior al de casi cualquiera que entonces estuviera produciendo obras literarias, ya que a través del manejo de su lenguaje no puede encubrir la brecha existente entre su obra y el discurso convencional. Así la lengua se constituye en el síntoma más superficial, aunque menos diferenciado de la norma, de un fenómeno que abarca todos los aspectos del discurso. En efecto, es fácil encontrar en otros libros de caballerías muchos de los rasgos mencionados arriba, pero no se hallan todos, y menos sistemáticamente repetidos. En estas obras, dadas las enormes dimensiones que dificultarían en sumo grado la revisión, las irregularidades sintácticas o léxicas esporádicas pueden considerarse descuidos momentáneos por parte del escritor, pero ellas no comprometen la inserción normal del texto en el discurso convencional. Hay entre estas obras marcadas diferencias en el manejo del lenguaje que dependen en buena medida del talento o del profesionalismo del autor, aunque también ejercerían una fuerte influencia las preferencias estilísticas que irían desde lo pesadamente

sentencioso de Páez de Rivera, autor de *Florisando*, hasta el amaneramiento retórico de Feliciano de Silva o de Fernando Basurto, autor de *Florindo*. Todas tienen, sin embargo, un elemento unificador: el tratamiento especial de la prosa que consiste en mantener en todo momento una distancia apreciable de lo oral, incluso cuando hablan los personajes.

Es aquí donde estriba la diferencia más profunda entre el autor de *Tristán el Joven* y los otros. Si se observa la totalidad de los caracteres lingüísticos mencionados, se notará que buena parte de ellos se explicarían si se los considerara como pertenecientes a la lengua hablada. Está largamente estudiada la importancia que tienen las fórmulas en la tradición de la literatura oral (36); sería absurdo sugerir que *Tristán el Joven* fue transmitido oralmente como un cantar de gesta, y por eso precisamente se habla aquí de expresiones modulares y no de fórmulas. Sin embargo, la repetición permanente de módulos o de palabras podría entenderse si el autor, literalmente, escribe como habla, sin darse espacio para la revisión y sin reelaborar las ideas que se le presentan para adaptarlas a las necesidades de una lengua escrita cuidada. Lo que comparte con la lengua oral es, sobre todo, las irregularidades, por eso es importante insistir en que el

estilo de este texto no representa en manera alguna el ideal de Juan de Valdés de expresión "llana" como opuesta a los rebuscamientos formales pero con atento cuidado de la corrección.

Las proposiciones sustantivas con doble subordinante, como se afirmó antes, están más cerca de lo que puede decirse que de lo que puede escribirse, ya que pertenecen a la categoría muy común de, por ejemplo, "le dijo que si no tenía tiempo que no fuera". Oraciones con esta forma sintáctica se oyen con harta frecuencia, sin embargo lo que suele leerse es "le dijo que si no tenía tiempo no fuera". Esto no sólo es lo normal en el español de nuestra época sino probablemente lo era también en el siglo XVI, dado que se registran muy pocos ejemplos que demostrarían lo contrario. Además, la presencia de anacolutos, el uso de adverbios en diminutivo, los superlativos y comparativos anormales, incluso el hecho de que el empleo irregular de algunas formas verbales esté limitado solamente a ciertos verbos en particular, todo parece sugerir un fuerte arraigo en lo coloquial. Ninguno de estos elementos por sí solo sería suficiente para respaldar esta afirmación, pero la coexistencia de la totalidad de estos rasgos, algunos de los cuales se repiten sistemáticamente, podría ser significativa en ese sentido.

Los motivos por los que el autor no logra o no quiere mantener la distancia respecto de lo oral que exige la convención del género a través del cual se expresa pueden ser múltiples y difíciles de desentrañar. El más obvio podría ser, como ya se dijo antes, que no tuviera la formación necesaria como para percibir que una obra literaria comprende no sólo un argumento sino también ciertos caracteres formales, y que ambos aspectos están indisolublemente ligados. En consecuencia es posible que no advirtiera que los otros libros de caballerías tenían, aparte de la acumulación de episodios, una forma expresiva que les era peculiar. Tampoco es descartable que el autor percibiera el *sermo sublimis* en las otras obras del género, pero que por no caer en los excesos de un Feliciano de Silva haya elegido el cultivo del lenguaje llano, sin advertir que "llano" no implica necesariamente "desordenado" o "coloquial" (37). Puede considerarse también que no hay *sermo sublimis* sin distancia del objeto narrativo, y, como se verá en otro capítulo, la perspectiva de la narración en este texto no permite esa distancia necesaria. Es posible que influya sobre el tono general de la obra la gran cantidad de diálogo, que también abunda en *Tirante el Blanco* y *Claribalte*, con la diferencia de que en estas obras los personajes se

expresan a través de largos monólogos retóricos. En *Tristán el Joven*, en cambio, el diálogo, si bien dista de ser espejo fiel de la realidad, es más vivo, de frases más cortas, y más caracterizador de los personajes que en otras obras del género (38). Por último, convendría considerar como causa de la oralidad de *Tristán el Joven* la posibilidad de que haya sido, en efecto, un texto de producción oral y no escrita. No me refiero a una forma de producción similar a la de los poemas épicos, sino a que la obra haya sido, al menos en partes, dictada, como se verá en el Capítulo VIII.

La calificación de este texto como discurso novelístico marginal a nivel del lenguaje se origina en esta forma expresiva diferencial, enraizada en lo coloquial. Al hablar de marginalidad, conviene recordar que, como se dijo en el Capítulo III, no se supone que el autor haya sido marginado social. Sugiero que, por no pertenecer ideológicamente a ninguno de los grupos de los que entonces escribían textos de este género, no da con el tono lingüístico apropiado para tratar los temas que se propone, con lo que genera en el espacio intertextual de la convención discursiva una estridencia: la del texto que no es sentencioso como suelen serlo los moralistas, es moralista como nunca lo son quienes sólo intentan entretener, y suena

coloquial en disonancia con todos.

Puede sin duda aducirse que el lenguaje de la obra no es marginal sino anómalo, y ésta es una objeción que conviene considerar. La anomalía está vinculada con la irregularidad (39), la extravagancia, la anormalidad, y todas estas características están presentes en *Tristán el Joven*. Sin embargo, como ya expuse^{SW} el capítulo anterior, lo simplemente anómalo no siempre constituye una otredad desde cuyo reflejo se develan los caracteres del grupo considerado normal o integrado. A riesgo de caer en una reflexión impresionista en exceso, me atrevería a afirmar que un lector, quizá porque al abrir una novela de caballerías ya tiene expectativas definidas (40), probablemente no note hasta qué punto el lenguaje constituye un *sermo sublimis* que en algunas ocasiones llega a atentar contra la verosimilitud. Este es el tono de la lengua que el lector espera y, en la medida en que se mantenga la convención no toma distancia, pero cuando lee un texto como el que aquí nos ocupa, la brecha creada en el espacio intertextual entre lo convencional y esta obra en particular puede hacerlo tomar conciencia de la realidad convencional. Pero si esto no fuera suficiente para calificar como marginal el lenguaje del texto, hay que tener en cuenta que los niveles en que separa la evidencia de

marginalidad no son, en realidad, independientes. Es, en efecto, imposible separar el material novelesco del lenguaje con que se lo trata, la ideología de la perspectiva de la narración, y a éstas del lenguaje y la forma de manejar el material narrativo. El lenguaje aflora entonces como un síntoma más, el más superficial y evidente, de un todo discursivo, y es ese todo lo que constituye un discurso novelístico marginal.

NOTAS

1. Werner Bahner describe la creciente conciencia en torno de la lengua en *La lingüística española del Siglo de Oro. Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, Ciencia Nueva, 1966).
2. Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)* (Turin, Stampatori, 1979), p. 14.
3. Rafalel Lapesa, *Historia de la lengua española* (Madrid, Gredos, 1980), p. 270.
4. *Ibid.*, p. 268.
5. Lore Terracini, ob. cit., pp. 94-98.
6. En el *Diálogo de la lengua* (Florencia, Università degli Studi-Facolta di Magisterio, 1967), p. 85, Juan de Valdès dice:

"Para deciros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo *me es natural*, y

sin *afetaci3n* ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar vocablos que *signifiquen bien lo que quiero dezir*, y dígolo *cuanto mäs llanamente* me es posible, porque a mi parecer a ninguna lengua sta bien el *afetaci3n*; quando al hazer diferencia en el *alçar* o *abaxar el estilo* segùn lo que scrivo o a quien escribo, *guardo lo mesmo que guardáis vosotros en latín.*" (La bastardilla es mía.)

7. Lore Terracini, ob. cit., p. 19.
8. Rafael Lapesa, ob. cit., p. 306.
9. Sobre Ortúñez de Calahorra son interesantes los estudios hechos por Daniel Eisemberg en el "Pròlogo" a su edici3n del *Caballero del febo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1975), y el artícolo de Karl Kohut titulado "Humanismo y novelas de caballerías. Algunas razones para leer una despreciada novela de caballerías", *Iber*, 10 (1979) 63-76.
10. Para los cambios lingüísticos consulto, ademäs de Lapesa, ob. cit., de Menènez Fidal, *Manual de gramática hist3rica* (Madrid, Espasa-Calpe, 1949), *La lengua de Crist3bal Col3n* (Madrid, Espasa-Calpe, 1952), y *El idioma espa3ol en sus*

primeros tiempos (Mèjico, Espasa-Calpe, 1943).

11. Juan de Valdès, ob. cit., p. 42:

" [...] yo no sè por què ha de ser la escritura con *f*, siendo despropòsito que en una lengua vulgar se pronuncie de una manera y escriba de otra; yo siempre he visto que usan la *h* los que se precian de scrivir el castellano pura y castellanamente; los que ponen la *f* son los que, *no siendo muy latinos, van trabajando de parecerlo.*" (La bastardilla es mía.)

12. Rafael Lapesa, ob. cit., p. 259.

13. *Ibid.*, p. 280.

14. Para las variantes "ge"-"se", Lapesa, ob. cit., p. 397.

15. La expresiòn "hacer desdèn" no aparece en ningùn otro texto que haya llegado a mis manos, pero en *Claribalte* he encontrado "hacer desdòn", que podría entenderse como "perder el donaire", segùn la etimología de "desdòn" en el Diccionario de Corominas, lo cual concuerda con el contexto, a diferencia de "hacer desdèn", que parece inexplicable.

16. Los ejemplos son incontables, pero uno puede bastar para

dar una idea de la diferencia. En la edición preparada en Madrid para la BAE por Pascual de Gayangos en 1857, podemos leer:

"Alegre fuè don Brian con su ayuda, aunque no los conocía, è cuando vieron que era tiempo, fueron todos tres à herir en la haz de aquel rey Targadan tan duramente, que à todos ponían gran pavor. De aquella ida firiò el rey Ferion aquel rey tan duramente, que lo puso en tierra, y entròle por el pecho una parte del fierro de la lanza. Amadís firiò a Absadian el bravo, que no le prestò armadura, è pasóla lanza de un costado à otro, è cayò como hombre de muerte. Don Florestan derribò à Carduel à los pies del caballo è a la silla sobre èl. Aquestos tres, como los mas preciados de aquella haz, vinieron delante por se combatir con los de las sierpes; è luego pusieron mano à las espadas, y pasaron por aquella haz primera, derribando cuantos ante sí fallaban, è dieron en la segunda; è cuando así se vieron en medio de entrambas, allí podièrades ver las sus grandes maravillas, que con las espadas facían tanto, que de la una ni de la otra parte había hombre que a ellos se llegase, [...]." (p. 206).

17. No cubre este párrafo todas las posibilidades, por lo cual conviene citar algún fragmento más para dar una idea de la importancia concedida al aspecto indumentario y del detalle con que se lo trata.

"E sabed que los primeros que a la plaça salieron fueron don Palante y Flácido, los quales yvan con sendos cavallos muy poderosos que el rey les avía dado. Y entrambos eran vestidos de una librea ca sobre las armas llevaban ropas de raso azul enforradas en tela de oro, y el raso muy acuchillado que luzían a maravilla bien, y encima de los yelmos plumages dorados y azules. Don Palante llevaba el escudo

azul y en medio una rosa de oro que quería significar que amava a una donzella y que era muy hermosa. Flácido llevaba el escudo azul sin que en él llevase cosa alguna. Estos dos cavalleros dieron la vuelta a la plaça y passaron por debaxo del mirador del rey, e hizieron su mesura e pusiéronse a una parte de la plaça. Luego salió el duque Armiàn, e sobre las armas llevaba una ropa de carmesí raso acuchillado, e por las cuchilladas sacados muchos bocadillos de tafetàn blanco que parecía muy bien. Llevava el escudo y en medio dél una A grande morada que significaba que sola Armenia era la que él amava. El duque passò por debajo del mirador del rey e hizo su mesura y fuèsse a poner a par de don Falante. Y luego salió el conde Gorvalàn vestido de morado todo, e un plumage morado; y passò por baxo el rey e hizo su mesura e pùsose de la otra parte de la plaça. Luego salió Silval vestido de seda pardilla como salió en Florisdelfa, y fuesse a poner a par del conde Gorvalàn. Petronio y Rubro salieron vestidos de terciopelo negro llenos de argentería de oro, y fuèronse a poner al lado del conde Gorvalàn. Luego salió el Serpentino vestido de verde, y una sierpe verde pintada sobre lo dorado del escudo, e pùsose a la par de don Falante. Gaçaràn salió vestido de leonado e amarillo e pùsose a la par de don Falante. Angelo y el Fensativo salieron vestidos de amarillo e con unas faxas moradas, e pusiéronse a la par del conde Gorvalàn." (cxvi-ra y b).

Lo común en otros textos es que en justas o torneos se describan sólo las armas de los cavalleros, pero nunca hay largas enumeraciones de todos los participantes con descripción individualizada de los arneses completos. Igual que en el caso de las batallas, la descripción en detalle se pierde en la generalidad a causa de la

reiteración de módulos.

18. Solamente se tienen noticias de dos ejemplares de la edición de 1534: el de la Biblioteca de la Universidad de Valencia y el de la Biblioteca Nacional de París. Como parece haber dificultades en hallar este último, sólo se dispone del de Valencia.

19. En *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century* (Chicago, The University of Chicago Press, 1937), p. 352, Hayward Keniston dice:

"Certain authors, largely from the east and south of Spain, use the future indicative in clauses with an indefinite antecedent referring to the future, where the normal practice is to use the future subjunctive. The usage is comparable to the use of the future indicative in conditional clauses and other adverbial clauses instead of the present indicative or future subjunctive, and is confined to the same authors".

Más adelante, en la página 438, leemos:

"Certain writers use the future indicative in subordinate clauses referring to a hypothetical futurity, in which the more frequent usage of the sixteenth-century prose is the future subjunctive. The authors and texts most given to this construction are El Gran Capitán, the *Questión de amor*, Juan de Valdés, and Lope de Rueda. It will be noticed that none of these writers comes from central Castilian territory. Since the construction is found in medieval Aragonese texts, it is probable that its use is a dialectal peculiarity."

20. Lapesa, ob cit., p. 216.
21. Donald D. Walsh, "Spanish diminutives", *H*, 27 (1944) p. 11.
22. Amado Alonso llega a opinar, en "Noción, emoción, acción y fantasía en el diminutivo español", en *Estudios lingüísticos. Temas españoles* (Madrid, Gredos, 1951), que la principal función del diminutivo es la afectiva y no la minorativa.
23. Fernando González Ollé, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), p. 15.
24. *Ibid.*, p. 35.
25. *Ibid.*, pp. 78-84.
26. Keniston, ob. cit., p. 594.
27. *Ibid.*, p. 592.

28. *Ibid.*, p. 593.
29. En cuanto a la elección del estilo de Santa Teresa, Menéndez Fidal menciona la importancia de que ella se dedicara a escribir por obediencia, lo que la colocaría automáticamente en situación de humildad, y por lo tanto haría lo posible para que su lenguaje resultara llano, sin afectación, e incluso con algunos defectos. En *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI* (Madrid, Espasa-Calpe, 1958).
30. Ob cit., p. 240.
31. *Ibid.*, p. 304.
32. En "Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII", *AFA*, VIII-IX (1956-7) pp. 108-9. Emilio Nàñez considera, en "El diminutivo en *La Galatea*", *AC*, II (1952) 171-285, que Cervantes lo considera propio del lenguaje rústico.
33. En *La historia de la linda Melosina* (editada por Ivy Corfis, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies,

1986) aparecen ejemplos similares en p. 72 (versión de 1489), y pp. 73, 119 y 181 (versión de 1526).

34. Lapesa, en ob. cit., p. 215, dice:

"El adjetivo confundía su función con la del adverbio, modificando globalmente al verbo y al sujeto: "sonrisòs el rey, tan *vellido* fablò", "violos el rey, *fermoso* sonrisava".

35. Lapesa, en *ibid.*, p. 587, considera este rasgo típico de Hispanoamérica.

36. Uno de los trabajos más importantes en este sentido fue el de Albert Lord en *The singer of tales* (Massachussets, Harvard Studies in Comparative Literature, 1960), en el que estudia la producción de la épica oral yugoeslava.

37. De "llano" puede calificarse, por ejemplo, el lenguaje de Gonzalo Fernández de Oviedo en *Claribalte*, que comparte con *Tristán el Joven* la característica de recurrir al diálogo con harta frecuencia. A pesar de esto, el autor jamás transige con la coloquialidad.

38. El lenguaje cumple una función cercana a la caracterización de los personajes porque, a veces, se

adapta a ellos, como cuando imita el habla rústica de los barqueros, o con los chistes del Franco, o con el vocabulario desenfadado de Miliana.

39. Es la primera acepción que da el Diccionario de la Real Academia Española.

40. Heather Dubrow, en *Genre* (Londres y Nueva York, Methuen, 1982), expone con excelentes ejemplos la relación existente entre el género de un texto y las expectativas del lector, y cómo éstas determinan toda una red de reacciones y presunciones ante la lectura.

CAPITULO V

Marginalidad:

El manejo del material novelesco.

Instancias novelescas convencionales

El caballero andante no tiene, por lo general, rasgos individuales distintivos que definan en él un carácter diferente del de cualquier otro caballero. Como ya lo observa agudamente Armando Durán, el personaje central de estas novelas no se define como tal por procesos interiores sino por instancias exteriores que le tocan vivir (1), por eso, al describir al héroe típico, sólo se puede recurrir a la enumeración de circunstancias recurrentes. No todas estas circunstancias acontecen a todos los caballeros de la misma manera, pero puede afirmarse que la mayoría de ellos pasan por momentos vitales similares ante los cuales reaccionan en forma también similar y sin que estas experiencias los modifiquen esencialmente (2). Esta es la causa de que casi todas las representantes del género tengan cierto aire de previsibilidad, aunque debe mencionarse a *Tirante el Blanco* como una excepción

fundamental a esta regla. Tal vez la fidelidad en el amor constituya la única diferencia individual relevante, que muchas veces se plasma literariamente en un juego de oposiciones narrativas: Amadís y Rosicler son amantes constantísimos, en tanto sus hermanos respectivos son presas permanentes de veleidades e indefiniciones. De todos modos, hasta tal punto estas dos categorías de caballeros han sido estereotipadas por el género que difícilmente pueda considerárselas como matices psicológicos genuinamente individuales.

Si se pudieran definir las instancias características del héroe "típico" de los libros de caballerías, y asumiendo que tal héroe típico existe, lo primero que podría decirse es que nace fuera del vínculo matrimonial o como fruto de un matrimonio secreto entre miembros de la realeza. La condición irregular de su nacimiento hace que crezca con padres adoptivos, muchas veces de muy bajo nivel social, situación que crea un rápido desajuste ya que muy precozmente el futuro héroe evidencia aspiraciones acordes con su sangre y en abierto conflicto con su ambiente (3). El antecedente remoto más significativo es el rey Arturo, nacido de una unión adúltera concretada a pesar de la voluntad de la mujer (4). En textos exclusivamente peninsulares, algo parecido sucede con Palmerín de Olivia,

que es criado por los aldeanos Geraldo y Marcela, y con Palmerín de Inglaterra y su hermano Floriano del Desierto, que son raptados por un "salvaje" en cuya casa pasan sus primeros años. Otros, como Florisando, son rescatados de una muerte segura en una selva o un desierto por un ermitaño que les inculca la doctrina cristiana, y en estos casos suele agregarse el elemento sobrenatural de que sean amamantados por un animal salvaje que cumple la función nutricia y maternal que no puede proveer el ermitaño: el Caballero del Cisne y sus hermanos son alimentados por una cierva (5); Esplandián lo es por una leona y de ella adquiere la valentía que el estereotipo atribuye a esa especie. Desde muy pequeños algunos son protegidos por familias nobles, como Amadís, o directamente por un gran monarca, como el Caballero del Febo. Pero todos ellos, a más tardar al acercarse a la pubertad, llegan a una corte -muchas veces la de su propia familia, a la que no conocen y que a su vez ignora su vinculación con ellos- donde logran una posición privilegiada en virtud exclusivamente de sus propios méritos. Allí se enamoran de una dama que será fatalmente quien supere a todas en belleza y posición social ya que es comúnmente la única o principal heredera de un poderoso rey, y a ella servirán fielmente por años, siempre atentos y vulnerables a sus

más insignificantes caprichos. Al final se casarán con ella o legitimizarán su unión y a los hijos que tuvieran, quienes por nacer como ellos de una relación secreta habrán recorrido sus mismos pasos y serán los héroes de la nueva generación. Pero antes de esta culminación feliz, en servicio de su dama deben ganar honra universal y a veces conquistan un reino aparte del que por herencia directa pudiera corresponderles.

Siempre hay una anagnòsis que les permite ocupar el lugar correspondiente en el seno de su familia de sangre y aspirar abiertamente a la mano de su amada porque pueden sumar a sus magníficas condiciones de caballero la de pertenecer a una alta estirpe, si bien en alguna novela, como *Claribalte*, el linaje no se presenta como elemento indispensable aunque es por cierto deseable. La anagnòsis se posibilita porque en medio de todos los acontecimientos se legaliza el compromiso o matrimonio secreto de los progenitores. Así se limpia el posible estigma de la bastardía, sobre el que en este género no se enfatiza particularmente, y, sobre todo, el del aparente nacimiento bajo que sí interesa a la ideología aristocratizante de estas obras (6). Estas son las circunstancias de, entre otros, Rosicler, coprotagonista de *El caballero del Feo*, porque cuando la princesa Olivia

se entera de que es hijo del emperador Trebacio y de Briana y no de un caballero pobre, ve desmoronarse el principal obstáculo para su matrimonio. Al final, cuando la honra ganada es incontrovertible, el caballero andante deja sus aventuras por el mundo porque ya le resultan innecesarias para su definición personal o social, y asume la responsabilidad del gobierno en sus dominios como última etapa de su viaje ascendente o *ánodos*. Todos estos pasos en la vida del caballero se dan con tanta frecuencia en las novelas que don Quijote, quien tan bien las conoce, se los enumera detalladamente a Sancho en un largo discurso referido a lo que habría de acaecerles en su futuro caballeril (7).

Las instancias novelescas en *Tristán el Joven*

Las circunstancias de *Tristán el Joven* difieren esencialmente de las precedentes, en parte por la exigencia argumental impuesta por el Libro Primero del cual es continuación, y en parte porque la ideología del autor diverge de la de los modelos convencionales y exige instancias narrativas distintas (8). El esfuerzo del escritor por compatibilizar estas instancias narrativas diferentes con un código novelístico fijado por la tradición, hace que se genere la tensión interna que

peculiariza esta obra. Tristán el Joven y su hermana nacen de una unión prohibida que nunca hubiera tenido posibilidad de normalizarse, sin embargo la situación es ignorada a nivel superficial por el texto y se la trata como si hubieran provenido de un matrimonio normalmente constituido, lo que crea situaciones insostenibles desde el punto de vista narrativo en la medida en que, como se verá, atentan contra el principio básico de verosimilitud que depende de la coherencia interna del texto, del entramado que hace que cada elemento sea consistente con los otros.

Si se analiza el tema desde el punto de vista histórico, se verá que uno de los blancos más frecuentes de la marginación social eran los hijos ilegítimos, que se dividían en dos grupos: los hijos naturales y los bastardos espurios. Los primeros son los que, eventualmente, pueden legitimizarse a través del matrimonio de los padres, y su situación social, aunque sin duda incòmoda para ellos y penosa para la madre, no era irreversible; en España, sobre todo, donde la tolerancia en ese sentido era mayor que en otras partes de Europa, podían heredar los bienes paternos y sus títulos, y si los padres se casaban no había diferencias legales o patrimoniales con los hijos habidos en el

matrimonio. Este es el caso encarnado por los héroes de las novelas de caballerías convencionales. A pesar de la flexibilidad legal respecto de los hijos naturales, los libros de caballerías reflejan el rechazo social por las relaciones extramatrimoniales de dos maneras: la primera consiste en paliar la irregularidad de la situación a través de un matrimonio secreto; la segunda, porque la primera no es suficiente, es que las madres entregan clandestinamente a sus hijos al cuidado de otros o, si no tienen otra alternativa, los abandonan en la esperanza de que alguien los recoja. Elisena lo hace con Amadís, Oriana con Esplandián, y Griana con Palmerín de Olivia. Esta reticencia de los personajes a enfrentarse al mundo con un hijo como prueba de una transgresión es importante para este análisis porque demuestra que, si bien las convenciones sociales externas no tienen por qué coincidir con las creadas por la ficción, ésta no se atreve a estar en abierto conflicto con aquéllas. Si una sociedad anatemiza en sus códigos cotidianos una actitud cualquiera, difícilmente aceptará para su consumo una obra artística que propugne esa misma actitud (9). Por esa razón, si bien la conducta sexual de las doncellas ficticias era definitivamente más libre de lo que hubiera sido admisible para las reales, la narración debía

crearse còdigos de transigencia con el fin de ser aceptada.

Al segundo grupo de hijos extramatrimoniales, el de los bastardos espurios, pertenecen aquellos que provienen de uniones condenadas (*ex coitu damnato*), como se llamaba a las que nunca podrían legitimizarse por matrimonio: los de padre desconocido, los de prostitución, los de incesto, los de curas o monjas, los de adulterio. Había bastante tolerancia social respecto de los espurios de hombre casado y mujer cèlibe, a los que incluso, en algunos lugares, podían legitimizarse sin demasiados problemas legales. Para todos los demás, que eran la mayoría abrumadora, su condición era una ignominia que los acompañaría de por vida y que les impediría acceder a cualquier beneficio o posición respetable, y hasta los excluía de la carrera eclesiàstica (10). A esta categoría pertenecen Tristán el Joven y su hermana, la infanta Yseo, y esto acarrea al autor serios problemas narrativos porque, por un lado, no puede hacer de los personajes principales un objeto de marginación social ya que estaría en conflicto con las pautas genèricas, y por otro, condena el adulterio y las costumbres un tanto laxas del mundo de estas novelas, tal como se verá en el Capitulo VII, referido a la ideología implícita.

La leyenda de Tristán y su desdichada relación con Yseo atrajo desde muy antiguo a los poetas medievales. En la medida en que el adulterio se fue haciendo cada vez más intolerable socialmente (11) y ante la represión de la sexualidad que se iba haciendo más severa con el transcurrir del tiempo, a lo largo de los siglos la tradición fue incorporando elementos justificatorios de la conducta de los amantes con el fin de hacerlos aceptables a las nuevas pautas éticas, hasta que el siglo XIII tenemos ya, incorporados a una u otra versión, los tópicos que hoy parecen característicos de la leyenda. El más importante de estos elementos es el filtro que hace de su amor una compulsión (12); el otro es la paulatina degradación del rey Mares, que liberaría a Tristán de su compromiso de lealtad (13). Los amantes están en doble contravención, con la Iglesia y con el derecho feudal, como puntualiza Stephen Nichols en un profundo artículo sobre el poema de Bèroul, y el artificio del poeta consiste en que el enfrentamiento con el mundo nunca se dé abiertamente porque nadie sabe a ciencia cierta cuáles son las verdaderas características de la relación entre ellos. Los únicos testigos son siempre automáticamente descalificados como tales en la medida en que odian a Tristán, y por lo tanto tienen motivos para desear su

ruina (14). Como el poeta no puede producir un texto en conflicto con los criterios ideológicos de la sociedad a la cual va dirigido, recurre a una hábil manipulación del universo narrativo: mediante la inserción del episodio de la poción disculpa a los amantes ante los lectores, quienes también deben aceptar que no haya condenas dentro de la ficción por el hecho de que nadie puede probar el adulterio. Otra vez nos encontramos con que la convención literaria debe transigir ante la convención social, como también lo hacen otros representantes del *roman courtois*. Por ejemplo, en los textos de Chrétien de Troyes hay síntomas bastante notables de desvalorización de la corte del rey Arturo, que admite un senescal abyecto como el Kay de *Yvain*, con la obvia degradación de valores que ello implica. Esto podría estar en relación con una visión crítica del adulterio, dado que bien puede interpretarse a *Le chevalier de la charrette*, cuyo núcleo narrativo lo constituye Lancelot en las múltiples peripecias que le impone su amor por la reina Ginebra, como obra humorística (15). En efecto, no sería fácil considerar realmente serias las diferentes instancias de autohumillación a las que el héroe está dispuesto, como la de convertirse en el hazmerreir de un torneo cuando Ginebra le ordena pelear

lo peor posible, o la de permitirle caer en la locura cuando ella, típica *belle dame sans merci*, lo rechaza por haber dudado tres pasos antes de saltar al carro que lo llevaría a su presencia. Esto para no mencionar el momento del reencuentro, cuando él la adora de rodillas, explicitando así los mecanismos internos de la religión de amor.

Los argumentos de Nichols son sin duda aplicables a todos los representantes tradicionales de *Tristán*, pero no a *Tristán el Joven*, que hereda el problema planteado a sus antecesoras y agrega otros nuevos. Como los hijos de la pareja nacen antes de que los padres llegaran a la corte del rey Mares, su existencia había permanecido ignorada por todos, excepto los amigos y servidores más íntimos, como Gorvalán y Brangel, hasta tal punto que, cuando Mares se entera de que su sobrino Tristán tenía dos hijos, "fue muy maravillado ca nunca lo oyera dezir, e tuvo por determinado que los uvo en Yseo de las Blancas Manos [...] " (cxii-ra). Si la verdad había permanecido oculta al rey, que tan buenos informantes había tenido hasta el momento, no es creíble que él fuera el único que la ignorase. Sin embargo, en medio de las celebraciones por la coronación de Tristán como rey de de Cornualla, "no enseñaron al rey don Tristán las sepulturas de sus

padres por no turvar las fiestas" (cxiii-rb). Y más tarde, cuando la joven Yseo entra en la ciudad de Tintoyl por segunda vez, "las dueñas e donzellas de la ciudad que muy bien conocieron a su madre, la reyna Yseo, dezían a una boz que la infanta ecedía en hermosura a su madre en mucha cantidad" (cxxxix-va). De repente y sin explicaciones de ningún tipo, es de público conocimiento que el rey Tristán y la infanta Yseo son hijos de Yseo la Brunda. No hay comentarios en torno del asunto porque los hijos son una obvia confirmación del adulterio, lo cual elimina la ambigüedad indispensable, según Nichols, para que, en la esfera de las relaciones entre la pareja y su mundo, éste la apoye masivamente. Queda rota entonces la línea de "verosimilitud sincrónica" o de coherencia interna a que se había aludido antes y el material narrativo se nos presenta como pobremente manejado. En la esfera de las relaciones entre el texto y el público que fuera de la ficción hubiera visto con buenos ojos el máximo castigo de la adúltera y su amante, habría justificado a Mares en la muerte de Tristán. Desde el punto de vista literario esto sería un trastrueque imposible ya que casi colocaría a Tristán en la función de antihèroe degradado y a Mares en la de hèroe justiciero, lo cual habría atentado contra la "verosimilitud diacrónica", es

decir, la de la tradición legendaria.

Ante la imposibilidad de resolver el problema planteado por la aparición de los hijos, la narración opta por el silencio, lo que genera la increíble situación de que nadie aventure ninguna reflexión ni en torno de la situación de los hijos ni acerca de la relación Tristán-Yseo que, se supone, sólo entonces tomaba estado público. Debe tenerse en cuenta que la compulsión amorosa que une a la pareja está justificada ante el lector porque sabe que han bebido el filtro por accidente, pero de los personajes de la novela la única que lo sabe es Brangel, y, una vez muertos los amos, ella lo cuenta a Gorvalán, su flamante marido. Esto hace doblemente incomprensible que el pueblo, masivamente, salga a recibir a los hijos adulterinos de la reina sabiendo que lo son, dado que todos ignoran que la pareja sufría una imposición no buscada que haría perdonable su conducta. Tal como queda planteada la situación, parecería irónica, sin embargo no hay nada en el texto que pudiera apoyar esa impresión. Es tan solo un elemento narrativo mal manejado que evidencia por su torpeza la problemática a que se enfrenta el narrador cuando decide recrear un motivo conflictivo. También se explica así por qué en versiones tradicionales de mayor calidad artística, Tristán e Yseo

nunca tienen hijos.

En las otras versiones, salvo el *Tristán en prose*, la historia culmina con la muerte de los amantes lejos de Cornualla. Lo que pudiera suceder después con Mares y el resto de la corte una vez evidenciado el carácter de la relación entre Tristán e Yseo no interesa a la narración. En esta versión en cambio es Mares quien mata a Tristán -Yseo muere de dolor-, y como la novela se prolonga en el Libro Segundo, *Tristán el Joven*, en lugar de concluir como todas las demás, el rey debe esperar represalias de los hombres de Leonís. Vemos entonces al personaje entre el miedo y el arrepentimiento, en una función nueva para la cual el autor de *Tristán el Joven* no tenía un marco referencial tradicional. Sin embargo no parece narrativamente verosímil que el marido engañado en sus lamentos diga que cuando Tristán vivía él y su corte eran honrados, mientras acusa de traidor a Alderet, quien, en definitiva, no había hecho otra cosa que decirle la verdad acerca de las relaciones entre su mujer y su sobrino (ci-rb). En el medio de sus quejas Mares agrega lo que constituye una perfecta definición de la diferencia entre honor y honra:

" [...] que puesto que mi sobrino me hacía deslealtad no lo sabían todos, y más sano me fuera dissimular la mi injuria que solamente a mí tocava, e con creer las gentes que yo no lo sabía

era yo desculpado" (ci-rab).

En otras palabras, es preferible pretender ante los demás ignorancia de la verdad antes que descubrirla y actuar en consecuencia con ella, dado que la apariencia es más importante que la realidad. Los comentarios críticos en torno de los testigos del adulterio se inscriben en la tradición forjada por otros *Tristanes*, tal como notara Stephen Nichols en su artículo. En efecto, en versiones anteriores siempre hay caballeros envidiosos o enanos malignos dispuestos a delatar a Tristán más con afán de destruirlo que por solidaridad sincera con el rey. En las versiones españolas, el problema surge por la envidia latente de un sobrino de Mares, que en ésta de 1534 se llama Aldaret, atizada por el resentimiento rencoroso de su doncella, quien antes había sido rechazada por Tristán en sus requerimientos amorosos. En el *Cuento de Tristán*, Mares le dice a Gudino, personaje correspondiente a Aldaret, en un momento en que Tristán vence a todos los caballeros que van a prenderlo por la acusación de adulterio:

"Çerta, dixo el rrey, todo este daño e desonor que a mi es venido non me vino por Tristan, mas ante me es venido por ty solamente; e dios te de mala uentura, que en tanto mal me has puesto con tus neçias demandar." (16).

Esta postura antagónica respecto de aquellos que dicen la verdad es una de las trampas en que cae la narración, siempre obligada a mantener su simpatía por el héroe. El conflicto esencial transmitido invariablemente desde las más antiguas leyendas es que Tristán comete contra Mares una doble traición: una al señor que en él se encarna y del cual Tristán depende como vasallo, y otra, más íntima, a los lazos de sangre que unen a ambos, ya que Mares es tío materno y lo considera su hijo y único heredero. La incorporación de elementos justificatorios de la conducta del héroe no cambia este hecho básico, por eso se torna difícil para la narración mantener su tan decidida parcialidad. El problema se agudiza cuando se define como traidor aquel que se opone al accionar de Tristán porque, en la mayoría de los casos, salvo el hecho de no sentir simpatía por Tristán, no hay nada en sus actitudes que denuncie al ser abyecto y bajo que se nos quiere presentar. Los personajes no se clasifican de acuerdo con un código ético general sino por su adhesión u oposición a las causas del héroe. Esto parece un recurso de la ficción para mantenerse a sí misma: si Mares creyera desde el principio lo que le dicen de su sobrino y su mujer, y si inmediatamente actuara en consecuencia, no habría historia que contar, o la habría

muy corta. Una vez más, ficción y verdad se oponen.

Sin embargo, en boca del Mares de *Tristán el Joven*, esas palabras en torno de su sobrino y de cuánto lo honraba su presencia en la corte, casi parecen un comentario irónico por parte del autor. No hay que descartar que lo sea, dado que poco después, ya muerto Mares, delegados del reino de Leonís le piden a Tristán que regrese a su patria, que no deje de vivir entre leones "por vivir entre animales que tienen cuernos. El nombre solo basta para huirlo y aborrecerlo[...]" (cxxx-va). Como consecuencia de este planteo, los caballeros de Cornualla deciden cambiar el nombre a su tierra y que todo sea conocido como Leonís, ya que, al decir de uno de ellos, "Cornualla" suena tan mal "que querría ser sordo por no lo oír" (cxxxii-ra).

Sería menospreciar demasiado al autor y al público si pensáramos que semejantes comentarios no trascienden el primer nivel de juego de palabras, sobre todo si se tiene en cuenta que recursos de este tipo no son tan propios de los libros de caballerías como lo son de las comedias. Con este juego "Cornualla/cuernos" en el personaje de Mares se enfatiza más el hecho de ser marido engañado que el de haber matado a Tristán, y así se evidenciaría la posición ideológica del escritor en torno del adulterio

y de los maridos demasiado complacientes. Lo que interesa en este nivel del análisis es la manera en que expresa sus conceptos: no elige el sermón didáctico-moral como en alguna otra oportunidad, sino esta forma indirecta de la ironía que, por quedar un tanto aislada en el contexto general de la obra, pierde parte de su fuerza crítica. Este problema se le plantea porque intenta socavar la dignidad de los personajes literarios tradicionales en su calidad de tales desde dentro de una convención diseñada para mantenerla, y esta es una empresa que excede sus posibilidades.

Refuerza la impresión de que estos comentarios son intencionalmente lesivos de la dignidad de los héroes el hecho de que el otro triángulo amoroso tradicional, el constituido por Artur, Ginebra y Lanzarote, también está desvalorizado, sobre todo a través de la mujer, matrona aún enamoradiza, que no duda en mostrar sus sentimientos a Tristán el Joven ni en echar denuestos contra su marido y contra su amante oficial, Lanzarote, porque interrumpen conversaciones con el nuevo objeto de su pasión o porque no le piden que deje de justar para abreviar sus trabajos. La figura de Lanzarote tampoco se presenta completamente libre de sospecha, aunque en su caso la intencionalidad del comentario irónico podría ponerse en duda, y sería

posible atribuir el tratamiento irregular del personaje a la perspectiva de la narración, como se ve en el capítulo siguiente.

En cuanto al rey Artur, en este Libro Segundo no presenta rasgos abiertamente desvalorizadores salvo el hecho de estar casado con Ginebra. Sin embargo, en el Libro Primero se lo ve involucrado en situaciones que podrían calificarse de grotescas, aunque no podría arriesgar la opinión de que son intencionales porque aparecen en las versiones de 1501 y de 1528. Hacia el final del libro, Tristán e Yseo la Brunda huyen de Cornualla y, después de algunas peripecias llegan a la corte de Artur, donde son recibidos con todas las honras correspondientes a una pareja real, ignorándose en apariencia su verdadera situación. Sin embargo, cuando Artur ve a Yseo:

"E quando el rey vio a la reyna hízole gran honra;
y él se sentò cerca della e reutòla mucho de
la gran maldad que hazía a su marido el rey Mares.
Y mucho se le querellò de la gran maldad que la
reyna, su muger, le hazía con Lanzarote."
(lxxv-rb).

Como se mencionò al principio, otra de las instancias típicas de los héroes caballerescos es que deben pasar por una serie de pruebas de autoafirmación para después acceder al trono. También en esto hay diferencias profundas en el tratamiento del personaje de Tristán el

Joven: él primero accede al trono -tiene doce años cuando es coronado rey de Cornualla y de Leonís- y después se enfrenta a las pruebas. Este detalle argumental carecería de importancia si no fuera porque, desde el punto de vista narrativo, conlleva dos consecuencias notables. La primera es que hasta que el joven rey es armado caballero se nos cuenta minuciosamente todo lo referente a sus virtudes como monarca y hombre de corte, pero hay relativamente poca acción en cuanto a lances caballerescos típicos, lo cual crea un desequilibrio en el material novelesco entre lo cortesano y lo heroico, y esto lleva la primera mitad del texto. Se narran algunos grandes hechos de armas protagonizados por otros que, por lo tanto, tienen importancia sólo tangencial. En diferentes festejos por motivos diversos, hay también algunos torneos, pero como el joven rey los ve desde un palco, la perspectiva narrativa está con él, es decir que las justas y batallas se ven desde fuera, y que interesan más de lo acostumbrado los comentarios y observaciones de los espectadores.

La segunda consecuencia narrativa de esta inversión en las instancias vitales del personaje es que queda rota la secuencia convencional proeza-autoafirmación-recompensa, ya que no importa si Tristán el Joven es bueno o malo como

caballero porque está desde el principio encaramado en la más alta posición social. El y su hermana, la infanta Yseo, no son niños criados clandestinamente con ignorancia de su identidad, aunque al principio el autor seguramente planeó para sus personajes una infancia más acorde con los cánones convencionales. En efecto, en el Libro Primero, donde se narra el nacimiento de ambos, se puntualiza que los dos nacen con marcas idénticas en la cara, circunstancia que hace esperar la típica secuencia de abandono o pérdida de los niños y posterior reunión y anagnòrasis. Este plan primitivo es abandonado y los príncipes permanecen en la Insula del Floto, y cuando los padres mueren inmediatamente asumen sus nuevas funciones. El resultado final de este peculiar manejo narrativo es que algunas de las acciones del rey, una vez armado caballero, parecen no tener sentido. Se comprende que quiera ganar honra como hombre de armas y probarse como el resto de los caballeros, pero no que insista en llamarse Caballero Extraño en la corte española cuando su nombre ya ha trascendido por todo el mundo, si pretender ser un caballero sin alcurnia dificulta el matrimonio con la infanta María, de quien está tan enamorado que se siente seguro de morir si no encuentra salida a su situación. Probablemente el autor haya querido imitar uno de los motivos recurrentes del

gènero, el del caballero que llega a una corte sin más título que su proeza, aunque después descubra que descende de poderosos monarcas. Sin embargo, la difícil situación que no parecía tener salida en la medida en que Tristán no está dispuesto a descubrir su identidad y los reyes de España no tienen medio de averiguarla, se soluciona de una manera expeditiva y bastante heterodoxa: el piloto de una nave reconoce al rey don Tristán el Joven y lo descubre ante el rey don Juan, a quien le sugiere además que entregue a su hermana en matrimonio a Tristán y que él se case con la infanta Yseo. En plena coherencia con su sensatez habitual, el autor opone a las excentricidades de los libros de caballerías -en este caso agravada porque tiene la forma externa del episodio pero no su motivación interna- una solución sencilla y rápida emanada de un personaje sin aspiraciones caballeriles. Una vez más, a la voz discursiva convencional e ideológicamente desvalorizada, se opone una voz anticonvencional, práctica y realista que sale triunfante de la confrontación.

Estrechamente vinculada con la instancia narrativa anterior, está la relación amada-proeza, tan característica de otras representantes del gènero. En *Tristán el Joven*, lo mismo que las otras instancias,

tampoco existe, al menos con la magnitud de otros libros donde el motor interno de la proeza es el servicio de la dama. Aparte de la interminable cadena de las que se le ofrecen sin éxito, hay dos mujeres en la vida de Tristán el Joven: Trinea, reina de las amazonas, y la infanta Marfa, con la cual se casa. Cuando Trinea llega a la corte de Tintoyl, el rey no es aún caballero y esto hace que la relación entre ellos esté desprovista del componente normal de servicio de la dama a través de los hechos de armas. Lo único que está en un todo de acuerdo con la tradición literaria es la agresividad sexual de Trinea. Ella es quien acosa a Tristán y quien finalmente se cuelga en su cuarto por la noche, y el autor puntualiza este hecho en descargo de Tristán: "[...] estos amores se efectuaron contra la voluntad del rey" (cxli-ra). Aunque el rey la quiere, cuando Trinea deja la corte para ocultar su embarazo, él, después de ocho días de tristeza, vuelve a sus actividades normales y no se nos dice que vuelva a pensar en ella. Mucho después Sargia la Gran Sabidora avisa a Tristán que Trinea necesitaba ayuda militar porque el rey de los Ydumeos quiere despojarla de su reino; él le da la asistencia requerida pero no se da a conocer, aunque dice que la ama y lanza en la batalla el grito de "¡Amores, amores!". Prefiere no verla

porque hacerlo equivaldría a verse forzado a recomenzar una relación cuyos términos no le interesan y que constituiría una amenaza a su albedrío. Se evidencia que su ayuda fue dirigida a la defensa de una causa justa y no a conquistar o mantener el amor de la dama. Trinea, entonces, no es el motor de las acciones del caballero.

Un sueño impulsa a Tristán a ir a España donde está la mujer de la cual se enamorará y con la cual se casará. El obedece el llamado y parte una vez más de su reino; llega a España ocultando su identidad y allí se hace famoso rápidamente por sus hechos de armas. Todo sucede de acuerdo con el anuncio onírico: se enamora perdidamente de la infanta María y tiene la suerte de poder rescatarla de unos moros que quieren secuestrarla. A la sazón en la corte española se enteran de que ese Caballero Extraño es el rey de Leónís y el casamiento se concierta sin dificultades. Todo esto no lleva más que unos pocos folios, así que tampoco se puede decir que ella genere acción y proeza en el personaje central.

Hay un solo episodio, muy secundario, en el cual el arrojito personal está dirigido a atraer la atención de la mujer. El Franco se ha enamorado fervientemente de Veronice y, aunque el matrimonio entre ellos está casi concertado, desea que la doncella lo admire. Un toro bravo es llevado

desde la villa y nadie puede controlarlo.

"E desque esto vido, el Franco puso los ojos en Veronice e aguardò que Veronice lo mirasse; e fue assí que Veronice alçò los ojos e mirò al Franco. Y el Franco quitò su gorra e hizo una grande mesura a Veronice, e a la hora se abaxò al patio e fue se para el toro y el toro para el Franco, como un leòn. Y el Franco echò mano a su espada, e quando el toro envistiò con èl hurtòle el cuerpo, e diole tan grande golpe de espada que la cabeça del toro con gran parte del pescueço le echò a tierra e cayò muerto. [..]
-Hermana, vos tenèys gran razòn, que el vuestro cavallero hizo por vuestro servicio la màs hermosa gentileza que yo he visto." (clxxxvii-vb).

Difícilmente pueda calificarse este acto de coraje como hecho heroico, sin embargo es el único atisbo de proeza generada por el amor y en servicio directo de èl que se encuentra en el texto. Los caballeros de *Tristán el Joven* encuentran el impulso para acometer grandes hechos en sí mismos y sus ansias de probarse, o, con mucha frecuencia, en su adhesión a los ideales de justicia.

En contraste con el escaso interés narrativo que suscitan las relaciones del rey Tristán con otras mujeres, todas ellas obvias y predecibles, la que lo une a su hermana es diferente y mucho más conflictiva desde el punto de vista de la narración. El común de los caballeros andantes no tiene hermanas que ocupen sus vidas. Toda su existencia està dedicada a las armas y a la amada, que es siempre sin dudas la màs hermosa y la de màs alta cuna

entre todas las de la corte. Cuando al final asumen el gobierno de los reinos ganados y contraen matrimonio o normalizan el ya existente, ambos hechos constituyen el reconocimiento público y universal de sus virtudes, que tienen un valor absoluto. El mejor de los caballeros no puede casarse sino con la mejor de las damas, y en un reino pacífico y gobernado con justicia son la prueba viviente de que la virtud también tiene su recompensa en la tierra y de que la perfección a nivel humano puede alcanzarse. A través de la delicada estratificación siempre presente de virtud y belleza, de la cual ellos representan el punto más alto, se transforman en símbolo y justificación de la sociedad feudal: el mejor reina, los que le siguen en virtud y hermosura lo secundan, los que están un punto por debajo secundan a éstos, y así sucesivamente hasta constituir la tradicional piràmide. En esta culminación concluyen las aventuras del héroe -ya no hay nada que probar ni que hacer- y se abren las puertas para las aventuras de la nueva generación.

En *Tristán el Joven* todo se da en forma diferente. El autor comete el error técnico de que Tristán e Yseo, los padres, tengan un hijo y una hija, y de que ambos superen en belleza y virtud no sólo a sus progenitores sino a todos los demás. Por otra parte, como

màs de la mitad de la obra transcurre en la corte y antes de que Tristán sea armado caballero, la figura de la infanta adquiere una relevancia desmesurada. Ambos crecen juntos y el amor que los une es indiscutible, hasta tal punto que mucho del lenguaje galante y las cortesías habituales entre un caballero y su dama se dan aquí entre los hermanos, de manera que todo adquiere un aire tenuemente incestuoso. Cada uno alaba la belleza del otro, hay una permanente preocupación mutua, Yseo no entiende de protección si no se la brinda su hermano y cada uno dice en distintas oportunidades que el otro es "la cosa màs quiere en el mundo". Brangel, siempre empeñada en confundir las cosas aún màs, comenta:

"Mi señor, bien parece que donde tenèys el coraçon lo manifestàys con la boca. No podèys negar que soys hijo de don Tristán de Leonís mi señor, que en àl no tenía el coraçon salvo en las armas y en la reyna Yseo vuestra madre". (cix-va).

Màs adelante, el rey manda un mensajero a Leonís para que su hermana se le una en Tintoyl,

"Y el mensajero del rey don Tristán dio la carta a la infanta e díxole que el rey no podía bivar alegre sin ella, que su alteza se diesse priessa en su partida". (cxxviii-ra).

En Fuerteventura, después de matar a los jayanes Agridòn el Fuerte y su hijo Agridòn el Joven, Tristán està

seriamente herido, y por los encantamientos de Sargia llega a la isla maese Fabricio para curarlo, y el rey:

" [...] y preguntàvale muy de coraçòn por la infanta Yseo su hermana, y maestre Fabricio dixo al rey como la infanta estava muy buena y que aquel mismo día èl la avía visto. De que el rey folgò tanto que màs alivio dio a sus feridas aquella nueva de la infanta Yseo su hermana que la buena cura que le fiziera micer Fabricio." (clxv-ra)

Foco después, desde la misma isla de Fuerteventura, Tristán manda mensajeros a su hermana y al rey Artur, y en la carta dirigida a èste dice:

" [...] yo me he detenido en esta ínsula largo tiempo porque no he podido màs hazer, e muy cedo me partirè para Leonís porque los desseos de la infanta Yseo mi hermana tiran fuertemente por mí." (clxxi-rb).

Que la belleza de la infanta supera a la de todas las demás està demostrado repetidamente a lo largo la obra. La prueba màs contundente es que ella es la única que puede abrir el testamento y el arca de la duquesa de Saxonia, que sólo podían ser abiertos por la doncella màs hermosa del mundo. Que Tristán a su vez es el màs hermoso, valiente y dotado en el ejercicio de las armas y de la cortesía tambièn queda indiscutiblemente claro. El rey don Juan, marido de Yseo, no puede comparàrsele, y María, mujer de Tristán, no alcanza en belleza a su cuñada. En efecto, María no puede abrir el arca, y si

bien el rey don Juan es buen justador, en el capítulo CCXXIII, en el festejo por el casamiento del rey Tristán el Joven con la infanta María, vemos que se intenta protegerlo contra eventuales fracasos:

"Y el postrero día salió el rey don Juan a justar muy rico a maravilla, en un cavallo que el rey don Tristán le dio de los de la Insula del Floto, que dezían ser el mejor que nunca en España se dio. Y el rey don Tristán le llevaba una lança, y el condestable otra, y el Almirante otra, y el conde Franco otra. E sabed que el rey don Tristán avía mandado que ninguno de sus cavalleros saliesse a justar, en manera que el rey don Juan justò con sus propios cavalleros." (cci-vb).

Aunque en ese torneo el rey don Juan hace un buen papel, se nos comunica que los caballeros de Leóns no habían salido a justar para evitar que se encontrara con contrincantes poderosos. Poco más adelante, en las justas que se celebran por las bodas de la infanta Yseo y del rey don Juan, éste desmonta a diez caballeros. Cuando el Franco sale a justar,

"E ya que el conde Franco avía derrocado ocho cavalleros mandòle el rey don Tristán que se saliesse de la justa, ca no quería que ninguno se igualasse con el rey don Juan." (ccv-va).

La bonhomía con que se intenta que nadie supere al rey don Juan es casi insultante, y confirmaría esta impresión el hecho de que Yseo, ya casada, sigue teniendo la capacidad para abrir el arca de Miliana, aunque a lo

largo de todo el texto se dice que estaba destinada a la *doncella* más hermosa. Aunque esto, claro, puede interpretarse como un descuido por parte del autor, si bien como tal es demasiado sugerente. De todas maneras, desde el punto de vista de la técnica narrativa, el autor no puede dejar mejor parado a Juan porque a cada paso en la novela se había ocupado de establecer una minuciosa estratificación de calidad en el uso de las armas, basada en la proximidad de parentesco con Tristán el Joven y en la procedencia geográfica. Así, todos los caballeros de Leonís son mejores que cualquier otro, y si entre ellos Tristán es el mejor, quienes lo siguen son sus tíos Palante y Plácido, su primo el Franco, su doncel y hermano de leche Elisandro, y su otro doncel, Félix, en ese orden. Esta rigurosa gradación está dada por la cantidad de caballeros que cada uno es capaz de desmontar en un torneo y el número de jayanes que mata. Esto hace que en el momento en que Juan entra en la historia, que es en los últimos folios, no queden resquicios en la sólida pirámide de proeza construida antes y no haya otra alternativa que evitarle confrontaciones con los héroes verdaderos, pero a costa de que Yseo no tenga un marido tan digno como era de esperar.

Todo esto significa que el amor y el matrimonio, que en

el resto de las obras es culminación, aquí es caída, porque cada uno de los hermanos tiene que conformarse con alguien que no es su contraparte perfecta y que parece romper una unidad ideal que se había dado desde la cuna. Al casarse, los hermanos se separan porque Yseo sigue a su marido a España, y la perfección terrenal se disgrega en la dualidad: ya no hay un reino, una autoridad y una pareja inigualable sino dos reinos, dos autoridades y dos parejas, ninguna perfecta. Al mismo tiempo, el doble matrimonio parece ser la culminación del sentido común que anima la ideología de la obra: el hecho de que los nombres de los cónyuges sean Juan y María en lugar de las extravagancias que suelen constituir los antropónimos de estas novelas, y que provengan de España, con topónimos mencionados como Burgos, Logroño y la Coruña, parece hablar de un culto de lo inmediato, lo cotidiano y lo normal.

Si se considera que, tal como se ve en los capítulos siguiente y subsiguiente, la ideología del autor tiende a revalorizar vínculos familiares que no interesan en otras representaciones del género, no sería raro que aquí se intentara mostrar una relación diferente y ejemplar, en oposición a, por ejemplo, la existente entre Quedin e Yseo de las Blancas Manos tanto en el Libro Primero como en sus

entecesores de 1528 y 1501. Tan grande es el afecto y amistad que siente Quedin hacia Tristán de Leónís, que está dispuesto a sacrificar el futuro de su hermana por evitarle a él la tristeza que, según cree, le causa el amor por ella.

"Si Tristán quiere a mi hermana yo gela darè de voluntad si la quiere por muger o por amiga, que yo màs amaría que ella fuesse muerta cient vezes que no Tristán oviesse tan gran pena." (lxii-rb).

La preocupación constante de Tristán el Joven por el bienestar de Yseo y su interés por casarla con un caballero de su rango y poderío, está en abierto contraste con lo anterior: Tristán el Joven no tiene amigos más importantes que el honor y el bienestar de su hermana, que, en última instancia, son los suyos propios. Independientemente de la intencionalidad del autor al plantear una relación fraternal como ésta, desde el punto de vista de la narración acarrea una distorsión que consiste en trasladar buena parte de la vida subjetiva del caballero de la relación amorosa a la relación con su hermana, generando las inconsistencias estructurales que ya se han puntualizado.

Es importante mencionar cómo resuelve el autor el problema que se le plantea al heredar personajes de las versiones anteriores. Tristán e Yseo, la pareja original,

mueren al finalizar el Libro Primero de acuerdo con la tradición, y es la relación entre ambos, y no ellos mismos, la que genera los conflictos narrativos ya vistos. El rey Mares, después de las situaciones entre patéticas y absurdas que se han comentado, al entregar el reino a Tristán el Joven desaparece de la historia que se desplaza a Leónís con el joven rey. Luego de muy poco tiempo, Mares reaparece brevemente para morir con dignidad, transformado en un ser sensato y de profundas convicciones cristianas. Sagramor desempeña una función importante al principio, cuando hace cumplir parte del testamento de Tristán de Leónís, después queda como consejero de Mares y vuelve a mencionárselo fugazmente en el momento de la muerte de éste, y ya no se lo nombra más a pesar de que Tristán el Joven pasa largas temporadas en Cornualla. El caso de Quedin es muy interesante. Al principio del Libro Segundo parece estar en ejercicio de la importantísima función de vengar la muerte de su cuñado y amigo Tristán de Leónís, pero rápida e insensiblemente esta función es asumida por Falante, y Quedin permanece en Leónís a cargo de la restauración de la ciudad. Antes de que el rey llegue allí Quedin parte para la Pequeña Bretaña porque su padre muere. El motivo es obvio: Quedin es el hermano de Yseo de la Blancas

Manos, de cuya existencia no vuelve a hacerse mención, y un encuentro de Tristán el Joven con él habría generado problemas social y narrativamente difíciles de resolver. El autor opta entonces por alejarlo de la escena y no mencionarlo otra vez. Palomades el Fagano, por su parte, es introducido sólo para morir a manos de Falante. De todo esto se deduce con claridad que el autor prefiere moverse con un elenco de personajes propios, incontaminados en sus características y funciones por la tradición, lo que le confiere una enorme libertad operativa. Así es como Gorvalán y Brangel son los únicos personajes heredados que permanecen en la historia hasta el final. Todos los demás son invención del autor, ya sea provenientes de la interpolación en el Libro Primero, como Armenia, Armián de Lis, Leandro, Elisea y la duquesa de Fenicia, ya sea creados *ad hoc* en el Libro Segundo. Esto hace que la unidad textual entre uno y otro libro se establezca fundamentalmente a través de la interpolación, que se transformaría en un puente narrativo entre el mundo de la tradición legendaria y el de la creación personal del autor.

Tristán el Joven, como otros caballeros andantes, tiene un hijo extramatrimonial con la reina Trinea. No aparece como personaje pero se lo menciona y Sargia anuncia

que será el mejor caballero de su tiempo, con lo que se insinúa la posibilidad de otra continuación. Por lo que se sabe, esta tercera parte nunca se escribió, sin embargo esta instancia de la vida del caballero es la única que en esta novela se presenta como acorde en un todo con las pautas genéricas. Sin embargo esta congruencia es sólo superficial, dado que en Tristán no se nota ninguna reacción, ni pensamiento ni reflexión en torno de la existencia de su hijo, a quien ni siquiera intenta ver. Esta indiferencia absoluta en un personaje que se destaca por su responsabilidad respecto de quienes lo rodean está relacionada con el criterio ideológico del autor respecto del matrimonio consagrado como única manera de canalización del amor, criterio que desvaloriza automáticamente todo contacto extraconyugal. Irónicamente, y sin deliberación por parte del autor, se instala en el punto de confluencia entre lo narrativo y lo ideológico extratextual un ámbito de inverosimilitud, ya que Tristán ignora a su hijo ilegítimo en el mismo espacio narrativo en que el autor incurre en todo tipo de manipulación textual para hacernos olvidar la bastardía espuria del héroe.

A través de todo lo anterior se nota que cuando el autor introduce material novelesco nuevo lo hace en forma

tal que entra en conflicto con los cánones tradicionales del género, formando así una estructura narrativa endeble, como sucede con la relación entre los hermanos. En cuanto al material tradicional, esta segunda parte de la obra también lo trata de manera peculiar, siempre condicionado a puntos de vista ideológicos muy específicos que lo llevan a tener una visión crítica de las formas de vida propugnadas por los otros libros de caballerías, como se verá más tarde. Si se habla de marginalidad en el tratamiento del material narrativo no es porque éste sea necesariamente ajeno a las pautas convencionales, sino porque los motivos, incluso los más tradicionales, se enlazan de manera superficial, con obvio intento de responder al género pero sin el respaldo de una ideología acorde, con lo que la sucesión de instancias narrativas no parece tener motivación interna. Se genera así una situación de tensión entre la convención genérica y el ideario ético propuesto por el autor que no se resuelve en toda la obra. La voz enunciativa de la propuesta ideológica prevalece en la medida en que se debilita la estructura narrativa, pero, justamente por esto, pierde su función comunicadora porque el producto final carece de interés y, como se vio antes, muy poco público debe haberla conocido.

NOTAS

1. Armando Duràn, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Madrid, Gredos, 1983).
2. Georges Lukacs, en su *Théorie du roman* (Cher, Editions Gonthier, 1963), Segunda Parte, pp. 91-108, describe este tipo de héroe novelesco como aquél que tiene el alma más estrecha que el mundo, definida por sólo uno o dos rasgos, que permanece idéntica a sí misma a pesar de las múltiples circunstancias que el mundo pudiera presentarle. Es el héroe típico de las novelas de acción.
3. Debe considerarse que la ideología dominante en esta convención literaria privilegiaba lo natural sobre lo formativo, de manera que la inclinación por lo caballeresco, la bondad en las armas, las virtudes, todo lo inherente del ser un gran caballero, depende del nacimiento. Aunque algunos siglos más antiguo, el *roman courtois* provee un antecedente valioso en las diversas versiones de *Parzival*, ya que todas tienen en común que el personaje, aislado del mundo caballeresco por la madre que no quería perderlo,

identifica su destino de hombre de armas en el mismo momento en que ve caballeros por primera vez.

4. Tal como lo cuenta *El baladro del sabio Merlín* (editada por A. Bonilla y San Martín en Madrid, NBAE, 1907), Uterpadragòn fracasa en sus intentos de seducir a Yguerna, quien permanece fiel a su marido. Con la ayuda de Merlín, Uterpadragòn adquiere el aspecto del marido y la visita mientras él está ausente, con lo cual es recibido sin resistencias por ella, que no percibe el engaño. Artur es concebido en esa ocasión y desde su nacimiento es cuidado por una familia de campesinos. Uterpadragòn se casa con Yguerna cuando ésta es viuda. Artur no puede calificarse de héroe caballeresco, pero obviamente prefigura el tipo.

5. Conviene recordar que *El caballero del cisne* llegó a nuestros días no como obra independiente sino como episodio incluido en *La gran conquista de Ultramar*, texto pseudo-histórico atribuido a Alfonso el Sabio.

6. Varias de las instancias del héroe caballeresco que menciono fueron enumeradas por Daniel Eisemberg en

Romances of chivalry in the Spanish Golden Age
(Delaware, Juan de la Cuesta, 1982).

7. Dada la longitud de la cita, es imposible transcribirla. En el capítulo XXI de la Primera Parte Cervantes pone en boca de su personaje cuál sería el destino previsible de acuerdo con los cánones genéricos: ganar fama, llegar a una corte donde se lo honra, enamorarse de la princesa, defender los derechos del reino en peligro y ganar territorios para el viejo monarca, el matrimonio con la amada, la muerte del rey y el acceso al trono.

- B. Cf.: Capítulo VII.

9. En el *roman courtois* de los siglos XII y XIII parecería haber una idealización del adulterio basada, sobre todo, en los cánones del amor cortés tal como los propusiera Andreas Capellanus en *De amore libri tres*. Sin embargo, tal vez no deba tomarse este tratado muy al pie de la letra, en la medida en que los elementos irónicos en él abundan, tal como lo demuestra, entre otros, Betsy Bowden en "The art of courtly copulation", *M+H*, NS 9 (1979) 67-85. For

otra parte, son escasos los representantes del género que narran con simpatía las peripecias de un amor adúltero, como el de Lanzarote y Ginebra. El adulterio de Yseo con Tristán se justifica por la poción que les anula el albedrío.

10. Jean Marc Pelorson hace un excelente estudio del problema en "Exclusion pour défaut et exclusion pour faute: Réflexions sur le traitement juridique de la folie et de l'illegitimité au Siècle d'Or", en *les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Idéologie et discours* (editado por Agustín Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1983), pp. 125-133.

11. John Fischer, en su artículo "Tristan and courtly adultery", *CL*, 9 (1957) 150-64, señala que entre los pictos, de cuyas tradiciones habría surgido originalmente la leyenda de Tristán, el adulterio sería tolerado, pero en referencia a épocas posteriores dice:

"Adultery no doubt existed in medieval society, as in other societies, but there is nothing in the moral, legal or economic conditions to suggest that it was approved. The most that can be said of life in the feudal court is that it would have provided an avid audience for a

literary convention which approved adultery." (p. 159).

12. En las versiones del Bèroul y de Eilhart la compulsión sexual causada por el filtro dura tres y cuatro años respectivamente, pero el amor que une a la pareja será permanente. En las versiones de Thomas y Gottfried el efecto de la poción es permanente y no varía en su carácter.
13. En algunas versiones antiguas el rey Mark es bueno y justo, lo cual hace de él un personaje trágico, pero en las tardías versiones españolas su abyección es rayana con lo grotesco. Sin embargo, en el *Tristan en prose*, de la primera mitad del siglo XIII, Mark ya es una figura abiertamente negativa.
14. Stephen G. Nichols, "Ethical criticism and medieval literature. Le roman de Tristan", en *Medieval secular literature* (editado por William Mathews, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1966), pp. 68-89.
15. Roger Sherman Loomis, en *The development of Arthurian romance* (Londres, Hutchinson University Library,

1963), afirma que la obra es paródica y que muchos, incluso entre sus contemporáneos, no alcanzaron a entenderla como tal. En la p. 51, dice:

"It seems that medieval readers, including the author of the *Prose Lancelot*, took these aberrancies rather solemnly, but Chrétien was far too sane. His Lancelot is a caricature, a Don Quixote."

William Jackson, por otra parte, afirma que Kay es la parodia de un caballero en "Allegory and allegorization", p. 178, incluido en *The challenge of medieval text. Studies in genre and interpretation* (editado por Joan Ferrante y Robert Hanning, Nueva York, University of Columbia Press, 1985).

16. En el *Cuento de Tristán* (edición de Northrup, Chicago, University of Chicago Press, 1928), p. 147.

CAPITULO VI

Marginalidad: El punto de vista de la narración.

La perspectiva heroico-viril.

Se podría describir como heroico-viril la perspectiva desde la cual se producen comúnmente los libros de caballerías. Esto implica no sólo que el objeto fundamental de la narración es un personaje masculino y su proeza en el ejercicio de las armas, sino que todos los valores, tanto convencional-literarios como sociales, están subordinados a ello. Como valores convencional-literarios debemos entender aquí aquellos que están sustentados por una convención literaria dada, y que dentro del texto mismo determinan la forma de tratamiento de los personajes, el lenguaje y la lógica interna de la obra.

Cada caballero genera dos áreas narrativas, ambas igualmente sublimes: una interna, proporcionada por sus sentimientos respecto de la amada, y otra externa, la relacionada con sus hechos de armas y, por extensión y en

total subordinación a éstos, su conducta social general. Es, en otras palabras, el mundo del caballero tal como se lo percibe desde fuera. Aunque muchas veces este "aspecto visible" esté originado en el área interna, ocupa la parte más extensa de la obra ya que la narración se concentra preferiblemente en el ámbito heroico. En una y otra área el caballero es un ser superior, y superior quiere ser el lenguaje con el que se expresa -de allí esa especie de *sermo sublimis* que es inherente a casi todas estas obras- como así también sus actitudes que desconocen la cobardía.

En el área interna, la mujer es un objeto ideal confinado dentro de los límites de la conciencia del caballero. Es un lugar común de la crítica el afirmar que en estas obras la mujer no actúa más que como motor de las acciones del hombre. Creo que puede afirmarse que no es la mujer quien impulsa la proeza sino sólo la *representación* que de la mujer tiene el hombre. Si bien puede argüirse que todo ser humano se relaciona con la percepción que tiene de la realidad y no con la realidad misma, éste es uno de los casos claros en que lo cuantitativo pasa a ser cualitativo, dado que la dama real es algo remoto hasta tal punto que en muchos casos basta con que ella aparezca en los sueños de un caballero que nunca

la ha visto, como en *Palmerín de Olivia* o, menos aún, la sola mención de su belleza, como en *Claribalte*, para generar un amor intenso y perdurable. Ya sea que la dama pertenezca al grupo de las vehementes, como Elisena, madre de Amadís, ya al de las virtuosas, como Agriola, amada de Trineo en el *Palmerín de Olivia*, ya al de las crueles o indiferentes, como Miraguada, que tantos pesares causa a Florendos en el *Palmerín de Inglaterra*, todas tienen en común el hecho de que no ofrecen ninguna pista que explique los motivos de la pasión constante y masoquista de sus hombres por ellas excepto su belleza, en la cual la convención literaria, coincidentemente, no admite mucha variedad: la hermosura de cada dama se parece sospechosamente a la hermosura de todas las otras (1). Aunque en las novelas suele haber una estratificación objetiva rigurosa de la belleza, que se confirma al pasar ciertas pruebas, se nota que cada dama es creación subjetiva de su caballero porque cada uno está dispuesto a jurar que la suya es más hermosa que las otras y a defenderlo con sus armas, muchas veces a pesar de esas pruebas objetivas. Félix, personaje de *Tristán el Joven*, por ejemplo, asegura que nunca vio mujer más hermosa que Talancia (cap. CXCIV) a pesar de haber estado siempre en la corte con Yseo, quien para la

visión objetiva supera en mucho a todas las demás. Sin embargo, el más impactante de los ejemplos lo constituyen las argucias de Amadís para que Briolanza no participe de las pruebas de la Insula Firme con el fin de que no se pruebe que su hermosura supera a la de Oriana, como lo observan Urganda y el Ordóñez de Montalvo narrador del Capítulo CXIX del Libro V, *Las sergas de Esplandián*.

No es casualidad que Cervantes haya dado como dama a su personaje una creación ideal pura alejadísima de la materia prima original, la tosca Aldonza Lorenzo, y con total prescindencia de sus opiniones. Don Quijote procede exactamente como lo hace la mayoría de los caballeros a los que imita, y si nosotros conocemos la distancia que media entre la realidad y su fantasía es solamente porque la ironía del autor nos la hace evidente. El caballero es por lo tanto un ser capaz de responder noble y afectivamente al estímulo generado por la imagen por él mismo idealizada de una mujer que hace objetivamente poco para merecer el lugar que ocupa en su vida. Quizá esta capacidad de construir una imagen única y digna de devoción a partir de una mujer real sea una de las características no explícitas que constituyen la nobleza de corazón del personaje. La mujer, entonces, no existe como entidad independiente sino como una proyección de las

fantasías masculinas, por eso se puede afirmar que la perspectiva es totalmente viril incluso en el área interna donde se podría suponer que el elemento femenino tiene algún peso.

En el área externa, en lo observable desde fuera, lo que ocupa toda la existencia del caballero es honrar la orden que ha recibido a través de la proeza y de su total compromiso con la palabra empeñada. Salvo casos excepcionales cuya esencia se analizará después, el caballero nunca falta a su palabra ni rehuye una batalla, y esta adhesión ciega a aspectos de la caballería que a veces se quedan en lo formal, suele generar un conflicto entre los valores sustentados por la convención literaria y los valores sociales.

Es de primordial importancia demostrar que se es valiente, y el emprender aventuras forma parte integral del ser caballeresco. Como lo expresa Ruth Goldschmidt-Kunzer,

"The ever-recurring theme in the courtly romances is the testing of the hero's knighthood and his reaffirmation in adventures (*aventiuren*). The successful conduct of such adventures serves to demonstrate a higher knightly self -inborn, of course, but not developed until repeatedly proven in duels of knight against knight." (2).

Esto significa que la prueba puede tornarse un fin en sí mismo, separado de un ideal que sustente la acción, como ya se explicó en el Capítulo I. Así vemos a

excelentes caballeros de un mismo grupo o que sirven a una misma corte luchar entre sí sólo por la gloria de derrotar al otro en lugar de unir sus esfuerzos para enfrentar al enemigo común que nunca falta.

A veces, también, si todo lo que importa es demostrar hasta qué punto el héroe es fiel al compromiso adquirido, sucederá que esa virtud se corporizará en condiciones aberrantes. Uno de los ejemplos más llamativos en ese sentido lo proporciona Erec en *La demanda del Santo Grial*, quien decapita a su propia hermana por cumplir un don otorgado a una doncella traidora (3). Es muy sugerente el hecho de que el argumento fundamental usado por todos los que quieren disuadirlo de semejante propósito es que la hermana es hermosa, no que es inocente de toda culpa. Es decir que aflora una vez más que la belleza es el único componente femenino capaz de generar sentimientos positivos en el hombre.

Otro ejemplo interesante lo proporciona un episodio de *Amadís*. Una doncella, con el fin de que Galaor muera a manos de Amadís que es el único que puede vencerlo, le pide a aquél, después de haber obtenido un don, que mate al enano que acompaña a un caballero que ella le indicaría. Todo lo que quiere Galaor es librarse del compromiso contraído y no se plantea en ningún momento

si matar al enano es éticamente correcto, sobre todo teniendo en cuenta que es un ser débil e indefenso. Amadís, que no otro es el Caballero del Enano, defiende al pobre Ardiàn y entre los caballeros se inicia una batalla muy dura hasta que ambos se reconocen, pero antes de trabarse en lucha Amadís argumenta ante Galaor que no debe matar al enano por dos razones: porque le pertenece a él, a Amadís, y porque es un objeto muy vil como para que un caballero gaste algún esfuerzo en él (4). Con esto queda establecido el principio de la honra del caballero según las perspectivas de la inviolabilidad de su propiedad privada y la de la capacidad heroica del contrincante al que vence, pero no se plantea en realidad el principio de defensa del desvalido.

En el Libro Tercero de *Tirante el Blanco* la Viuda Reposada prepara una *mise en scène* con el fin de destruir la relación entre Tirante y Carmesina. Tirante, que no advierte que lo que está viendo desde su escondite es una pieza de ficción, cree realmente que Carmesina es seducida por un jardinero moro, a quien mata en la primera oportunidad que se le presenta. Más tarde Tirante descubre que había sido víctima de un engaño, pero en ningún momento expresa pesar por la muerte injusta del jardinero.

Los tres ejemplos precedentes tienen en común que las víctimas propiciatorias del ritual de la integridad caballeril son seres "inferiores" o marginales: una mujer, un deforme y un moro, que no merecen que un caballero se vea disminuido en su calidad de tal sólo por respetarles la vida. La finalidad de mayor interés para el código caballeresco es ganar el respeto de los pares, aun a través de aspectos formales como cumplir con la palabra empeñada, y a pesar de los objetivos de fondo de la orden de caballería, como proteger al débil. Sin embargo, los objetivos de fondo normalmente se cumplen, y los ejemplos precedentes sólo tienden a demostrar que, si hay conflicto entre lo moral y lo formal y aparente, el caballero suele decidirse por lo segundo porque involucra aspectos fundamentales para él, como su inserción social de hombre de armas. Hasta tal punto importa lo que se ve que Jofrè, personaje central de *Tablante de Ricamonte*, cuando ve a lo lejos algo que podría constituir una aventura, por sentirse débil decide pasarla por alto, "[...] y viendo que nadie lo veyá, no curò sino de yr su camino a do vio las casas." (5). Aunque después se arrepiente y vuelve a enfrentarse con la aventura, vemos en forma excepcionalmente explícita que los caballeros más de una vez venían con fastidio la obligación heroica y que

màs de uno la habrà eludido en ausencia de testigos, y esto hace comprensible que esas renunciias secretas jamàs figuren en las "crònicas verdaderas" que aquí nos ocupan. Unas pàginas antes, este mismo Jofrè, agobiado por el ejercicio de las armas y víctima de un narrador empeñado en descubrir su intimidad, casi se arrepiente de haberse hecho caballero, "[...] y en su coraçon alguna vez deseava que nada de aquello huviera passado por el." (6). En estos brevísimos parèntesis vemos una dèbil voz que expresa la subjetividad en rebeliòn en conflicto con la voz hegemònica de la convenciòn social tal como se percibe en el gènero de las novelas de caballerías.

Con los pàrrafos anteriores espero haber dejado claro a què me refiero al describir a la perspectiva de la narraciòn de la mayor parte de estas obras como "heroico-viril". Es el predominio psicològico y social de lo masculino y caballeresco, o en otros tèrminos, los valores que estructuran el universo interno de la obra son los que se consideran vàlidos o convenientes para asegurar la còmoda imbricaciòn en el mundo de los hombres pertenecientes a un grupo social definido.

La perspectiva domèstico-femenina.

Si la perspectiva narrativa de las obras normalmente

integradas al discurso convencional de los libros de caballerías puede ser descripta como heroico-viril, la de *Tristán el Joven* puede considerarse doméstico-femenina, que no quiere decir que la obra haya sido escrita por una mujer, aunque esta posibilidad no sea descartable (7). Significa en cambio que el mundo caballeresco parece estar visto desde fuera, que se reconocen sus valores fundamentales pero que se introducen otros que normalmente no aparecerían, como la reivindicación de lo inmediato y cotidiano como objeto de la narración, la percepción de la problemática económica (esto en íntima relación con lo anterior), la visión desmitificadora de ciertos aspectos de la vida caballeresca, la concepción de la familia como fuente de afecto y de obligaciones privadas, no solamente de lealtades sociales y políticas. No sugiero que estos valores estén totalmente ausentes de todas las obras del género, y mucho menos que no existan como preocupación expresada en otros géneros de la época, pero sí que lo que en otras novelas de caballerías, cuando se presenta alguno de ellos, no pasa de ser "toque realista", como en *Tirante el Blanco*, que es la que más se acerca en ese sentido a *Tristán el Joven*, en ésta se transforma en una visión general que soporta toda la estructura narrativa.

En un ámbito completamente diferente, el de la lírica femenina en los cancioneros, Jane Whetnall sostiene que lo coloquial y directo es propio de las formas expresivas de la mujer (8), lo que estaría de acuerdo con la calificación de "doméstico-femenina" aplicada al punto de vista que describo aquí.

Se evidencia a primera vista una preocupación constante por detalles prácticos que nunca o pocas veces se mencionan en otras obras. Si hay visitantes que llegan a la corte inesperadamente, siempre hay alguien que se adelanta para dar aviso con el fin de que se preparen los agasajos correspondientes, en oposición a la impresión que dan otros libros de que una corte es una especie de fiesta perpetua donde todo está siempre preparado para recibir a grandes personajes. Cuando el rey y todos sus acompañantes están por llegar a Florisdelfa,

" [...] el primero que salió fue el duque Armián, e cavalgò en un cavallo e a todo correr fue a la su gran villa llamada Florisdelfa, e mandò a priessa toldar los sus ricos palacios e proveer de largos mantenimientos, e mandò que todos los cavalleros de su tierra fuesen luego con èl [...]." (cix-vb).

Cuando Elisandro encuentra en el mar a Esforcia, duquesa de Milàn, regresa para avisar a la corte para que se preparara para recibirla, y lo mismo hace cuando llega con Trinea. Una situación similar se da cuando Flàcido y

Tulia llegan a la corte de Artur acompañados por Lanzarote, ya que éste instruye discretamente a los de la Tabla Redonda y al rey acerca de la identidad de los viajeros.

En todos los casos se nos cuenta cómo son alojados los huéspedes y en qué aposentos, y hacia el final, cuando en los palacios de Tintoyl ya hay demasiada gente por celebrarse las bodas dobles del rey Tristán y de la infanta Yseo, la distribución de tantos invitados comienza a insinuarse como problema:

" [...] y dexado esto proveyò en que se hiciessen los aposentos de los presentes y de los que esperavan, e para todos ovo aposentos salvo para el rey de España, y estando pensando donde le faría el aposento [...]." (ccii-va).

Con un espíritu similar se nos presenta el episodio en que, después de matar Tristán al Jayán de la Torre Blanca, la doncella de Sargia busca por el castillo a alguien que pudiera darles de comer y encuentra a Casilda, cautiva cristiana que le ofrece pescado fresco porque era lo que podía prepararse más rápido. Antes de empezar a cocinar, y por ser cristiana, es presentada al rey quien la dota para casarla. Cuando ella le besa las manos en agradecimiento por la merced, Tristán reacciona con el siguiente comentario, muy ilustrativo de las inquietudes poco espirituales del caballero:

"-Amiga Casilda, todo bien merecêys, pero tiempo ternemos para hablar. Adereçad si ay algo que coman estos cavalleros e yo." (clxxx-rb).

En esta obra, pues, los caballeros tienen hambre, y èsta se presenta como una urgencia suficientemente imperativa como para hacer que se pospongan ciertas cortesías. No es necesario recalcar que estos aspectos directos y materiales rara vez se presentan en un libro de caballerías. La percepción de lo econòmico como problema no es comùn en estas obras, aunque no està del todo ausente de algunas de ellas. En *El caballero Cifar* es la pobreza causada por la muerte sistemática de los caballos del personaje central lo que lo impulsa a lanzarse a la aventura, pero esa circunstancia tiene en la obra valor de prueba que debe superarse. En *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus Dalgarbe*, cuando Oliveros decide dejar la casa paterna,

"[.]sacò de su cofre mil nobles de oro e màs mil doblas de Castilla, e ciertas otras joyas de gran valor, e las puso en su barjoleta." (9).

Esta barjoleta serà despuès objeto del cuidado del caballero durante el viaje, e incluso la salva en un naufragio. Sin embargo esto tiene un sentido muy concreto en la narraciòn: Oliveros, al llegar a la ciudad de Conturbia, cuenta con dinero para pagar las deudas de la

familia de Juan Talabot, que acaba de morir, y así pueden darle sepultura. Por este acto de caridad se generan los hechos posteriores que son la esencia de la obra, y de hecho, la barjoleta no vuelve a mencionarse después.

En *Tristán el Joven* no sólo se nos cuenta cuántos tesoros lleva el personaje cada vez que sale de su corte, también se nos revela una consideración por el pueblo y sus esfuerzos económicos que es totalmente ajena a las otras obras. Cuando, al principio, se forma un ejército destinado a respaldar los intereses del joven rey Tristán, las tropas son invitadas a entrar en una villa, "y los cavalleros acetaron el partido pero no quisieron entrar dentro porque era mucha gente." (ci-vb). Hay muchos otros ejemplos que podrían ilustrar esta actitud, pero uno más será suficiente. Cuando el rey y su hermana están por llegar a Leónís por primera vez ya es de noche, y decidieron todos esperar hasta el día siguiente fuera de la ciudad

" [...] porque la ciudad le embió suplicar que no entrasse de noche porque era justo que su alteza viesse a sus vassallos y sus vassallos se gozassen de verlo, e también porque la ciudad le tenía aparejadas fiestas en que eran gastados muchos dineros, que era bien que su alteza gozasse del servicio." (cxv-ra).

Una noción similar es la que se refiere a las rentas reales. Mientras en el resto de los libros de caballerías

no se hace mención a la procedencia de la riqueza de los reyes, aquí se puntualiza el hecho de que los vasallos pagan rentas. Cuando Tristán deja la Insula del Floto donde se criara, uno de los juramentos de sus vasallos es que todos pagarán sus rentas al gobernador Leandro, y poco más adelante en la narración Elisandro es enviado a la isla a buscar caballos y recoger la renta.

Si el pueblo lleva ofrendas y regalos a su señor, el autor sensatamente enumera productos de la tierra o cualquier tipo de bien accesible a los aldeanos, en contraposición con los brocados, oro y joyas que aparecerían en las mismas circunstancias en otras obras:

"Los de la insula de Fuerteventura besaron las manos al rey don Tristan por señor, y el rey los recibía muy graciosamente los dones de vacas, terneras, carneros, pavos, capones, perdizes e muchas otras cosas eran sin cuento." (clxv-rb).

El mismo tipo de mercancía es la que una y otra vez menciona como elemento de cambio en el comercio de varias regiones, ciudades e islas. Fuerteventura, por ejemplo, es rica por el comercio con los genoveses, que compran allí aceite y seda cruda que ellos revenden elaborada. De los territorios usurpados a la duquesa de Fenicia por el Jayán de la Torre Blanca el rey se interesa personalmente:

"-Amiga, dezidme, el señor de esta tierra qué rentas e averes ha.
-Señor -dixo Casilda-, muchas rentas son e buenas,

que sabed que tiene unas salinas muy abundosas de donde todas estas tierras comarcanas se proveen. Y màs tiene muchos lugares que mucho pan e cevada e vino e olio e muchas otras cosas le rinden, e assimesmo tiene esta pescadería que gran cosa, que como la mar està solas dos leguas de aquí sube por este río mucho pescado de diversas maneras e todo viene aquí a morir, porque esto es llano y de aquí abaxo es todo fragoso e no pueden sacar las redes. E de cada género de pescado viene de derecho al señor desta tierra de diezmos, que una grande cosa. ¿No veys, señor, qué de gente y qué de barcos y qué de redes andan por este río?

-Sí, veo -dixo el rey.

-Pues a todos quantos contratan en estas pescaderías no les hazía mal el jayán, ni a los que vienen a cargar, salvo pagar los derechos [..]." (clxxxii-va-b).

Este tipo de descripción de la capacidad productiva de una comarca y de su rendimiento en rentas nunca forma parte del espectro de intereses presentado por otras obras màs normalmente integradas a las pautas genéricas. La perspectiva heroico-viril determina un contacto màs esporádico con lo real e inmediato ya que el héroe, siempre absorbido por su auto-definición de caballero y enamorado, no da resquicio a la narración para que se plantee una preocupación como la que esta obra presenta.

La calificación de doméstico-femenino referida al punto de vista narrativo alude a la valorización permanente del detalle práctico e inmediato que se evidencia a través de los ejemplos precedentes: es esa

inclinación casi de ama de casa a asegurarse de que todo esté en orden. Es también una actitud pragmática y directa ante la vida por la que Gillian Eisele comenta:

"Cervantes' inkeeper would have had no need to remind young Tristán and his companions to carry a supply of money and a clean shirt on their travels;" (10).

Es, finalmente, la irrupción en el espacio genérico convencional de una voz reivindicadora de lo cotidiano frente a lo grandioso de los hechos de armas de los hombres.

Pero también existen otros indicios que nos apartan de lo heroico-vigil. Uno es el espacio reducido pero tierno que ocupan los niños en la obra. Tiene cierta gracia doméstica el episodio del capítulo CLXXIIII (*sic*), en que una muchacha llega a la corte con un niño disfrazado de mono que juega asustando a las mujeres hasta que Trinea, la experimentada amazona, descubre el truco, le quita el disfraz y lo muestra en toda su hermosura, y Leonelo, príncipe de Egipto, lo toma como su doncel, "e luego el príncipe y su doncel fueron para los otros niños, e todos cuatro andavan trebejando por el palacio." (cxlvi-va). No es nada frecuente que los niños sean tratados en estas obras como tales, es decir, en su actividad lúdica. Cuando aparecen, lo normal es que sean tratados como adultos, con el mismo lenguaje y las mismas

actitudes; por lo general se nos explica que representan mucha más edad de la que en realidad tienen, ya sea por su extraordinario desarrollo físico si son varones -deben prefigurar el perfecto caballero en que se transformarán- ya por su belleza casi en su punto culminante si son mujeres. El niño del libro de caballerías es un adulto en todo excepto en la edad, por eso es llamativo este breve episodio. De hecho, cuando comienza la obra, Tristán el Joven y su hermana la infanta Yseo son niños aún, pero ellos están tratados en total acuerdo con los cánones genéricos. Tal vez, el hecho de que sean los personajes principales hace que el autor cuide atenerse a las reglas de la convención dentro de la cual se mueve, pero no logra hacerlo en un episodio secundario y con personajes totalmente circunstanciales, cuando su atención se concentra en el hilo narrativo fundamental.

Un momento de atmósfera similar al anterior, aunque muy fugaz, lo proporciona Brangel, quien al llegar a Tintoyl en compañía de la infanta, lo primero que hace es mostrar al rey su hijo recién nacido; y es notable que, al contar los preparativos de este viaje, se nos narre cómo se construyeron unas andas para que viajara Brangel, que acababa de dar a luz, con el bebe y la nodriza.

Tal vez sea esta perspectiva la causa de que el espacio

predominante en esta novela sea interior, el de la corte, en lugar del mundo exterior, el desierto o el bosque, donde los grandes hechos de armas son posibles, donde tiene lugar lo salvaje y desintegrado como los gigantes, los ogros y las bestias infernales, y donde puede darse el colapso de lo cultural y ordenado a través de la locura, como suele sucederles a los amantes desdeñados como Amadís (11). La consecuencia más inmediata de este cambio espacial es la reducción proporcional de lo épico en relación con lo cortesano, a lo cual ya se hizo alusión antes. Indirectamente, esta perspectiva hace que los personajes pierdan el empaque que tienen los héroes de otras obras -entre las que *Tirante el Blanco* puede contarse como excepción- y adquieran dimensiones más cotidianas. La coloquialidad del lenguaje que caracteriza este texto está en clara relación con este fenómeno, que no consiste en el "achicamiento" de los personajes sino en el de la grandilocuencia del discurso con que se los trabaja. Esta "puesta en llano" del lenguaje genera situaciones llamativas, como en el capítulo CXLIII (sic), cuando el rey Tristán y su corte están viendo un torneo, y ante el buen desempeño de uno de los caballeros,

"E don Lançarote dixo al rey:

-¿No vos lo dixé yo, señor, que quitándole delante a Flácido que lo avía de hazer Petronio gentilmente? Plega a Dios que no le

aoje yo [...] .

E dixo don Lançarote:

-Sí, yo aoje a Petronio: éste que viene es el que lo ha de descomponer [...] .

E desdeque vieron caído a Petronio el rey e todos rieron mucho de cómo lo avía aojado don Lançarote." (cxvii-ra).

Este tipo de diálogo matizado de humor ligero sería, con seguridad, muy corriente entre personas de toda clase social, pero es inadmisibile en la convención literaria de un género que responde a un vago principio de decoro consistente en que los altos personajes rara vez condescienden a la charla intrascendente, y de los cuales, por lo tanto, no se podría decir nunca que "aojan" a alguien. Mucho menos tolerable para un discurso normalmente integrado dentro de las pautas genéricas es el comentario de Lançarote acerca de sí mismo cuando todos le hablan de los hermosos caballos de Florisdelfa provocándole grandes deseos de verlos:

" [...] e yo gozaré de ver tan hermosos cavallos como me dezís, que en verdad como a preñada me avèys puesto en tanto antojo e desseo que no veo ya la hora de ser desembarcado en tierra." (ciiiii-vb).

No es imposible que este tratamiento desmitificador de un personaje con enorme tradición, como Lançarote, esté relacionado con la visión peyorizante del adulterio, que parece constituir la columna vertebral ideológica de la

obra, como se verá en otro capítulo. Sin embargo, a la misma categoría pertenecen los comentarios graciosos del Franco, quien, sin alinearse en el grupo de los personajes cómicos, siempre tiene salidas desenfadadas o ingeniosas, o bien para quebrar un momento de seriedad excesiva o para aliviar tristeza, como cuando, tras una despedida sumamente dolorosa para todos, pretende jurar por la cruz -todos veían que no lo estaba haciendo- que Trinea se iba de Tintoyl sumamente feliz.

Esta perspectiva lesiva de toda sublimidad se extiende a todas las áreas de la vida del caballero, incluso las más solemnes, como la ceremonia mediante la cual toma orden de caballería. Si bien muchas veces aparece tratada sin caracteres divergentes respecto de la norma, en algunas ocasiones se destaca el aspecto material y concreto del cansancio físico que causa velar las armas por toda una noche, y eso nunca es tenido en cuenta por otros textos. Cuando el rey Tristán es armado caballero, el rey Artur se levanta muy temprano por la mañana para iniciar la ceremonia -que por otra parte reviste la solemnidad esperable- cuanto antes, y "La missa dixo un obispo muy brevemente porque assí lo proveyò e mandò el rey Artur por aliviar a don Tristán el trabajo de las armas." (clv-ra). Este énfasis en la faceta inmediata y realista

se repite varias veces, pero llega a su máxima expresión cuando toca el turno a Fèlix. En la isla de Fuerteventura de la cual quedará señor, Fèlix se encamina a la iglesia donde habrá de velar las armas con acompañamiento de músicos y en medio de grandes alegrías y festejos. Por la noche, para que no le resulte tan larga, van doncellas de la villa llevándole "frutas e conservas para colación" (clxix-ra). Algo muy parecido se repite en el capítulo CC, donde se narra que Elisandro es armado caballero y que con "los muchos géneros de músicas e colaciones y tantos regozijos e plazerés que cuando amaneció la luz les fue enojosa" (clxxiii-vb). No debe olvidarse que todo esto sucede en la iglesia, mientras Elisandro vela las armas.

Hasta el amor se nos presenta sin los matices sublimes acostumbrados, y adquiere en buena parte de los casos el aspecto de una urgencia sexual que encuentra rápido y honesto desahogo porque entre los personajes principales no hay amores contrariados o difíciles: los amantes llegan a un acuerdo fácilmente y de inmediato se celebran los esponsales y bodas sin que se dé espacio a frustraciones ni conflictos. Fèlix constituye otra vez un precioso ejemplo. Ve a Talancia y se enamora de ella perdidamente. De inmediato el rey Tristán se compromete a pedir la mano

de la muchacha para él, pero no tiene tiempo de actuar porque, durante esa misma noche, mientras Fèlix vela las armas y Talancia lo visita, él le propone matrimonio y ella acepta encantada. Se comprometen allí ante testigos "por palabras de presente" y enseguida después de armarlo caballero Tristán ordena que se los vele, "e viose una novedad nunca vista: velarse un cavallero todo armado" (clxix-va). Unas líneas más abajo, para que no queden dudas acerca de la naturaleza del amor de Fèlix, concluye el capítulo diciendo:

"Después el rey, e Sargia e los novios, acompañado de aquella copia de gente se fueron al castillo. E Fèlix se desarmò, e puesto que era de día e salido el sol lo hizieron noche, y se acostaron los novios en rico lecho donde el coraçòn del cavallero fue satisfecho." (clxix-va).

Demàs està decir que todos tienen que esperar que los novios se levanten para comenzar con el banquete en celebraciòn de las bodas. En total, el tormento amoroso de Fèlix durò menos de veinticuatro horas. Si bien este episodio es muy ilustrativo, no es el único. Similar visiòn del amor trasunta el de las bodas de don Falante, a pesar de ser èste uno de los personajes tratados con mayor apego a los cànones convencionales. Se celebran los esponsales con Esforcia, pero como no habian sido velados

y ella es una buena cristiana no recibe a su prometido en su cuarto esa noche,

"Y sabed que el gran duque don Falante nunca pudo dormir aquella noche sospirando por la gran duquesa de Milàn, su esposa, y en levantàndose fue para la cama del rey don Tristán e contòle como avía passado muy mala noche con el grandíssimo desseo de su esposa, que le suplicava por merced que pusiesse remedio a que no llevasse otra noche tan mala. Y el rey don Tristán lo entendió e riòse [..]." (cxliiii-rb).

Y en el verso del mismo folio cuenta que los novios fueron velados esa misma mañana "y llevàronlos al aposento de la duquesa de Milàn donde estuvieron hasta que fue hora de comer".

Nadie en este texto està exento de recibir un trato desacralizador. Todos pueden ser objeto de las bromas de los otros en un ambiente de grata familiaridad. Incluso la infanta Yseo debe soportar las pullas subidas de tono del Franco con motivo de su casamiento con el rey don Juan:

"-Señora reyna, ¿avèys ya perdido el miedo para entrar con el rey don Juan en otra batalla? [..]
-Señor -dixo el Franco al rey don Juan- preguntaba a la reyna Yseo mi señora còmo lo avía hecho vuestra alteza esta noche, e si soys buen justador." (cciiii-va).

Sin embargo no sería fácil demostrar que existe por parte del autor la intención explícita de ridiculizar lo que en otros libros se trata con veneración porque cuando

lo hace concientemente no deja lugar a ambigüedades. Una de las ocasiones en que abiertamente desvaloriza algo que parece esencial a la caballería de acuerdo con las pautas tradicionales es el momento en que el Franco, que escolta a la infanta Yseo a Tintoyl, es desafiado a luchar por un caballero que sostiene que su doncella es más hermosa que cuantas mujeres acompañan al Franco. Ya sea porque el otro caballero defiende algo que a todas luces no es verdad -Yseo no tiene par-, ya sea porque no es tan diestro en el manejo de las armas, lo cierto es que el Franco lo desmonta sin ningún esfuerzo. La doncella por la cual pelea rápidamente se le ofrece al Franco y al ser rechazada se va. El caballero entiende que una mujer de esa clase no es lo que más le conviene y toma en sentido contrario. Todo el episodio está tratado con leves tonos humorísticos, y es obvio que una escena así nunca tendría lugar en *Amadis* o en cualquiera de los *Palmerines*, donde no importa cuán absurda sea la demanda de una dama, los caballeros permanecen inmutables en su fidelidad y son incapaces de escarmentar.

Otro episodio semejante se da cuando, en un cruce de caminos, la Bella Guarda, caballero que se llama así por poseer un hermoso castillo, deja elegir el rumbo a su caballo, en clara reminiscencia irónica de una situación

frecuente en otros textos. El camino naturalmente los lleva no a una aventura sino a un atajo sin salida donde hay un hato de vaqueros que les ofrecen comida y albergue por esa noche:

"-Señor, sea una cosa: yo cerraré los ojos e soltaré la rienda a mi cavallo, e por el camino que el cavallo tomare sigámoslo.
-Sea assí -dixo el rey- pero paréceme que se verificarà en nosotros lo que està escrito: que si un ciego guía a otros ciegos todos caerán en un hoyo [..] ." (clxxi-rb).

La anuencia poco entusiasmada del rey Tristán para efectuar el experimento hace prever el final, pero confirma que la obra sólo quiere mostrar el absurdo de una de las situaciones típicas de estos libros cuando un caballero anda sin rumbo buscando aventuras, pero sin ridiculizar a los personajes, ya que el héroe mismo está involucrado en la escena.

La intencionalidad burlesca en los ejemplos precedentes es obvia, pero no lo es tanto en otros casos. Por el contrario, los personajes centrales son tratados con respeto aunque no con distancia, y es esa proximidad -generada por una visión que ya describimos como doméstico-femenina- la que permite presentar a los protagonistas en la totalidad de sus circunstancias y con su vena humorística incluida, lo cual impone a la obra su aire desacralizador.

Por lo general, no abundan las escenas humorísticas en

los libros de caballerías, pero cuando las hay difícilmente el personaje que la genera es un noble ya que esto implicaría un ataque a la dignidad a una clase social que aún mantiene el poder por el respeto que suscita en otras y por una imagen especial que cultiva de sí misma. Los comentarios graciosos del *Caballero Cifar* provienen del Ribaldo; en *Amadís*, donde son muy escasos, de Ardián el enano; en *Tirante*, que por su corte realista similar a *Tristán el Joven* admite muchas más escenas humorísticas, es la doncella Flacerdemivida la encargada de proveerlas, aunque también se insinúa como "gracioso" el príncipe Felipe de Francia. En el texto que nos ocupa hay dos personajes importantes con esas características, y ambos son nobles. Esto puede hablarnos de una visión desde dentro, doméstica, y por lo tanto cotidiana, como la que podría tener un miembro de la nobleza que se dirige a un igual en la intimidad. Tal vez, más probablemente, se nos sugiere lo que de esa clase percibiría alguien ajeno pero directamente relacionado, como un sirviente, que vería a sus miembros despojados del aparato externo que imponía distancia y respeto en las clases más bajas.

El primero de estos personajes es Miliana, duquesa de Xaxonia, cuyo nombre, según el mismo texto, sugiere "mil años" (12). Es una anciana cuyo padre, un gran "sabidor",

había dispuesto que su hija no heredara ni contrajera matrimonio hasta que la doncella más hermosa del mundo abriera el testamento, el cual estaba cerrado por un encantamiento como si fuera una sola hoja. Miliana anda así durante decenios por el mundo para encontrar a la doncella cuya belleza sería la llave de su herencia. Siguiendo una pista que le da la reina Tulia va en busca de la infanta Yseo quien, en efecto, da fin a la aventura. Se une a la corte y allí permanece durante la primera parte de la obra, cuando el rey don Tristán no es aún caballero y por lo tanto se nota en el texto un predominio claro de lo cortesano y femenino. Es muy vieja ya, fea y enamoradiza, lo cual genera la hilaridad de las otras mujeres de la corte y la convierte en blanco de comentarios y bromas definitivamente crueles (13).

Al ir el rey a recibir orden de caballería, todos los visitantes se van a sus dominios. Miliana parte también a tomar posesión de su ducado y ya no volverá. Se produce aquí una fractura en la narración que comenzará a centrarse en los hechos de armas de Tristán, dando espacio entonces a cierto predominio de lo masculino. Es en este momento cuando aparece el segundo de los personajes que nos ocupan: la Bella Guarda, que ya fue mencionado antes. Si bien puede decirse de Miliana que es la anti-dama, no puede

afirmarse de la Bella Guarda que sea el anti-caballero. Es excelente en el ejercicio de las armas y por cierto no es cobarde, aunque tal vez sí algo cauteloso en comparación con los "modelos". La comicidad que genera no se basa tanto en características personales como en las circunstancias en que se ve involucrado, y si bien los otros personajes se divierten con él y a veces a su costa, no se advierte ni en ellos ni en el autor la intención de ridiculizarlo como a Miliana (14).

Si bien estos dos personajes cómicos son los más importantes, no son los únicos. Los otros, aunque muy numerosos, son totalmente episódicos. No se nota una preferencia marcada por la clase social de la cual provienen y todas se encuentran representadas por igual. La recurrencia permanente de la escena humorística aparta a esta obra del discurso normalmente integrado. La perspectiva heroica, aunque no desconoce el detalle cómico, impone al material narrativo que trata un toque de sublieme seriedad. El episodio de Raquel y Vidas o la risible cobardía de los condes de Carrión en el *Poema de mio Cid* están dirigidos a diferenciar al "Otro" -el judío marginado o el noble decadente- del grupo social privilegiado por el poema, por lo tanto no encontraremos al héroe y sus allegados en situaciones que les resten

dignidad. *Tristán el Joven* no es ajeno a ese tipo de humor ácido, despectivo, desde fuera; sin embargo cultiva el otro, desde dentro, desde la intimidad, como se observa en el hecho de que el mismo rey se encuentre en la absurda situación de perderse en un atajo por seguir el instinto de un caballo. Es la visión desde lo doméstico y cotidiano la que permite que los personajes aparezcan por momentos disminuidos en su grandiosidad, en su dignidad aparente, sin que se comprometa en ello su dignidad real. El humor de esta obra, lejos de sugerir una forma de rebelión ante el orden establecido, como entiende Bajtin el "espíritu carnavalesco" en Rabelais, parecería confirmar ese orden al humanizar a los personajes (15).

También es esta perspectiva doméstico-femenina la que genera una valorización del afecto dentro del vínculo familiar incluso en relaciones raramente tomadas como objeto narrativo en otras obras, como la de padres e hijos o la de hermanos. En las novelas de caballerías convencionales, los lazos de sangre generan en los caballeros lealtad y respeto si el vínculo es con un hombre, y si el parentesco es con una mujer, o bien casi no se tiene en cuenta más que con fines dinásticos, o bien genera un amor abstracto que se queda en la retórica -siempre sobria en estos casos- de la obra. Nunca

sucederà que un hombre deje de buscar aventuras por el mundo por cariño a su madre. En *Tristán el Joven*, sin embargo, esto es posible. Cuando Fèlix quiere acompañar a su rey de regreso de su primer viaje de aventuras, èl se lo impide, y dos de las tres razones que le da para hacerlo son las siguientes: que Fèlix està recién casado y no es justo que se separe de su mujer, y que su madre Sargia habfa ido a vivir a la isla con èl para gozar de su compañía y por lo tanto èl no puede irse. Incluso Tristán vuelve de su primer viaje de aventuras porque, como èl mismo dice en una carta al rey Artur, ya extraña a su hermana Yseo, y esto no es sino una prueba màs del afecto constante, profundo y manifiesto que une a los hermanos. Don Palante no acompaña a Tristán cuando va a ser armado caballero por el rey Artur porque acaba de casarse y prefiere quedarse en sus nuevos dominios y al lado de su mujer (16). La actitud que en otras obras sería deshonra -así nos lo presentan desde *Erec et Enide* e *Yvain* de Chrètien de Troyes hasta *Amadís* (17)- aquí es un valor: un caballero debe ser capaz de abandonar su inclinaciòn natural de andar por el mundo por el bien de sus seres queridos, aunque èstos sean mujeres.

Para concluir, debe mencionarse un comentario del

narrador que sorprende en una novela de caballerías y que confirma que ésta fue creada desde una perspectiva ajena a lo heroico. En uno de los tantos torneos que se organizan como festejo de eventos felices, se nos cuenta:

"Aÿ viêrades muchos cavalleros en tierra, muchos cavallos sin señores, muchos cavalleros muertos atravesados con lanças, otros con troços de lanças por las frentes e por los pescueços, que era lástima ver una cosa tan cruel hecha por passatiempo." (cxlviii-va).

Se evidencia que el autor desprecia de la pelea sin motivo justo, y aunque hay muchos torneos en la obra es más por un toque realista -debía ser cierto que las ocasiones felices importantes se celebrarían con este tipo de actividad- que por simpatía hacia ellos. Este comentario del narrador tiene un antecedente interesante en *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla u Artus Dalgarbe*:

"Señor, paresceme grande crueldad consintir que mueran los cavalleros de la manera que hoy vimos."
(18).

Es importante que el autor ponga tal comentario en boca de una mujer, Helena, en referencia a los torneos que su padre organiza con el fin de encontrarle el marido apropiado, ya que esto confirmaría la impresión de que una reflexión de ese tipo en una obra perteneciente a un

gènero con un fuerte predominio de lo masculino y de lo heroico, puede hacerse sòlo desde una perspectiva ajena a ambos, y por lo tanto no sería inapropiado calificarla de "femenina". Contamos con otra referencia de mucho interès. En *Tablante de Ricamonte*, cuando don Miliàn es apresado por Tablante, la esposa y la sobrina proponen que se lo libere a través de una acción conjunta: amigos, criados, deudos y ellas mismas, entre todos podrían desafiar el gran poder de Tablante sin temor. Un pariente les aconseja que no lo hagan, que todo debían dejarlo en las manos de un caballero (19). Las mujeres, por no tener asumido el còdigo caballeresco, buscan una soluciòn simple y directa al problema de un hombre anciano que es llevado a una prisiòn donde tal vez no sobreviviría hasta que llegara el caballero capaz de vencer a Tablamonte. Ellas, como muchas otras veces, proponen una ruptura con lo establecido por pautas que no les son propias, pero la voz femenina divergente es sofocada de inmediato por la masculina convencional, sin la cual no habría habido historia, ya que se debe esperar a que Jofrè lo rescate dentro de los cànones ortodoxos de la caballería.

Al no tener ninguna pista respecto de la posible

autoría de *Tristán el Joven* (20), resulta obviamente imposible especular en torno de los motivos individuales que pudieran haberlo llevado a asumir un punto de vista narrativo opuesto al que es normal en la convención literaria dentro de la cual se expresa. Las diferencias que en el resultado final impone esta perspectiva, hacen que quepa preguntarse si, en efecto, *Tristán el Joven* es un libro de caballerías. Mi respuesta sería afirmativa. En primer lugar, la obra se nos presenta como parte integral -incluso en un mismo volumen- y continuación de un libro que cuenta las tradicionales aventuras de don Tristán de Leónís, cuya pertenencia al género, en principio, no sería discutible, y tiene, formalmente al menos, muchos de los elementos tradicionales que conforman estas obras, como vimos en el Capítulo I. Es obvio sin embargo que estos elementos no definen la integración de la obra en la norma discursiva convencional de los libros de caballerías, y la clasificación de "marginal" se refiere a esta perspectiva peculiar subordinada a la ideología del autor, que será analizada en el Capítulo VII.

NOTAS

1. Desde el *roman courtois* hasta la novela de caballerías, las dignas de ser amadas tienen cabello rubio (más dorado que el sol o que el oro), piel blanquísima (a Carmesina, de *Tirante*, se le podía ver bajar el vino tinto por el cuello cuando lo tomaba, como ya observamos en el Capítulo I) y ~~de~~ ojos fatalmente claros (frecuentemente como estrellas). A esta descripción, verdadero lugar común en este género, responden, además de la mencionada Carmesina, Enid, Soredamors (de *Cligès*), Oriana, la reina Ginebra, Claridiana (de *El caballero del febo*), Yseo la Brunda y su hija la infanta, por no mencionar sino a unas pocas. Es posible no encontrar descripciones de todas las mujeres, pero cuando las hay, si son hermosas, siguen este esquema inevitablemente.

2. Ruth Goldschmidt-Kunzer. *The Tristan of Gottfried von Strassburg. An ironic perspective.* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1973).

3. En la edición de Bonilla y San Martín en *Libros de*

caballerías (Madrid, NBAE, 1907), esta parte de la historia de Erec se narra en los capítulos CXXVII a CXLI. Es cierto que en el capítulo CXLII un fuego baja del cielo y mata a la traidora, pero esta especie de compromiso moral entre la actitud del caballero y los criterios éticos generales no cambia los hechos objetivos.

4. En el capítulo XXII, en *Libros de caballerías* (ed. de Pascual de Gayangos, Madrid, BAE, 1857), p. 50.

5. *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre, hijo del conde don Ason*, en *Libros de caballerías* (ed. Bonilla y San Martín, Madrid, NBAE, 1907), p. 466-a.

6. *Ibid.*, p. 464-b.

7. *Cf.*: Nota 9, Capítulo III.

8. Jane Whetnall dice en su artículo "Lirica femenina in the early manuscript cancioneros",:

" [...] the ladies speak their distress with a

directness that, as far as one is able to generalize about such a vast quantity of verse, seems to be absent from the corresponding poems from the man's point of view." (p. 138).

Un poco más adelante en el mismo artículo, la autora expresa:

"Although amorous *quejas* of this sort are not exclusive to feminine lyrics, there are good reasons for believing that there was a deeply traditional association between heightened colloquial diction and the female predicament." (p. 147).

El artículo fue publicado en *What's past is prologue. A collection of essays in honour of L. J. Woodward.* (Eds. S. Bacarisse, B. Bentley, M. Clarasò, D. Gifford. Edimburgo, Scottish Academic Press, 1986), pp. 138-175.

9. En *Libros de caballerías* (ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, NBAE, 1908), p. 458.
10. Gillian Eisele, "A reappraisal of the 1534 sequel to *Don Tristán de Leornís*", *Tristania*, 5 (1980) p. 41.
11. Uso la propuesta de Le Goff en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona, Gedisa,

1985), al relacionar determinados espacios objetivos con ciertas actitudes humanas o características psíquicas.

12. En el folio cxxvii-va se lee:

"[...] e dixo otra donzella a la duquesa:
-Antes, señora, ha mil años esta donzella.
-¿E cómo ha mil años? -dixo la
duquesa.
Y respondió e dixo:
-Señora, esta donzella se llama Miliana, que
quiere decir que ha mil años.
De lo cual rieron estremadamente."

13. El personaje de Miliana tiene obvia inspiración en el episodio de *Amadís*, Libro Segundo, capítulo XIII, p. 142 (en la edición de Gayangos, Madrid, BAE, 1857). Un día aparece por la corte de Lisuarte un escudero viejo que no podía ser armado caballero sino por el leal amador que pudiera desenvainar una espada encantada que traía ni tomar espada sino de la mujer fiel que hiciera revivir las flores de una guirnalda al ponérsela en la cabeza. Hasta encontrar a Amadís y Oriana, que pasan la prueba sin darse a conocer, había andado por el mundo sesenta años. El verlo tan viejo y aún ilusionado con armarse caballero causa la hilaridad de los jóvenes de la corte. Todo el episodio ocupa unas pocas páginas en *Amadís*,

pero el de Miliana alcanza un gran desarrollo en *Tristán* ya que ella se queda en la corte un largo tiempo y es parte integral de ella.

14. La Bella Guarda tiene su antecedente tal vez en Dinadan, caballero valiente que detesta a las mujeres y al amor y que aparece en los *Tristán de Leonís* españoles, incluida la primera parte de esta *Coronica* donde es blanco de las bromas de Yseo la Brunda. Proviene del *Tristan en prose*.

15. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his world*, Bloomington (University of Indiana Press, 1984).

16. Estos ejemplos se retomarán con más detalle en el Capítulo VII.

17. La sombra de la deshonra pende sobre Erec y sobre Yvain porque, recién casados, prefieren quedarse al lado de sus mujeres a salir en busca de aventuras. Una situación similar sufre Amadís cuando Oriana le prohíbe alejarse de la corte por uno o dos años.

18. Ed. A. Bonilla y San Martín, en *Libros de*

caballerías (Madrid, NBAE, 1908), pp. 473-4.

19. Ob. cit., p. 460.

20. Pascual de Gayangos, en su "Discurso preliminar" a *Libros de caballerías* (Madrid, BAE, 1857), arriesga la opinión, según él mismo no muy bien fundada, de que el autor pueda ser Juan Díaz, el mismo que escribiera el octavo libro de *Amadís*:

"Quien sea el autor de esta segunda parte de *Don Tristán*, en la cual, según hemos visto, se introducen -por primera vez y sin disfraz personajes históricos, novedad poco común en este linaje de libros, se ignora de todo punto. Hay, sin embargo, fundadas razones para sospechar que fue natural de Andalucía, del condado de Niebla, y morador quizá de alguna villa próxima a la raya de Portugal, atendida la manera ruda y descortés con que siempre que le viene a mano trata a los de aquella nación. También pudiera presumirse, atendido el gran número de devotas consideraciones y amonestaciones cristianas con que la narración está exornada, que su autor fue hombre de iglesia; y llevando aun más allá la conjetura, pudiera sospecharse si su autor fue el mismo que en 1528 escribió el *Octavo Libro de Amadís*, aunque en apoyo de esta última conjetura no podemos ofrecer más razón que cierta semejanza de estilo que en la lectura escrupulosa y detenida de uno y otro libro hemos creído advertir." (p. xv).

CAPITULO VII

Marginalidad: la ideología implícita.

La ideología en los discursos convencionales

Para encarar el análisis de los aspectos ideológicos conviene retomar algunos elementos considerados en capítulos anteriores. Como ya se ha visto al hablar del punto de vista narrativo, las novelas de caballerías tradicionales presentan un mundo donde la máxima virtud viril es la perfección en el manejo de las armas, y a ella se subordinan todas las demás. Importa, aunque no es indispensable, que ellas se empleen en causas justas, como así también que el caballero sepa cumplir con la palabra empeñada aunque eso lo lleve a situaciones aberrantes como las mencionadas antes. Otra condición fundamental es la de ser fiel enamorado; incluso a riesgo de caer en la autohumillación. Los códigos culturales y semióticos de la época exigen, además, que sean hermosos ya que belleza y virtud parecen ser las dos caras de la perfección (1). Aunque siempre la hermosura acompaña a

la virtud, la relación no es igualmente sistemática a la inversa: suele haber doncellas "traidoras" muy bonitas que, justamente por serlo, engañan con mayor facilidad a un caballero desprevenido. La fealdad y la desproporción, en cambio, son siempre síntoma de intenciones aviesas, de brutalidad o de maldad, por eso los gigantes son figuras negativas, y cuando no lo son, como Dramuziando en *Palmerín de Inglaterra* o Gandalac en *Amadís*, el autor considera necesario explicar las causas de semejante anormalidad.

No todas las figuras heroicas tienen todas las virtudes. Todos son valientes y bellos, pero Galaor es demasiado enamorado, en oposición a su hermano Amadís; Tirante no duda en mentir si eso conviene a sus designios, y Tristán pasa buena parte de su vida en la trampa de usar su capacidad caballeresca extraordinaria defendiendo una causa de antemano perdida: la de protegerse a sí mismo y a Yseo de los problemas en que constantemente se ven comprometidos por su relación adúltera.

En cuanto a las mujeres, como ya se vio antes, el único valor es la belleza, o al menos la belleza que sus hombres ven en ellas. Suelen ser también generosas y corteses, y a veces fieles a su caballero, pero todo esto está subordinado a su hermosura. Una característica

bastante generalizada entre ellas es que no tienen inhibiciones en declarar su amor al elegido y suelen ser ellas las que tramam los ardides conducentes a la consumación, aunque eso no parece rebajarlas a los ojos del caballero. Es frecuente que las que se niegan a los requerimientos del hombre no lo hacen tanto por virtud como por desapego, como Miraguanda en *Palmerín de Inglaterra*. Por supuesto las situaciones son variadas y existen múltiples posibilidades, y no es improbable encontrar damas enamoradas que se rehusan a la consumación sexual por genuinos problemas de conciencia, como en el caso de Carmesina en *Tirante el Blanco*, quien elude los embates de Tirante y las trampas de su doncella Placerdemivida por mucho tiempo.

Sabido es también que estas obras heredan del *roman courtois* algunos de los elementos propios de la religión del amor, hasta el punto que muchos caballeros, antes de entrar en batalla invocan la protección de su dama y no la de Dios, la Virgen o Santiago. Esta distorsión de valores no escapó a la percepción de Cervantes, quien le dedicó el comentario que de él puede esperarse en el *Quijote* (2). En realidad los valores religiosos en general no parecen tener demasiada importancia, excepto por el hecho de que los enemigos suelen ser paganos y que los

ermitaños aparecen como fuertes guías espirituales. Sin embargo debe considerarse también que hay muchos paganos que comparten con los héroes cristianos las aventuras en solidaria camaradería, y que en algunas ocasiones, si hay guerra entre uno y otro bando no se debe tanto a altos ideales religiosos sino a problemas de índole personal, como en *El caballero del febo* (3).

Los eremitas, al mismo tiempo, no formaban parte orgánica de los cuadros eclesiásticos, y si bien hubo muchos que siguieron el camino marcado por San Jerónimo, la Iglesia fue siempre un tanto cautelosa en su relación con ellos: el aislamiento y la soledad podrían muy bien conducir a una vida de santidad, pero la falta de contacto permanente con la ortodoxia podría también llevar a desviaciones sumamente peligrosas. Esto debe entenderse sobre todo en el contexto de las innumerables corrientes heréticas que florecieron entre los siglos XIII y XV (4). Es narrativamente coherente que los caballeros andantes tengan como principal contacto con el universo religioso a los ermitaños, dado que el mundo de ambos es la soledad del bosque. Como ya se puntualizó, éste es el espacio del peligro y la aventura, y también donde puede darse la desintegración del yo y el abismo de la locura (5). Como oposición a esta aniquiladora exacerbación de la

subjetividad, el mensaje del eremita es un nexo con lo vital, objetivo y trascendente, como si en el espacio intertextual del bosque confluyeran las voces del Verbo y del impulso de *destrudo* (6).

Desde el punto de vista axiológico, todo lo anterior podría resumirse en la siguiente lista de valores:

- a. Preferencia de lo bélico inmediato sobre lo espiritual trascendente.
- b. Predominio o confusión de lo formal aparente sobre lo esencial.
- c. Valorización de lo íntimo impulsivo sobre lo social y racional.
- d. Aceptación social de la inversión de los roles sexuales.
- e. Aceptación social de la subversión de los valores familiares.

El primer punto no requiere mayores aclaraciones porque ya se ha aludido a él en forma bastante explícita en el capítulo anterior, al hablar del punto de vista narrativo heroico-viril, y se lo retomó brevemente al principio de éste. El segundo tiene amplias zonas de contacto con el anterior a las que se hizo referencia en los mismos lugares, pero hay otra área que, por sus alcances, tal vez requiera mayor elaboración: la de la equiparación virtud-belleza.

Para el pensamiento helénico la belleza era un valor en sí misma, y sabemos que se la cultivaba concienzudamente a través de ciertas actividades físicas -deportes, gimnasia- con el fin de lograr una armonía perfecta con los bienes espirituales. Con el advenimiento del cristianismo, en parte por diferenciarse de las culturas precedentes, y sobre todo porque se vio en el cuerpo y sus necesidades el origen del pecado, se cultivó un desprecio sistemático por todo lo referido a la apariencia física, hasta tal punto que el arte del retrato, en la pintura, es una manifestación que comienza tardíamente en el Renacimiento (7). Otro síntoma de este desprecio por la belleza física objetiva es que en el *roman courtois* hasta los libros de caballerías, como ya se comentó en el capítulo anterior, todas las damas se parecen entre sí e incluso se parecen a los caballeros en virtud de una idea estética convencional que exige que los héroes tengan una apariencia y no otra, a veces con plena prescindencia del realismo: en estos textos literarios suele haber mujeres moras o asiáticas rubias aunque no puede decirse que esto sea lo más frecuente en esas comunidades (8). Sin embargo, a pesar de presentarnos bellezas solamente convencionales, por el sólo hecho de estar descriptas se insinúa un fuerte interés por el tema.

En realidad, la necesidad de que el héroe sea hermoso es una convención que en la literatura ha llegado casi sin figuras hasta este siglo, y en el cine sólo en los últimos años ha comenzado a resquebrajarse. No se mantuvo, sin embargo, la convención de que belleza y virtud deben estar indisolublemente unidas. Es este criterio antirrealista y fundamentalmente anticristiano que, seguramente, estaría en conflicto con la ideología oficial de la época, el que se describe aquí como predominio o confusión de lo formal sobre lo esencial.

El tercer punto se refiere principalmente al tratamiento que se hace en estas novelas del amor, que se nos presenta como una fuerza instantánea e incontrolable que constituye, desde el momento en que se manifiesta, en motor fundamental de las acciones. Para consumarlo todos los métodos son válidos: desde la asistencia de elementos sobrenaturales, como la intervención de Merlín para que Uterpadragón pudiera poseer a Yguerna, a la violación apenas encubierta, como la cometida por Trebacio contra Briana (9), pasando por los ardides planeados por Placerdemivida contra Carmesina, en total connivencia con Tirante. La consumación sexual fuera del matrimonio no es la única ni la más grave de las transgresiones sociales impulsadas por el amor. En su nombre hay sañas que duran

años, matanzas horribles, guerras interminables, sangre derramada inútilmente; y más allá de todo esto, los amantes mismos llegan a los límites de la autodestrucción.

En estrecha relación con el que antecede, el cuarto punto se refiere a la función activa que las mujeres suelen tomar en la consumación del amor. Su agresividad sexual no difiere de la de los hombres y, estadísticamente, son más numerosas las doncellas que se les ofrecen a los caballeros que los caballeros que buscan aventuras amorosas. Efectivamente, son incontables los personajes femeninos de tercer o cuarto orden que declaran su pasión sin inhibiciones al héroe central de una novela de caballerías, mientras éste suele permanecer incólume en su fidelidad a su amada. Pero lo más interesante es que la mujer misma se transforma en violadora, dado que a través de encantamientos hacen a los caballeros olvidar el mundo exterior, sus reinos, sus intereses, e incluso todas las actividades viriles propias de su estado, como la caza. De este modo el caballero llega a vivir en un estado de feliz castración, mutilado en su integridad como individuo y sólo entregado a su función como amante. Esto es lo que sucede con Trebacio cuando cae en los encantamientos de Lindaraxa en *El caballero del*

Febos, o con Partinuples y la princesa encantadora Melior. También hay mujeres que recurren a artes mágicas para poseer a un caballero sólo por una vez, con el fin de concebir un hijo de él. Las hay de este tipo en *Amadís*, y hasta el fidelísimo Lanzarote es forzado a una relación de la cual no tiene plena conciencia por la hija del rey Felles, en la que concibe a Galahad o Galaz, para la tradición española, tal como nos lo cuenta *La demanda del Grial*.

El quinto punto se refiere básicamente a la pérdida de la autoridad del *pater familias*. Como ya se ha visto antes, las doncellas deciden por sí mismas con quién habrán de casarse, casi siempre en conflicto con los proyectos paternos. Esto lleva a una larga cadena de desobediencias y transgresiones que van desde las entrevistas secretas a las complejas argucias y dilaciones destinadas a no contraer matrimonio con el hombre que el padre les destina, siempre con la complicidad de algún sirviente de confianza. Esto implica no sólo que se resiente la autoridad paterna sino también la del hombre como señor de su casa y sus dominios, dado que en la espesa red de mentiras y complicidades, se entera demasiado tarde de que su hija ha contraído un matrimonio secreto que decididamente estorba sus designios políticos,

situación que lo deja en la práctica sin opciones. Si me extiende en la rebelión de las hijas contra la autoridad paterna es porque la trama de los enredos amorosos transcurre siempre en la corte de la dama, y porque, teniendo en cuenta la estrechez del ámbito de las elecciones para una mujer de la época, seguramente sería de mayor impacto en el público dispuesto a mantener una distancia crítica respecto de la obra, el integrado por moralistas que veían en estas lecturas ejemplos poco edificantes. Sin embargo, debe considerarse que los caballeros tampoco consultan a sus mayores -suponiendo que supieran quiénes son- respecto de sus planes matrimoniales. El caballero es un ser autónomo que sirve a un señor cuya autoridad se ve irremediablemente disminuida porque su vasallo se ausenta de su corte por años, siguiendo un interminable encadenamiento de aventuras, y porque al final se casará con su hija prescindiendo de sus propios planes. Por otra parte, aunque el monarca con el cual entra en conflicto no sea su padre sino su futuro suegro, el viejo rey es para él una inequívoca figura parental dado que llega a su corte siendo muy joven y a lo largo del texto se manifiesta con toda claridad que lo trata y lo quiere como a un hijo (10). Esto es, ^{que} la tácita rebelión del caballero involucra una

proporción considerable de desafío a la autoridad paternal.

Tal vez como elemento justificatorio de la desobediencia o deslealtad al señor, la autoridad está casi siempre encarnada en monarcas viejos, débiles, indecisos o enfermos, como el padre de Carmesina en *Tirante el Blanco*, a quien incluso su propia mujer engaña con Hipólito, y Oliverio de *El caballero del Febo*. Aunque no tengan descendencia y en consecuencia el desafío a su autoridad no parta de sus hijos, responden también a esta descripción el Mares de los diversos *Tristán de Leonís* y el Artur de numerosos textos a partir del *roman courtois* inclusive. Una característica generalizada aunque no necesariamente universal es que estén aconsejados por cortesanos mezquinos y envidiosos de la gloria de los héroes, que los llevan a enfrentamientos, muchas veces armados, al cabo de los cuales el viejo monarca reconoce que no hay mejor guardián de sus dominios y de su hija que el que ésta eligiera. Cabe señalar sin embargo que la autoridad siempre se restituye al final, cuando accede al trono la nueva pareja reinante. Pero si se tienen en cuenta las continuaciones existentes y posibles, dadas las múltiples puertas que para ellas deja abiertas el texto, veremos que esta restitución es efímera: la nueva

generación de caballeros y doncellas que crecen en la corte pronto se enfrentará con la autoridad de quienes antes habían desafiado la de sus mayores. Es posible que estos grandes ciclos novelísticos, tomados en su totalidad, constituyan una lejana reminiscencia narrativa de los antiguos rituales de la muerte y sustitución del dios o del rey viejo, como símbolo de la muerte y del renacer de la naturaleza (11).

Independientemente de estas posibles interpretaciones mitológicas o antropológicas, la relativización del concepto de autoridad sería vista con desconfianza en una sociedad fuertemente patriarcal como la constituida por el público lector. Donde las mujeres comenzaban a tener fácil acceso a ciertas obras literarias pero no la educación suficiente para discernir realidad de ficción, el ejemplo de las heroínas novelescas se consideraba nocivo, tanto que sabemos que, en los criterios de algunos predicadores o pensadores de la época se consideraba preferible que una joven fuera analfabeta a que tuviera la posibilidad de leer tales obras (12).

Aparte de las críticas que las novelas de caballerías recibieron por parte de algunos contemporáneos por la inverosimilitud de las situaciones, las complicaciones innecesarias de la trama y el estilo de

algunos de quienes las cultivaron, fue por las consecuencias morales nefastas que podría acarrear su lectura que se convirtieron en el blanco del ataque de numerosos críticos. Tomado en su conjunto, el corpus ideológico resumido en los cinco puntos que anteceden repugná sin duda a muchos contemporáneos y es sabido que la Iglesia condenó estas novelas con frecuencia a través de prédicas y sermones, y que las cédulas reales que prohibían su importación a América se sucedían unas a otras ininterumpidamente. Sin embargo, muchos autores prefirieron criticar los aspectos de la convención con los cuales disentían sin atacar al género mismo, creando así un sistema dirigido a señalar los aspectos para ellos conflictivos *desde dentro* de la misma convención, en algo parecido a lo que Otis Green llama "ironía estructural" (13). Pero la forma más directa, aunque no la más frecuente, de expresar disenso es la reflexión inmediata sobre un tema concreto.

Cuando Amadís, deshecho anímicamente por el rechazo de Oriana ante su presunta infidelidad con Briolanja, toma el nombre de Beltenebros y va a la Peña Pobre para dejarse morir, Ordóñez (o Rodríguez) de Montalvo interrumpe la narración y se pregunta si es lícito que un caballero de

de una flaca mujer", y su respuesta es previsiblemente negativa (14). Esto significa que a la doble voz de la convención novelística y de la tradición de *Amadís* que confluyen en el texto con el mensaje "es lícito y deseable dejarse morir por amor", se opone otra compuesta por un entramado de fuertes corrientes ideológicas (15). Se crea así en el espacio textual de confluencia una zona, si no polifónica al menos dialógica (16), de autorreflexión novelística. Sin embargo, este estilo de crítica frontal incorporada al mismo texto es infrecuente.

Como rara vez se atacaba en forma directa la figura del héroe, una de las maneras comunes de hacerlo era a través de la ironía estructural mencionada antes. Se escribía una continuación que narrara las aventuras de un descendiente del héroe, por lo general el hijo, quien debía tener todas sus virtudes y ninguno de sus defectos, de modo que la figura del padre se viera opacada ante las perfecciones del hijo sin que necesariamente mediase una crítica explícita. En esta relación dialógica obvia entre el original y su continuación, el lector entrenado percibiría sin dificultad dónde estaban las zonas de conflicto entre los atributos del héroe original y la ideología del escritor de la secuela. Así nos

encontramos ante representantes de la segunda generación mucho más interesados en el espíritu de la caballería que en sus formalidades.

Galaz, hijo de Lanzarote, desconoce el amor terrenal, manteniéndose así libre del estigma que inhabilita a su padre para emprender con éxito la búsqueda del Grial. Además se lo ve libre del prejuicio de tener que cumplir los dones prometidos si son contrarios a su conciencia. En la *Demanda del Grial*, donde Erec corta la cabeza de su hermana sin otro motivo que una promesa hecha a ciegas, Galaz concede un don a un caballero sin saber lo que éste le pediría, como siempre en este género. Hecha la promesa, el caballero le pide que lo decapite y Galaz se niega, a pesar de que el otro le recuerda que está obligado por su palabra. El caballero entonces lo amenaza de muerte, pero Galaz no se defiende (17). Sabemos después que todo lo que quería el caballero era probar al héroe, pero es suficiente para demostrar que él está ubicado en un estadio espiritual más elevado que el resto, impresión que se refuerza a lo largo de todo el texto cuando se comprueba que es el único que se niega a pelear solamente para probarse, con lo cual quedan desvalorizados lances caballerescos tradicionales como las situaciones de "paso honroso". Esto implica que a la voz

convencional cuyo mensaje sería "la palabra empeñada debe mantenerse a cualquier costo", se le yuxtapone otra de origen extra-genérico y moral cuyo mensaje revela que la palabra y todos los valores humanos deben estar supeditados a otros provenientes de un orden superior. En la zona de confluencia de ambas voces se crea, en este caso, un espacio de autorreflexión genérica en el que se enjuicia no la validez de un episodio en particular sino el universo ideológico convencional.

Justamente este tipo de situación convencional es sistemáticamente eludida por Esplandián. Yendo hacia Londres encuentra un caballero que le cierra el paso en un puente. Esplandián prefiere no pelear por tan poca cosa y anuncia que buscará un vado, pero el otro le dice que no lo hay. Se traban en una feroz batalla de la cual Esplandián sale vencedor y al cabo de la que descubre que el caballero vencido es su padre. Lo importante de todo esto es que aquí está planteado con toda claridad que lo que separa a ambas generaciones es un abismo ideológico. Cuando aún Esplandián tiene esperanzas de disuadir de su propósito a quien lo desafía, le dice:

"Si en el tiempo de mi padre, que las venturas en esta tierra demandaba, y de los otros famosos caballeros, que sobre tales causas como esta combatian, acaecièrades, probàrades vuestra ventura, como la fortuna os la diera; pero dígoos, caballero y señor, que su honra ni su fama no la

querria, ni Dios por tal via me la dè. Pues el paso nos quitais, no nos quitarèis el campo, que es harto ancho." (18).

Se explicita de esta manera que Esplandiàn no sólo no està interesado en adquirir una imagen pública similar a la de su padre, sino que, básicamente, disiente de los métodos. Montalvo privilegia las altas causas sobre el deseo de probarse, al que no ataca directamente sino que lo considera anacrónico en la generación de Esplandiàn (19). Aquí también una voz extra-genèrica se yuxtapone en el espacio intertextual a la voz convencional e impone, desde la situación privilegiada que le da la ironía estructural, un nuevo mensaje (20).

La ideología en *Tristán el Joven*

De todo lo anterior se desprende que el autor de *Tristán el Joven* no es original al emprender la tarea de criticar, desde dentro del género, ciertos aspectos tradicionales un tanto frívolos de la convención de los libros de caballerías (21). Pero sí llama la atención que tampoco siga lo que podríamos llamar la "sub-convención" de las continuaciones, que intentan crear un modelo de caballero cuyas virtudes lo hacen ya imperfectible. Se establece de este modo un doble

diálogo: uno con la tradición convencional de los libros de caballerías y otro con la de las continuaciones, y ante ambas *Tristán el Joven* presenta diferencias ideológicas de consideración. Si Esplandián supera a su padre por combatir sólo por las grandes causas de la cristiandad y por profesar por Leonorina un amor totalmente platónico -se había enamorado de ella de oídas-, lo que hace que Tristán el Joven supere a su padre es, más que nada, el hecho de que es monarca justo y conciente de sus obligaciones respecto de sus súbditos. Tampoco se enreda en amores adúlteros, situación que el autor trata con obvio desprecio, pero no es tan mojigato que desprecie a una doncella que se desliza en su cuarto por la noche. Lucha contra los moros y contra jayanes idólatras, pero también condesciende a gastar sus energías en torneos o "pasos honrosos".

El aspecto ideológico de esta obra que diverge de las otras, excepto tal vez *Tirante el Blanco*, es que el autor intentó presentarnos un héroe humano, sin matices místicos ni de santidad, ni con una capacidad bélica semidivina. Lo vemos considerado con los suyos, buen católico, y venciendo enormes obstáculos, pero nunca derrotando solo a un ejército de dos mil hombres, como Rosicler en *El Caballero del Febo*, ni se nos lo presenta

a los seis años con el aspecto de un hombre de veinte como Florisando, héroe de la novela del mismo nombre. Su proeza consiste en poder vencer a cualquier enemigo, pero casi siempre de a uno, aunque derrota a unos doce moros juntos que quieren secuestrar a la infanta María y en otra oportunidad hace estragos en la nave de unos corsarios turcos que atacan la que lo transportaba a la isla de Fuerteventura después de haber recibido orden de caballería. Sus contendientes pueden herirlo con gravedad, tanto que después de la batalla con los jayanes de Fuerteventura Sargia lleva a Sicer Fabricio rápidamente bajo el poder de un encantamiento para que cuide de él, y en vísperas de la batalla con el Jayán de la Torre Blanca le envía a su doncella Elia con las armas encantadas como ayuda porque prevé que sin ellas el rey estaría en grave peligro. Tristán el Joven es, pues, humano y vulnerable.

En su doble imbricación en los ejes diacrónico -la tradición de Tristán- y sincrónico -las novelas de caballerías- *Tristán el Joven* tiene elementos ideológicos de disenso. En cuanto al primero de los puntos tratados anteriormente, la preferencia de lo bélico sobre lo espiritual, desde el punto de vista estrictamente narrativo este texto se encuentra preso dentro de la primera

necesidad inherente del género: contra los hechos de un caballero que no crece interiormente a medida que se suceden las aventuras, según lo visto en el Capítulo I. Lo bélico, por lo tanto, ocupa parte significativa de la historia, aunque se encuentre proporcionalmente disminuido en relación con lo cortesano. Pero en lo axiológico, que es lo que aquí interesa, el texto intenta integrar a la personalidad del héroe otras facetas, de manera que la de hombre de armas no sea ni la única ni la más importante. Uno de los aspectos novedosos que se introducen es el de ser soberano justo y buen administrador, de cuya importancia se hablará más adelante. El otro aspecto sobre el cual se insiste, aunque por cierto no es novedoso, es el de ser devoto creyente. En el texto se enfatiza repetidamente esta condición:

"E sobre todas sus magnificencias e bondades tenía dos cosas en rey don Tristán, puesto que en tan tierna edad pocas veces se fallan: y la una es que era muy buen christiano e cada día oya missa [...]".
(cxx-va).

Esto implica que se considera la religiosidad como más importante que otras virtudes, lo cual daría al personaje una dimensión espiritual que en otros sólo aparece a través del amor, que también estaría en conflicto con los valores de la época. Al salir Tristán de Fuerteventura,

"El rey don Tristán se levantò el día siguiente de mañana e abaxò a la yglesia, e hizo dezir missa e oyòla muy devotamente, como siempre solía [...] de manera que el rey la missa quería cōr en secreto por tener más atención y devoción, que la partida pública avía de ser." (clxxiiii-vb).

Aparte de la devoción de Tristán, se destaca el hecho de que no quiere hacer de su sentimiento religioso algo público y social sino algo íntimo y profundo, actitud que estaría de acuerdo con las tendencias de la época en cuanto a eliminar de las manifestaciones de piedad todo aquello que se quedara en lo gestual. Esto se opone al valor expresado en el segundo punto, el predominio o confusión de lo aparente y lo esencial. No se le presentan a Tristán el joven situaciones donde deba elegir entre formalidades y el espíritu de la caballería: dones que no pueda cumplir sin conflicto o promesas que lo lleven a una encrucijada, pero sabemos que se preocupa, antes de ofrecer ayuda, por saber si el que la recibirá la reclama con justicia. Cuando el jayán Orribel va a la corte de Artur a vengar a un primo cuyas tierras el rey le había tomado, Tristán dice que peleará en nombre del ya anciano Artur, pero hace que le cuenten la verdad de la historia y queda convencido de estar obrando bien en cuanto se entera de que los jayanes eran idólatras. Antes de brindar su apoyo a los duques de Florisdelfa toma consejo

entre sus tíos y allegados y todos llegan a la conclusión de que los duques tenían razón en sus quejas contra el duque Desàneo. Todo esto implica que Tristán cuida permanecer fiel a la esencia de la orden de caballería que ha jurado. En el otro aspecto mencionado al estudiar este punto, la confusión de belleza y virtud, no hay en este texto nada que se oponga a las pautas convencionales: los buenos son hermosos y los malos son feos, de acuerdo con los modelos más simplistas.

El tercer aspecto ideológico estudiado, la valorización de lo íntimo impulsivo, puede encararse inicialmente en relación con la imbricación de este texto en la tradición de Tristán e Yseo. Mientras el Libro Primero permanece fiel a las versiones hispánicas anteriores, y por lo tanto no abre juicio en torno de los personajes centrales, el Libro Segundo, *Tristán el Joven*, sin dirigirles una crítica frontal (por el contrario, hay en el capítulo CXXI largos discursos apologéticos en boca de Brangel y Gorvalán quienes culpan por el desastre al brebaje y a quien lo preparó-, plantea para los hijos una forma de vida ejemplarizadora, muy distinta de todo lo hecho por los padres. Es obvio que condena no sólo el adulterio sino la pasión descontrolada. Las mujeres casadas que asedian a Tristán

el Joven, además de no lograr sus objetivos, están tratadas como personajes entre ridículos y humorísticos. Son ellas la reina Ginebra, Florinea, cuyo marido portugués también merece las pullas del autor, y la duquesa de Fenicia.

En cuanto a la debilidad ante las propias pasiones, hay un contrapunto entre Trinea y Esforcia, nombre éste de clara connotación moral. Esforcia, gran duquesa de Milán, llega a la corte del rey Tristán antes que fuese armado caballero. Se enamora de él, pero sabe que no podrá casarse porque él, como todo hombre, primero querrá ser caballero y probarse por el mundo. Discretamente, su doncella Fidencia (otro nombre simbólico del carácter) consaca al rey sus intenciones y confirma que las sospechas de su ama estaban bien fundadas, así que el buen criterio de Esforcia, apoyado por los consejos de su doncella, se impone al impulso amoroso y decide olvidar. Mientras tanto, don Palante declara su amor a la duquesa y ella lo acepta: es soltero, de alto linaje, gran caballero y bien parecido. La pareja contrae matrimonio rápidamente y son sumamente felices. Paralelamente llega Trinea, reina de las amazonas, quien también se enamora de Tristán pero ni se plantea la relación matrimonial: desde el primer instante se declara incapaz de controlar su pasión y todo

lo que quiere es desahogar cuanto antes sus deseos. A través de la intercesión de su doncella Zafira, quien colabora con la locura de Trinea como Fidencia con la cordura de Esforcia, ve concretados sus deseos, pero queda embarazada y debe dejar la corte antes de que su situación se haga evidente porque teme el juicio de las otras señoras de la corte. La relación de las dos parejas se desarrolla paralelamente, en forma tal que el juego de oposiciones se hace obvio.

Es muy interesante que cuando Esforcia decide olvidar su amor por Tristán el autor irrumpe en la narración con una especie de apóstrofe de contenido moral, el único de estas características en toda la obra, a pesar de la opinión de Pascual de Gayangos (22).

"Y desde ay adelante la gran duquesa despició de sí aquel pensamiento, lo qual es de estimar a gran virtud ca la inclinación es cosa natural, e a todos, assí varones como mugeres, es ygual. Pero muy gran desproporción ay entre los nobles y los que no lo son, porque los nobles resisten sus apetitos y estiman en mucho más sus honrras e nobleza, y desechan e menosprecian los apetitos e inclinaciones. Pero los que no son nobles, como no mora en ellos nobleza e virtud corren a rienda suelta a los vicios. Assí esta gran duquesa, puesto que su inclinación e afición era por título honesto de matrimonio, lo resistió sin tener dél más memoria. ¡O buena donzella e gran señora y estremada en hermosura! Muy más grande soys en el ánima e muy más hermosa en las virtudes. No tienen comparación los bienes de fortuna: assí como riqueza y hermosura solamente acompañan el cuerpo hasta la sepultura y allí fenecen, pero los bienes y

virtudes del ánima no fenecen con la vida, antes
turán para siempre." (cxxxiiii-rb).

Este sermón parece apuntar en dos direcciones: una, intratextual, directa, al desprestigio de la figura de Trinea a través de los elogios a Esforcia; y otra, intertextual, indirecta, a colocar a Tristán de Leónís e Yseo la Brunda como ejemplo de las consecuencias funestas de la pasión descontrolada que termina destruyéndolos. El autor entiende las pasiones como naturales, como lo afirma claramente, pero no acepta que no se luche por contenerlas. Tristán e Yseo no pueden luchar porque la pasión les ha destruido el albedrío; así es como el brebaje se transforma aquí en el símbolo de la esclavitud, no de la comunión esencial de los amantes.

Tristán el Joven no es perfecto y sucumbe al asedio de Trinea, pero aprende de esa experiencia. En el futuro, ante los embates de una mujer demasiado decidida, evitará estar solo con ella o con sus posibles mensajeros, y la reina Ginebra, Florinea, Loringa y la duquesa de Fenicia no pueden atravesar la barrera de protección que el rey construye en torno de sí. Cuando tiene que socorrer a Trinea no quiere verse con ella, pero para consolarla le escribe una carta en la que dice que si se hubiera dado a conocer ella lo hubiera retenido mucho tiempo, y que sus obligaciones lo reclamaban

en otra parte. Trinea comprende que lo que los separa trasciende las excusas inmediatas y en una dolorida contestación le dice:

" [...] ni quiero tomar por descargo que yo os detenía por muchos días, porque yo soy la atada y encadenada, e vos soys el libre. E nunca yo en ningún tiempo contradixe la vuestra libertad e voluntad, ni menos agora la contradixera." (cxciii-ra).

Trinea y Tristán el Joven están separados por un abismo ético: en tanto ella, junto con Tristán de Leonís e Yseo la Brunda, habita el mundo de los esclavos, él habita el mundo de los de libre albedrío.

Esto nos ha acercado insensiblemente al tema de los dos últimos puntos: los roles sexuales y los valores familiares y sociales, que en esta novela están íntimamente entrelazados en la medida que responde a las convenciones sociales de su época. A pesar de su juventud el rey es un patriarca conciente de sus obligaciones, pendiente del bienestar de los suyos y atento a sus necesidades. Desde el punto de vista familiar se preocupa por el futuro de la infanta Yseo, y a ella no se le ocurre planear otro que el que su hermano quiera darle, de modo que no se da aquí la subversión de la autoridad propia de otras integrantes del género. También como síntoma de su bien asumida función patriarcal, Tristán aprecia la

virtud en los otros aun cuando él en ese momento está absorbido por su relación con Trinea, y se siente feliz y con fraternal orgullo cuando su hermana Yseo, mirándose en la Tabla de los Leales Amadores enviada por Sargia, aparece sola y con los atributos simbólicos de su pureza: la corona de azucenas blancas.

Las mujeres de esta novela se dividen en dos grandes grupos: las que toman la iniciativa en sus relaciones con los hombres, de acuerdo con tantas de la convención novelística, y las que esperan que las tomen ellos, de acuerdo con tantas de la convención social. Del primer grupo, salvo Trinea todas fracasan en sus intentos de seducción y además son entre velada a abiertamente ridículas. Es obvio entonces que el autor desaprobaba ese tipo de actitud. En cuanto a las del segundo grupo, todas son personajes vistos con simpatía, en todas se enfatiza de una u otra manera el hecho de ser muy honestas y, finalmente, ninguna consuma su relación sin el sacramento matrimonial, que se concreta sin secretos ni dificultades. Como ya se vio en el capítulo anterior, el autor no tiene una idea del amor similar a la de muchos poetas cortesanos, por eso el matrimonio se impone como sana necesidad. Vale la pena insistir en que, en un género literario donde lo que prima son las relaciones amorosas torturadas, esta

novela opone un mundo afectivo con soluciones sencillas. No hay amores extramatrimoniales, excepto los de Tristán con Trineá, que tienen el valor didáctico del que se habló antes. En la prehistoria de la novela figura también la relación entre Sargia la Gran Sabidora y Feliciano, el padre de su hijo, pero no se menciona que hayan estado casados. Pero debe notarse que tanto Trineá, por ser amazona, como Sargia, por ser encantadora, escapan al común de las mujeres, y en virtud de este exotismo el autor habría concebido sus transgresiones como menos ofensivas o más justificables. También debe señalarse que, por las mismas razones, ambas constituyen el Otro perfecto, el objeto alienado hacia el cual la sociedad desplaza su sentimiento de pecado.

Porque el autor sabe que la "inclinación" es natural tanto en hombres como en mujeres, entiende que la mejor solución es un matrimonio rápido entre pares, y también sabe que el lugar del casado es al lado de su mujer y a la cabeza de sus dominios, por eso don Palante prefiere no ir a Inglaterra secundando a su rey, a pesar de que tenía reservado un lugar en la Tabla Redonda:

"- [...] Al rey Artur beso pies e manos por la memoria que de mí tiene, y a vos, señor, os lo tengo en merced; essa silla podrá dar su alteza a otro cavallero que la merceda mejor que yo, que de mí vos hago saber que tengo jurada otra tabla, la qual no desampararé en toda mi vida.

Don Lanzarote entendiò que lo dezía porque era recién casado con la gran duquesa de Milán, y que era moza e muy estremada en hermosura, e que le convenía ir a residir en su señorío." (cli-vb).

Y por las mismas razones también es que el rey don Tristán impide que Fèlix lo acompañe cuando parte de Fuerteventura, como se mencionò en un capítulo anterior:

"Por buena fe -dixo el rey a Fèlix- vos no yrèys conmigo, que no quiero yo tan mal a la señora Talancia que tan presto la rescase siendo desde ayer casados[..] èsta es una causa porque no conviene que vayàys conmigo. E la segunda es que bien sabèys que soys nuevo señor desta ínsula, y conviene que residàys por agora en ella para que conozcàys vuestros vassallos y ellos conozcan a vos. E la tercera es que bien sabèys que Sargia, vuestra señora madre, por amor de vos ha dexado la su morada en el monte Elio y se ha venido a gozar de vos, justa cosa es que por ahora no partàys de aquí[..]." (clxxvi-ra).

Naturalmente, si las obligaciones familiares contraídas por un hombre tienen este valor sacramental, no lo tienen menor las contraídas por las mujeres. Al principio, cuando se prepara el viaje del joven rey y de la infanta, niños aún, que los llevaría a sus reinos, las amas que los criaran desean ir con ellos:

"E digo vos que Elisea atrabajò mucho por yr aquel viaje, pero el rey no se lo concediò porque no era cosa razonable dexar a su marido solo. Belsia, ama de la infanta, se fue con la infanta, su hija, porque su marido Pinedo era muerto e no tenía fijo ninguno ni cosa que la impidiese." (cix-va).

El planteo ideológico es novedoso: es sabido que las mujeres no deben abandonar a sus maridos e hijos por otro tipo de obligaciones, tanto que en otros textos ni se menciona la posibilidad de que pudieran hacerlo; pero la originalidad de éste es que desarrolla y explicita con detalle los motivos por los cuales un hombre tampoco debe hacerlo. El orden de prioridades en las obligaciones de un hombre queda netamente establecido, y constituye una fuerte crítica a la conducta propugnada por los libros de caballerías cuyos héroes hacen abandono por años de sus familias y dominios. Quizá también aluda al terrible comportamiento del Tristán original respecto de Yseo de las Blancas Manos, que es al fin y al cabo su esposa legítima, con quien no consuma el matrimonio y a la cual abandona después de poco tiempo con la complicidad de su cuñado Guéidin. Sobre la voz convencional que aflora en el deseo de todos los vasallos de seguir a su señor, prevalece entonces la del pragmatismo, cotidianeidad y domesticidad que presenta el narrador como modelo de forma de vida.

En lo social y político encontramos el mismo tipo de realismo y sentido común. Tristán el Joven es, ante todo, un buen monarca. Está en sus dominios, los visita y elige buenos consejeros, en clarísima oposición con su

padre, que nunca pisa siquiera su reino de Leonís y que además cause terribles problemas en el de Cornualla. Esto, es cierto, en la medida en que el autor, en el Libro Primero, sigue rigurosamente las versiones anteriores de *Tristán de Leonís*, pero en la larga interpolación destinada a preparar el Libro Segundo, cuando Tristán de Leonís e Yseo la Brunda se quedan dos años en la Insula del Floto donde nacen sus hijos, el padre muestra las mismas condiciones de gobernante que después tendría su hijo (23). En verdad hay en el Libro Primero dos Tristán de Leonís: uno, el que está atrapado en la convención tradicional en quien la pasión no deja resquicios para otra cosa, el otro, el que al autor le habría gustado que fuera, es decir, con la suma de virtudes con que encarna en Tristán el Joven.

También es destacable la generosidad de Tristán el Joven con quienes lo sirven. No tiene escudero permanente y no duda en armar caballeros, casar y dar posesiones a sus hombres. Amadís no armó caballero al fiel Sandalín por muchísimos años a pesar de saber cuánto lo deseaba él porque no quería separarse, ya que su escudero era el único confidente en sus amores, y solamente en *Las sergas de Esplandián* lo casa con la doncella de Dinamarca, fiel servidora de Oriana, y los hace condes.

Debían tener a la sazón unos cincuenta años. Tristán de Leonís establece en su testamento que Corvalán, su ayo, debía casarse con Brangel y tomar el condado de Belros. El servidor alcanzó una recompensa a su fidelidad después de la muerte de sus señores; para ese entonces no podía tener menos de sesenta años. En este sentido, *Tristán el Joven* parecería representar un sistema de tiempos cortos, según Le Goff típicos de la Edad Contemporánea, opuesto al sistema de tiempos largos característicos del Medievo (24). Supondría una percepción del tiempo como algo vertiginoso, y que por eso no debe desperdiciarse en búsquedas demasiado prolongadas y sin sentido. Esta impresión se ve confirmada al observar que desde que Tristán el Joven es armado caballero hasta que se casa y por consiguiente deja sus aventuras no puede pasar más de un año.

Esta percepción del tiempo obliga a actuar ya, a no dejar pasar oportunidades de cumplir decorosamente con las obligaciones para con los hombres y para con Dios, por eso se enfatiza a lo largo de la obra que Tristán es buen católico, que asiste a misa diariamente. Tampoco quiere que nada se interponga entre él y la voluntad divina, por lo cual le pide a Sargia que no use de sus artes mágicas

para trasladarlo: " [...] antes os suplico que siempre me dexéys libre para que de mí faga Dios lo que más fuere servido." (clxxv-va). Esta urgencia por cumplir con la obligación tal vez sea la que hace que el rey Mares, que tan ahuyecto había sido a lo largo de toda su vida, muera con confesión y extremaunción, lo que causa un gran alivio en su sobrino nieto, el joven rey Tristán.

Mientras la mayoría de las novelas de caballerías intentan crear un superhombre, y las continuaciones esperan crear otro de mayores dimensiones aún, a veces con halos de santidad, pero siempre dentro del mismo sistema de percepción de lo heroico, el autor de *Tristán el Joven*, porque tiene una concepción distinta del hombre y de la virtud, presenta un héroe modesto, consciente de sus limitaciones humanas. No hay aquí nada parecido a la batalla con el Endriago, encarnación del demonio, como en *Amadís*, o a la del Endemonado Fauno poseído por el demonio, que habita la Incula Solitaria en *El caballero del Febo*. Los esfuerzos de Tristán se dirigen a cumplir lo mejor posible con lo que se espera de él como rey y como hombre, no como semidiós, resolviendo las dificultades cotidianas hechas a las medidas de un ser humano con dotes personales que no excedan exageradamente a las de otros, pero que justamente por eso resulta mucho

más moral que los héroes suprahumanos de otros textos.

Al hablar de marginalidad en el nivel ideológico, nos referimos a este conjunto de categorías expresadas por *Tristán el Joven* que la separan visiblemente de las novelas convencionalmente integradas y penetran todos los niveles de análisis: el lenguaje, el punto de vista y el manejo del material narrativo, como se vio en los capítulos precedentes. Es el intento de infundir al género connotaciones didácticas que normalmente estarían reñidas con él en la medida en que se trata de una literatura de evasión, de un género cuya pretensión es el entretenimiento de un público ávido de héroes que realizan en sus vidas exactamente todas aquellas cosas vedadas por la sociedad al hombre del siglo XVI.

NOTAS

1. Sigo aquí la terminología de Roland Barthes en *S/Z* (Méjico, Siglo Veintiuno Editores, 1980).
2. En el *Quijote*, cap. XIII, (Buenos Aires, Joaquín Gil Editor, 1947) el caminante Vivaldo percibe la locura de don Quijote y, por entretenerse en el camino, decide hacerlo hablar. Le dice que no le parece bien que los caballeros se encomienden a sus damas en lugar de encomendarse a Dios, y ante la defensa fervorosa de esa típica actitud caballeril por parte de don Quijote, Vivaldo le contesta con la sensatez de quienes no asumen como propio el discurso de estas novelas:

"-Con todo eso -replicò el caminante-, me queda un escrúpulo, y es que muchas veces he leído que se traban en palabras entre dos andantes caballeros, y, de una en otra, se les viene a encender la cólera, y a volver los caballos, y tomar una buena pieza del campo, y luego, sin más ni más, a todo el correr dellos, se vuelven a encontrar, y en la mitad de la corrida se encomiendan a sus damas; y lo que suele suceder del encuentro es que el uno cae por las ancas del caballo, pasado por la lanza del contrario de parte a parte, y al otro le avviene también, que, a no tenerse de las crines del suyo, no pudiera dejar de venir al suelo. Y no sé yo cómo el muerto tuvo lugar de encomendarse a Dios en el discurso de esta tan acelerada obra. Mejor fuera que las palabras que en la carrera gastò

encomendándose a la dama, las gastara en lo que debía y estaba obligado como cristiano." (p. 119).

3. La gran guerra que llega a amenazar seriamente la seguridad de la cristiandad y que se resuelve favorablemente gracias a un ardid de Rosicler, se origina en el despecho de la infanta Lindabrides, con quien el Caballero del Febo rehusa casarse anteponiendo como excusa la diferencia religiosa que los separa. Lindabrides sabe que, profundamente, el caballero no puede decidir si la quiere más que a Claridiana, y por vengarse induce a su padre, emperador del Gran Catayo, que declare la guerra al emperador Trebacio, padre de quien la rechazara.
4. Los cátaros o albigenses, los valdenses, los Hermanos del Libre Espíritu, los dolcinianos, los seguidores de Joaquín de Fiora, no son sino algunas de las sectas más importantes de las que surgieron en esas épocas.
5. Cf.: Capítulo VI.
6. Hablo de la "voz" de la *destrudo* no como un discurso conciente y plenamente estructurado sino como la suma de mensajes -alguno de los cuales no necesariamente será

verbal- incorporados por un individuo, que le hacen pensar que el dejarse morir por un contratiempo amoroso no sólo es aceptable sino incluso deseable. El ejemplo típico es el de Amadís en la Peña Fobre.

7. *Apud* Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969).
8. En *Tristán el Joven*, Tulia, reina de Egipto, es rubia, como lo son también Lindabrides y su hermano Meridián, provenientes de China (el Gran Catayo) en *El caballero del Febo*.
9. En *El caballero del Febo* Trebacio no sólo toma la virginidad de Briana contra su voluntad, sino que para llegar a ella se hace pasar por el príncipe Theoduardo, su prometido, a quien ella no conoce y al cual había matado en un duelo poco antes. De hecho pasan muchos años antes de que Briana se entere de la verdadera identidad del padre de sus hijos.
10. En *El caballero del Febo* ésta es la relación existente entre Oliverio y el joven Rosicler, quien

raptaría después a la princesa Olivia para que no se casara con el príncipe de Portugal, según los planes de su padre Oliverio. También el rey de Hungría considera un hijo al caballero del Febo (en realidad es su nieto, pero ambos lo ignoran). Entre Lisuarte y Amadís se da una situación parecida, que encontramos otra vez entre Mares y Tristán.

11. Gertrude Schopperle Loomis estudia las influencias de este tema mitológico en la literatura céltica como antecedente de Tristán en *Tristan and Isolt. A study of the sources of the romance* (Nueva York, B. Franklin, 1963). Joseph Campbell también analiza este aspecto mitológico en su extenso trabajo *The masks of God* (Pennsylvania, Penguin, 1982-1983).
12. *Apud* "Woman in sixteenth-century Spain", *RH*, 157 (1927) 557-632, donde Julia FitzMaurice-Kelly hace un detallado estudio de las expectativas sociales para una mujer y, en consecuencia la educación que debía impartírsele. Por supuesto, la obediencia ciega al padre primero y al marido después es la virtud por excelencia de una mujer honesta, y los esfuerzos educativos debían estar orientados al logro de una

sumisiòn perfecta.

13. En su artículo "Irony in medieval romance", *FMLS*, 6 (1970) 49-64, Otis Green llama "ironía estructural" a aquella que constituye el motivo de ser de un texto por su relación crítica respecto de otro, como *Cligès* de Chrétien de Troyes está dirigido a criticar a *Tristán*.
14. En la edición de Gayangos (Madrid, BAE, 1857), Libro Segundo, cap. II, p. 119.
15. Una corriente de pensamiento sería la tradicional cristiana que condena al suicidio (que otra cosa no es dejarse morir). La otra estaría constituida por el pensamiento misógino que aflora al decir que la causa de la pena del caballero es el enojo de "una flaca mujer", lo que indica que el origen del pesar es un objeto indigno. Finalmente habría otra corriente ideológica en la configuración de la voz del narrador, que podría calificarse de "realista" o "vitalista", consistente en la desvalorización de actitudes autodestructivas.

16. *Apud Bakhtin, Problems of Dostoevsky's poetics* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984), y Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin and the dialogical principle* (Manchester, University of Manchester Press y University of Minnesota Press, 1984).
17. En los cap. XLII y XLIII de *La demanda del Santo Grial* (en edición de Bonilla, Madrid, NBAE, 1907).
18. *Las sergas de Esplandián*, cap. XXVII, pp. 433 y 434 (edición de Gayangos, Madrid, BAE, 1857).
19. María Rosa Lida de Malkiel analiza el mismo fragmento, aunque con propósito muy diferente, en "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires, Eudeba, 1966), p. 150.
20. La ironía estructural privilegia la voz extragenérica porque el texto irónico -siempre concebido según la definición de Otis Green- se crea ya deliberadamente destinado a desautorizar el mensaje del texto original.

21. Edwin Place y Maxime Chevalier hacen sendos estudios en relación con esto en "Montalvo's outrageous recantation" en *HR*, 37 (1969) 192-198, y en "Le roman de chevalerie morigenè. Le *Florisando*", en *BH*, 40 (1958) 441-449.

22. Pascual de Gayangos afirma que la obra contiene numerosas consideraciones devotas y amonestaciones cristianas. Tal vez no haya leído el texto con suficiente cuidado, pero difícilmente pueda afirmarse que abunda ese tipo de reflexión, al menos en forma explícita, aunque los contenidos implícitos son obviamente moralistas. *Cf.*: Nota 20, Capítulo VI, **El punto de vista de la narración.**

23. *Cf.*: Capítulo II, donde se habla someramente de Tristán de Leonis y su gobierno en la Insula del Ploto.

24. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval* (Barcelona, Gedisa, 1985).

CAPITULO VIII

En torno de la forma de producción

Salvo circunstancias individuales escasamente frecuentes que puedan determinar otra cosa, no cabe duda de que para una porción mayoritaria del público contemporáneo la idea de "novela", de "cuento" o aun de "poesía" está vinculada con la de "libro" y "lectura". Esto quiere decir que la forma de existencia concreta de los géneros literarios de ficción es, para el hombre de hoy, el libro, y la forma de acceso al mensaje escrito que contienen es la lectura. Esta impresión seguramente se vería reforzada si habláramos de otras formas de pensamiento como la filosofía, la historia, la reflexión doctrinaria, todo aquello que, de alguna manera, esté vinculado con lo que vulgar y superficialmente se entiende como "culto" o "serio". Sin embargo, esta realidad que hoy parece estable y permanente es relativamente nueva. En la Edad Media, el hombre más educado había leído relativamente pocos libros si se lo compara con el caudal de información que

maneja un erudito contemporáneo. La formación universitaria más exigente requería del conocimiento directo de un algo material exiguo, y la formación intelectual dependía más estrechamente que hoy de la interrelación del alumno con el maestro, del estudio, análisis e interpretación detalladísimos de un texto y, por supuesto, de la discusión de hasta sus aspectos más recónditos (1). Es fácil imaginar entonces que el hombre cultivado de la época relacionara el conocimiento adquirido más con las explicaciones magistrales y con la dinámica de la clase en sí que con el libro y la lectura individual, sobre todo si se tiene en cuenta que este proceso era casi tan dificultoso para ellos como para los niños en edad escolar de hoy en la medida en que, dado lo reducido de la práctica, no tenían automatizado el proceso de saltar de la palabra escrita a la imagen acústica y a la aprehensión del significado sin pasar por la etapa intermedia de la versión oral del texto. Según dice Chaytor, "reading was a difficult process, which was normally accompanied by movements in the lips or by voice." (2). De esta forma de lectura, calificada como "intensiva", y opuesta a la que practicamos en la actualidad, descrita como "extensiva", se sabe que llega hasta el siglo XVI (3).

De lo anterior se deduce que, hasta la universalización de la imprenta en épocas recientes y en diferentes grados según el momento histórico, el hombre se representaría el texto, ya sea literario o científico, no como un mensaje materializado en un libro sino como un mensaje materializado en una voz. El texto literalmente *hablaría* a su audiencia a través de la voz de quien lo exponía. Si ésta es la percepción que los hombres cultos podían tener de géneros cuya transmisión se había dado a lo largo de siglos por escrito, es obvio que, para la mayoría analfabeta todos los géneros literarios, sobre todo si eran de ficción, debían estar indisolublemente ligados a la tradición oral. Los poemas épicos, los cuentos, las leyendas, los *fabliaux*, los romances y hasta los poemas hagiográficos, narraciones históricas y conceptos doctrinarios habían llegado a conocimiento del pueblo por lo que se oía en la plaza, en el mercado, en la iglesia o en las conversaciones nocturnas en torno del fuego. Chrétien de Troyes hace referencia a este hábito de lectura en voz alta en el hogar hacia el final de *Yvain* o *El caballero del león*; en el castillo de Pèsima Aventura, la hija del matrimonio que lo habita lee una historia a sus padres ancianos para entretenerlos (4).

Si es sencillo entender que para el hombre de hoy la forma de existencia de la literatura es el libro y que para el hombre de la Antigüedad o del Medioevo era la transmisión oral, no lo es tanto si hablamos del público del siglo XVI. La imprenta era de invención relativamente reciente pero ya se había impuesto como método de reproducción de textos. Era todavía un mecanismo caro y las tiradas distaban de ser numerosas, pero aun así su eficiencia era incomparable con la del penoso proceso de copiado a mano. El papel, aunque había sido usado por los chinos desde hacía muchísimos siglos, fue imponiéndose lentamente en Europa, y la aparición de la imprenta dio un espaldarazo definitivo a su fabricación. Esto también contribuyó a abaratar los libros y facilitar su difusión. Como fenómeno concomitante, una clase que ya no era nueva pero que avanzaba con más pujanza que nunca en la escala social, la burguesía, estaba ocupando rápidamente todos los puestos en la administración del estado cuyo desempeño no exigiera vinculaciones de sangre con la nobleza. La burguesía no se avergonzaba del trabajo y sabía que la situación individual en el mundo no dependía tanto de la voluntad divina como del esfuerzo y de una inteligente política de relaciones sociales. Vio en el estudio una fuente de

subsistencia y una manera digna de mejorar su situación en el mundo y así, lentamente, el analfabetismo comenzó a desaparecer. Aunque es difícil o imposible dar cifras exactas -los datos casi no existen y varían demasiado de lugar en lugar- sabemos que en la época que aquí interesa, la cantidad de gente capacitada para leer era suficiente como para que las imprentas se multiplicasen. La difusión de las novelas de caballerías no está, lógicamente, desvinculada de este fenómeno.

Hay, entonces, una mayoría aún analfabeta y un número siempre creciente de gente capacitada para la lecto-escritura. Hasta se veía la conveniencia de dar cierto tipo de educación a las mujeres, fuera de lo estrictamente necesario para llevar a cabo su papel tradicional de esposas y madres, esto, claro, siempre que las letras no las convirtieran en "bachilleras" (5). Todo esto implica que, si por un lado la cultura de transmisión oral estaba lejos de desaparecer, la escritura ya se estaba imponiendo como forma de transmisión literaria. La idea que se podía tener entonces de una novela o de un cuento no sería tan clara como la que tenemos hoy ni como la que se tenía doscientos años antes, y dependería en muchos más casos que ahora de experiencias individuales. Sin embargo, no es imposible que se percibiera a lo literario

como un fenómeno mixto: algo que existía materialmente en los libros pero que podía difundirse oralmente.

Es prueba de lo anterior el hecho de que en muchas novelas de fines del siglo XV y de todo el XVI el narrador se dirige a su público como si estuviera presente, al estilo de los juglares de los cantares de gesta, y se refiere a su obra en términos que la catalogarían como fenómeno oral, no escrito. En el *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la emperatriz Sevilla*, las palabras que dan inicio a la historia son: "Señores, agora escuchat, e oyredes un cuento maravilloso [...]" (6).

En el epílogo de la versión de *Tristán de Leonís* de 1501, se lee: "[...] y la causa que me movio a contar y recitar la presente obra fue por dar algun exercicio a la condición y flagelidad humanas." Y más adelante, las palabras finales son: "Y asi recontadas por orden las hermosuras desta señora, quiero dar fin a mi dezir."

(7). En *Las sergas de Esplandián*, en el Capítulo XLVI leemos: "Gandalín, que en la ermita quedara con los otros que oísteis, [...]" (8). Y, finalmente, son incontables los capítulos del *Caballero Zifar* que comienzan con fórmulas similares a "como ya lo habéis oído" en referencia a hechos narrados en los capítulos precedentes (9). Esta obra es más antigua que las que

aquí interesan, y como las instancias en que aparecen fórmulas como las mencionadas son más numerosas que en otras obras posteriores, ello induce a pensar que, cuanto más temprana es una obra, más ligada estaría con los recursos propios de la tradición oral, y cuanto más tardía más libre de ellos se encuentra, en la medida en que el público se acostumbra a pensar en el texto como palabra escrita. Muy anterior aún es *El libro de Silence*, escrito por Helderis de Cornualles hacia 1270. En él no es infrecuente encontrar que el poeta se dirige a su público con formas como "*Escuchad lo que ocurrió entonces*" (10). Los versos finales, muy explícitos respecto de la forma de producción escrita y de difusión oral que proponía, son:

"Aquí quiero poner fin a mi cuento. Bendito sea el que os lo cuente, bendito sea el que lo escribió. A todos los hombres y mujeres que lo oigan, les conceda Jesús sus deseos." (11).

Finalmente, la traductora dice en el "Epílogo" que la obra es una de las dieciocho "de una colección de narraciones que debió pertenecer a un juglar o intérprete profesional" (12). Este *roman* ilustra inmejorablemente una forma de existencia "mixta" previa a la imprenta y a la difusión general del libro y el alfabetismo. El *Caballero Zifar*, unos treinta años más

tardío, y *El libro de Silence* constituyen estadios intermedios de la escala que va de lo que podríamos llamar la "oralidad absoluta" de la tradición literaria más antigua a la "literalidad absoluta" de nuestros días (13).

Todos estos "índices internos", como los llama Paul Zumthor (14), atestiguan que, si bien la forma de creación, conservación y difusión en primera instancia del texto es inequívocamente a través de la escritura, la comunicación con el público más amplio se asimila todavía a la del recitador y su audiencia. Nada de esto, sin embargo, nos da indicios claros de cómo el autor piensa y produce su obra a fines del siglo XV o principios del XVI, si la concibe como una historia narrada oralmente a un público presente o como un libro dirigido a un lector solitario a través del acto privado de la lectura. El primer caso sería seguramente propio del productor literario del siglo XII, el segundo el del escritor del siglo XX; en los siglos XV al XVI, ésta sería una transición más entre tantas otras. Aunque entramos en terreno puramente especulativo, no sería arriesgado pensar que la concepción de la obra por parte del autor dependería de su relación individual con el hábito de la lecto-escritura: si había leído muchos libros (15) quizá pensaría su propia obra como uno de ellos,

asimilándola a su experiencia personal, pero si había leído pocos, aunque tuviera conocimiento de muchos (16) veía su creación como un mensaje oral fijado por la escritura y contenido en un libro. Este es otro ámbito en que la experiencia individual pesaría más en ese momento que en trescientos años antes o cuatrocientos después. Conocemos el caso del médico morisco Román Ramírez, lector profesional de libros de caballerías, quien podía citar de memoria larguísima fragmentos mirando un papel en blanco. Esto, entre otros motivos, le valió una denuncia a la Santa Inquisición ya que se lo suponía inspirado por el Demonio, y de hecho murió en la cárcel en 1599 (17). Probablemente el caso de este morisco no sea representativo ya que, si bien improvisaba mucho, según él mismo confiesa, su memoria era por cierto extraordinaria, pero de todas formas esto nos habla de la fluidez de los límites entre lo oral y lo escrito en esa época.

Estamos aquí enfrentados a otro problema. Para el hombre de la Edad Media plena, no era indispensable saber leer y escribir para ser culto. La carencia de la lecto-escritura no conllevaba un estigma social como en nuestros días; de hecho, se dice que Carlomagno no la tenía, y eso no le impidió pasar a la historia, o más

aún, a la leyenda, como hombre justo, refinado y culto. De la misma forma que no saber escribir no era óbice para conocer obras literarias, tampoco lo era para que un poeta creara, y si bien muchos juglares eran alfabetizados, otros, tal vez la mayoría, no lo eran, y ello no les imponía una limitación en su proceso creativo que era, ciertamente, muy diferente de como hoy se lo concibe (18). En la actualidad, en cambio, así como el analfabetismo impide el acceso al texto, hace impensable la producción literaria, que requiere también de una enorme profusión de lecturas previas si no de una formación curricular sistemática. En la época en que florecen las novelas de caballerías el conocimiento de la lecto-escritura sería, sin duda, indispensable para la producción literaria, pero la lectura personal y directa de muchos textos no lo sería.

Si se tiene en cuenta el rebuscamiento léxico y la complejidad sintáctica que caracterizan su estilo, sería fácil imaginar que Feliciano de Silva y Fernando Basurto, autor de *Florindo*, hayan concebido sus obras como laboriosos procesos de escritura cuya decodificación requiriese otro no menos laborioso de lectura. Tan alejada está su lengua escrita de la hablada que seguir la narración por la lectura en voz alta sería quizás

engorroso aun para un público más entrenado en ese ejercicio que el actual. Sin llegar a esos extremos que, por otra parte, difícilmente sean representativos, la limpidez expresiva de González de Oviedo sugiere un cuidado formal propio de lo que se escribe y se repasa, pero no excluye la posibilidad de que el texto pueda haber sido recibido por el público oralmente, a través de la lectura por parte de uno de los miembros de un grupo cualquiera. En ese estadio intermedio estarían los *Palmerines*, *Amadís*, *El Caballero del Febo* y, en general, la mayoría de las novelas de caballerías. En el extremo opuesto de las obras de Feliciano de Silva, *Tristán el Joven* parece haber sido concebido más ante una audiencia que ante un papel. Esto, por supuesto, no pasa de ser una impresión, de ninguna manera se intenta sugerir que la obra haya sido producida oralmente según las pautas de los cantares de gesta. Ni el momento histórico, ni el género literario, ni el público, ni los objetivos sociales son los mismos. Pero, como ya sugerí en el Capítulo IV, la obra pudo haber sido al menos parcialmente dictada, y, sin pretender demostrarlo -difícilmente podría hacerse-, es una posibilidad que puede considerarse.

El dictado no ha sido históricamente ajeno a la

producción y perduración literarias. Es sabido que los traductores de Toledo, al verter al latín obras literarias, filosóficas o científicas que llegaban a sus manos en árabe o en hebreo, pasaban por una etapa intermedia oral, de la que no quedan vestigios, en la que un erudito traducía a la lengua vernácula el original, y otro traducía de ella al latín en que escribía. Aunque a esto no puede llamarse dictado en sentido estricto, lo que interesa aquí es que el redactor final en latín partía para su escritura de una fuente oral simultánea con su trabajo. También se sabe que, con el fin de ganar en eficiencia y aunque el sistema indujera a errores, en el *scriptorium* de un monasterio solía haber un monje que dictaba una obra y varios que la reproducían en sendas copias (19). Buena parte de los poemas épicos cuya composición original o cuya difusión posterior fue oral, llegaron a nuestros días a través de copias hechas al dictado, lo que explicaría ciertas irregularidades métricas y otras anomalías en algunos de ellos, dado que el juglar, al detenerse a esperar al copista, perdía el hilo de la narración, el ritmo de la dicción y, en general, toda la fluidez expresiva (20). Conviene mencionar que, según los especialistas, la transmisión de la versión servo-rusa de la leyenda de

Tristán pudo haberse efectuado por dictado, y esto aclararía el motivo de algunas características textuales no muy diferentes de las que presenta *Tristán el Joven* (21). Finalmente, el morisco Román Ramírez se constituye otra vez en un ejemplo valioso: en efecto, es autor de una novela de caballerías, *Florisodoro de Grecia*, una de cuyas partes dictó aparentemente a un amanuense (22).

Si consideramos algunas de las características del lenguaje en *Tristán el Joven*, tal como se las describió en el capítulo correspondiente, se verá que podrían entenderse mejor si el texto hubiera sido dictado. El vocabulario relativamente reducido, la repetición permanente de palabras y de módulos, los anacolutos, los usos sintácticos anómalos, e incluso el intento de imitar hablas rústicas, en resumen, todo lo que le da al texto ese tono de coloquialidad del que se habló, todo ello sugiere que no se reelabora ni se vuelve atrás para revisar. La gran cantidad de diálogo con intervenciones de los personajes relativamente breves y, por lo tanto, más realistas, pero muy alejados de lo que la convención admitiría como normal, también se explicaría mejor si el autor estuviera hablando y no escribiendo. Para finalizar, ciertos descuidos en la trama, que no son raros

en este tipo de obra dadas las enormes dimensiones y la complicación argumental, en *Tristán el Joven* se entenderían mejor si la consideráramos una novela dictada. Este texto no es demasiado largo si se lo comprara con otros como *Amadís*, *Platir*, *Florisando* o *Florisel de Niquea*, por no mencionar sino unos pocos; su trama es lineal y el número de personajes bastante reducido. Esto hace menos comprensible que haya tantos cabos sueltos en la narración, y a veces datos contradictorios. Como ya se mencionó en el Capítulo V, *Tristán el Joven* y su hermana la infanta nacen con marcas idénticas en la cara, pero este dato que nos ofrece el Libro Primero jamás se retoma en nuestro Libro Segundo, donde ni siquiera se menciona la existencia de tales marcas, aunque son obvia invención del mismo autor que prepara los antecedentes de la trama de lo que será su creación personal. Al principio de la obra, entre las huestes leales al rey *Tristán*, hay un caballero al que llaman el Pensativo porque suele caer en trances de meditación. Hay en torno de él muchas especulaciones por parte de los otros personajes, quienes sospechan que esa actitud es causada por el amor de alguna dama, pero cuando parece que el misterio se develará el personaje desaparece de la obra. Algo similar ocurre con *Palante*, quien al principio

del texto sale a justar con un escudo que lleva como emblema una rosa que, según el narrador, significa que ama a una dama muy hermosa, pero luego este indicio es olvidado y Falante protagoniza una de las sencillas historias de amor que proliferan en la obra. Miliana, la duquesa de Xaxonia, aunque es un personaje cómico no es circunstancial ya que acompaña a los principales en la primera mitad del texto; pero una vez que abandona la corte para ir a sus tierras no vuelve a ser mencionada, a pesar de que al final, con motivo de las bodas, todos vuelven a reunirse. Si bien se explicita que la duquesa Armenia no había tenido hijos hasta el nacimiento del pequeño Armián de Lis, uno o dos años después aparece oportunamente madre de una hija muy joven, pero ya de edad suficiente para el matrimonio cuando el rey necesita a alguien para casar a Elisandro.

Ninguno de los rasgos arriba mencionados, individualmente, bastaría para justificar que se piense en el dictado como forma de producción, sin embargo, el hecho de que existan todos simultáneamente puede ser significativo en ese sentido. En capítulos anteriores se sugirió que el lenguaje, caracterizado como marginal a causa de su coloquialidad, estaría determinado por el punto de vista de la narración y la ideología, en la medida en que una visión doméstica y desublimizadora

atentaría contra el *sermo sublimis* convencional. La teoría del dictado no contradice esa explicación del fenómeno del lenguaje en esta obra sino la refuerza. Un autor que calificamos de marginal respecto del grupo de los que escribían, no de la sociedad en que vivía, que tenía un mensaje que comunicar pero no el oficio de escritor que lo hubiese ayudado a armar una obra más acorde a la convención genérica, bien pudo haber privilegiado los contenidos ideológicos de su mensaje sobre técnicas discursivas que otros hubieran apreciado más. Este escritor, por ese alejamiento respecto de lo literario, pudo haber dictado su obra, al menos parcialmente, y pudo haber considerado superfluas revisiones profundas si sentía que el texto transmitía con fidelidad su mensaje. En esto, obviamente no se equivocó, aunque el resultado final hizo que ese mensaje no llegara a mucha gente.

Existe, sin embargo, una diferencia muy considerable entre la función del posible dictado en *Tristán el Joven* y la que este método cumplía en los casos arriba mencionados. En todos ellos, se dictaba para llevar a la escritura textos literarios ya creados oralmente, como sucedería con muchas obras juglarescas, o para copiar con mayor celeridad y eficiencia obras ya escritas con

anterioridad. Como no hay referencias a ningún antecedente de *Tristán el Joven* y es generalmente aceptado que se trata de una creación totalmente personal del autor, nos vemos ante un caso peculiar en que el dictado, si se dio, fue parte constitutiva de la creación y no un simple vehículo de transmisión. Si consideramos que la formación de este autor pudo tal vez haber dependido más de los libros escuchados que de los leídos, no sería muy raro que intentara una creación simétrica a su forma de ponerse en contacto con la literatura. Si el proceso habitual de recepción para él, como para otros de la época, era pasar de la escritura a la voz, es posible que practicara, al menos intermitentemente, un sistema de creación inverso que consistiría en pasar de la voz a la escritura.

Dado que las características de esta obra que nos hacen pensar en el dictado son, precisamente, aquellas que no comparte con otras del mismo género, es improbable que el dictado desempeñara un papel preponderante en la producción de éstas. Esto nos permitiría afirmar que la marginalidad en la obra no se limita a los aspectos textuales sino se extiende también a la producción misma. Cuando efectué la redefinición de términos en el Capítulo III, dije que en el contexto de este trabajo

"marginal" se referiría a una obra respecto de la convención de su género y a un autor respecto del grupo de los que escribían obras literarias, y que nada de ello implicaba un juicio valorativo. *Tristán el Joven* constituye un discurso novelístico marginal porque es una novela de caballerías, pero diferente de las convencionales en todos los aspectos textuales que van del lenguaje en que se plasma a la ideología que la inspira y al objetivo por el cual se la produce. El autor anónimo es marginal porque genera un texto moralizante dentro de convenciones propias de un género que normalmente es de evasión, y porque el resultado final induce a pensar que la forma de producción fue posiblemente diferente de la implementada por autores de obras normalmente integradas a la convención genérica.

NOTAS

1. Brian Tierney y Sidney Painter dan en su *Western Europe in the Middle Ages. 300-1475* (Nueva York, Alfred A. Knoff, 1983), una sucinta descripción del proceso:

"The master would read the text of a work [...] with comments made on the text by his more noted predecessors, and then add his own comments. This process was described as 'hearing' a book. At Paris, when a student had heard two books on grammar and five on logic he became a bachelor of arts. [...] Five or six years of such work led to a master's degree. In addition to hearing books, the student was expected to read a few". (p. 408).
2. En *From script to print. An introduction to medieval vernacular literature* (Cambridge, W. Heffer and Sons, 1950), pp.14-15.
3. Paul Zumthor, "La performance. Oralité et écriture" (en *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984), p. 58.
4. En la edición de Marie-José Lemarchand (Madrid, Siruela, 1986), pp. 94-95.

5. En lo que se refiere a la educación de la mujer y su situación en la sociedad, Julia FitzMaurice-Kelly hace una muy interesante descripción basada en discursos de predicadores y moralistas y pedagogos de la época en su artículo "Woman in sixteenth century Spain", publicado en *RHi*, 157 (1927) 557-632.
6. En la edición de Adolfo Bonilla y San Martín (Madrid, NBAE, VI, Bailly-Baillière, 1907), p. 503 a.
7. En la edición del mismo Bonilla y San Martín (Valladolid, la Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912), pp. 383 y 386 respectivamente.
8. Pascual de Gayangos (ed.) (BAE, 1857), p. 516 a.
9. En todos los casos la bastardilla el mía.
10. En la traducción de A. Benaim Lasry. (Madrid, Ediciones Siruela, 1984), p. 129.
11. *Ibid.*, p. 138.
12. *Ibid.*, p. 139.

13. Uso los términos con plena conciencia de que la calificación de "absoluto" exagera la realidad: en los extremos de la escala no hay absolutos sino fuertes tendencias.
14. *Apud* "L'oralité dans les traditions poétiques: position du problème" (en ob. cit.).
15. El significado de "muchos" o "pocos" libros depende, por supuesto, de la época. Se sabe que Chaucer, a fines del siglo XIV, tenía unos setenta libros de su propiedad, lo cual era muchísimo para una biblioteca particular. Dos siglos después, los pertenecientes a don Quijote no debían exceder en mucho los doscientos, y también parecía una suma muy considerable; al menos había sido suficiente para arruinarlo económicamente y terminar con su salud mental.
16. Como ya se dijo antes, no era necesario leer para conocer muy bien una obra literaria, incluso aquellas que no estaban destinadas a la difusión oral como los poemas épicos. Era común que la familia, incluyendo la servidumbre, se reuniera para escuchar la lectura en

voz alta de un texto literario o doctrinario. Este hábito ha perdurado casi hasta nuestros días, y quizá no se haya perdido aún completamente en zonas aisladas, rurales o semirurales, donde las posibilidades de entretenimiento ofrecidas por el medio son muy magras. Margit Frenk Alatorre estudia estos problemas de la transmisión textual en "Ver, oír, leer...", en *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid, Castalia, 1984), pp. 235-40.

17. Alan Deyermond, "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", *EO*, 7 (1988), pp. 31-32. En relación con la capacidad de recitar mirando un papel en blanco, el autor menciona en la Nota 36, p. 31, una ponencia de Liu Kuili, quien dice que los cantores épicos del Tíbet lo hacen así porque, según ellos afirman, ven las escenas bélicas en el papel. Paul Zumthor, en "L'oralité dans les traditions [...] ", p. 21, también nombra a Román Ramírez.

18. Albert Lord, en *The singer of tales* (Cambridge, Massachussets 1960), comprueba que la mayoría absoluta de los cantores épicos yugoeslavos de este siglo es

analfabeta, y ve a la alfabetización progresiva como la principal amenaza para la continuidad de ese fenómeno cultural, cuya desaparición consideraba inminente ya a fines de la década del cuarenta. La escritura cambia los mecanismos de la memoria, las técnicas de aprehensión textual y las formas de transmisión, todos ellos elementos inherentes del canto épico.

19. Para todo lo referente al trabajo de reproducción y crítica textual es muy informativo el trabajo de L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *Scribes and scholars. A guide to the transmission of Greek and Latin literature* (Oxford, Clarendon Press, 1968, reimpreso en 1984).

20. Albert Lord, ob. cit., considera que éste es, entre otros, el caso del *Poema de mio Cid*. Aunque con este texto en particular sus conclusiones sean discutibles, nadie ha refutado la validez general de sus observaciones.

21. Joyce Hill, en *The Tristan legend. Texts from Northern and Eastern Europe in modern English translation*, (Leeds, The University of Leeds Graduate

Center for Medieval Studies, 1977), afirma:

"Grickat [...] believes that dictation played a part in the transmission of the text, since this would go some way towards explaining the occasional lapses into a highly colloquial style, the textual confusions, and the abrupt ending which suggests interruption rather than a deliberate termination." (p. 47).

22. Alan Deyermond, *ob. cit.*, p. 32.

CONCLUSIONES.

Hacia 1534, fecha de publicación de *Tristán el Joven*, el mundo ha cambiado ostensiblemente respecto de las últimas décadas del siglo anterior. El sistema feudal, columna estructurante de la sociedad medieval, se había desmembrado lentamente desde fines del siglo XIII, y en el siglo XV ya no quedaban sino vestigios del antiguo orden que se evidenciaban muchas veces en forma violenta en los sucesivos intentos de la nobleza por recuperar y conservar sus espacios de poder, como lo atestiguan movimientos insurreccionales tan tardíos como la Fronda, durante la minoría de edad de Luis XIV, en torno de 1650. El proceso de centralización de las monarquías había comenzado, muchas veces con apoyo de las masas populares que veían en los miembros de la clase señorial a sus opresores más directos y en los reyes a sus aliados contra un enemigo común (1), sin embargo distaba mucho de haberse afianzado como en el siglo XVIII.

Junto con el proceso descrito en el párrafo anterior, desde fines de la Edad Media fue creciendo en forma paulatina la conciencia en torno de los problemas propios de las teorías del estado: la naturaleza y características

del poder, las atribuciones y obligaciones del monarca, las funciones susceptibles de ser delegadas, el papel de la nobleza y del pueblo dentro de la estructura general del gobierno son sólo algunos de los temas discutidos extensamente por los pensadores de la época. La teoría del *corpus mysticum* se desarrolló desde entonces y se aplicó, fuera de ámbitos teológicos, al funcionamiento del organismo estatal. Así, un pensador como Fox Morcillo describe con detalle la naturaleza jerárquica del cuerpo orgánico: la cabeza reina en todo el cuerpo, el cuerpo en los miembros, los brazos en las manos, y así sucesivamente. También aplica la misma teoría de jerarquización a las categorías espirituales: en el ánimo -que preside el cuerpo- la mente supone el grado supremo entre todas las potencias, a la cual sigue la voluntad y después otras facultades inferiores. De este orden se deriva el de la monarquía y las formas sociales, y así la sociedad aparece concebida "como un orden jerárquico y orgánico cuyo vértice natural es el príncipe." (2).

Esta nueva concepción se opone, por la cohesión social que supone, al criterio medieval que, si bien entendía a la sociedad como un organismo fuertemente jerarquizado, admitía en la práctica límites muy

fluidos en el reparto del poder y las funciones políticas. En efecto, el poder monárquico severamente limitado, el reparto de las posesiones entre varios herederos, la flexibilidad de los pactos de vasallaje que en muchas ocasiones podían efectuarse en forma simultánea con varios señores (3), la movilidad de las fronteras, el enorme espacio a la iniciativa individual que daba el derecho de guerra privada, eran todos elementos que contribuían al establecimiento de jerarquizaciones parciales, aunque nítidas, en que la cabeza del cuerpo social es el señor de cada uno de los feudos y donde el monarca, que no siempre es el más poderoso, tiene una función no tanto política como simbólica. De hecho, muchos ducados y condados eran virtualmente independientes, y su sometimiento al poder central llevó siglos de luchas. Aunque el *roman* artúrico presenta a la corte del rey Arturo como centro del mundo, desde el cual parten los caballeros en busca de aventuras y hacia el cual convergen los mejores, no sería arriesgado suponer que la figura del rey, que sistemáticamente se nos presenta como anciano influible, débil y caprichoso (4), deba estas características a la concepción general de la realeza en los siglos XII y XIII.

Uno de los problemas que debieron enfrentar las nuevas

monarquías fue la imposibilidad de que respondiese a su voluntad todo el aparato burocrático creado para satisfacer las necesidades de una estructura social diferente y ya perimida. Esto se hace particularmente notable en países como Inglaterra, que habían desarrollado un sistema administrativo complejo y eficiente desde muy antiguo. La solución a que se recurrió en la mayoría de los casos fue a la formación de organismos administrativos paralelos que respondieran a los imperativos de las nuevas épocas (5), con el riesgo evidente de generar a corto plazo un sistema doblemente ineficaz por la superposición de funciones, conflictos jurisdiccionales y multiplicación burocrática. En ese sentido, el mundo idílico que nos presentan las novelas de caballerías, donde todo un imperio reacciona pronta y obedientemente a los menores deseos de un monarca justo, corresponde con más precisión a la esfera de lo deseable que a la realidad de la época que las produce, los cien años que van, aproximadamente, desde 1480 a 1580. Seguramente responde también a los presupuestos básicos sobre los cuales Carlos V construyó su poder imperial: la idea todavía medieval de un imperio universal y cristiano moldeada en los sueños políticos de Carlomagno —o según lo que de Carlomagno se entendía en el siglo XVI—,

sumada al criterio moderno del respeto por las nacionalidades incipientes (6).

En lo religioso, esta época también ve cambios fundamentales que, en lo que respecta a este trabajo son quizá más importantes que los anteriores. Desde el Cisma de Occidente se habían dado en la Iglesia intentos renovadores que crearon un clima espiritual y una actividad religiosa particularísimos que condujeron, de hecho, a que en un país como España el cardenal Cisneros, en la época de los Reyes Católicos, cuando el nombre de Lutero era aún desconocido, llevara adelante una reforma eclesiástica interna muy profunda, motivo por el cual el cisma protestante no afectó a la península más que indirectamente (7). Sin embargo, en un organismo tan centralizado como la Iglesia, las ideas reformistas que no habían arraigado en las más altas jerarquías no podían generalizarse, y el movimiento espiritual de la Prerreforma se frustró al no poder evitar el cisma protestante que ya se anunciaba.

La Prerreforma se manifiesta fundamentalmente en dos fenómenos: la *devotio moderna*, surgida a fines del siglo XIV y propagada incesantemente desde entonces, y los *Hermanos de la Vida Común*. La *devotio moderna* propugnaba la meditación personal metódica, muy alejada

de los arrebatos de la herejía iluminista, y una vuelta a Cristo y sus esencias. Tuvo fuerte influencia en los pensadores de la época y marcò las ideologías de hombres tan dispares como San Ignacio y Lutero. Los *Hermanos de la Vida Común* inspiraron a varias comunidades religiosas del siglo XV. En todas ellas se enfatizaba el valor de la oración, la santificación personal y el servicio de los demás. En este espíritu nació la primera congregación de clérigos regulares, los teatinos, en 1524, a la que siguieron los bernabitas y jesuitas. Estos sacerdotes reformados querían dar "viviendo entre el pueblo cristiano, el ejemplo de la virtud sacerdotal, enseñar el catecismo, atender a los huérfanos, restituir la decencia y la solemnidad al culto, conducir a los fieles hacia el sacramento." (8). En *Tristán el Joven* este espíritu prerreformista se evidencia, por ejemplo, en la devoción con que el héroe asiste a misa de madrugada y a solas, para que la multitud y las obligaciones sociales no distraigan su atención de lo fundamental.

Todo lo anterior configura lo que será el nuevo rumbo de la Iglesia a partir del Concilio de Trento, que inicia una época que habría de llegar hasta el Concilio Vaticano II. A partir de ese momento el énfasis de los

esfuerzos eclesiásticos se dirige al mundo exterior. Si la Edad Media se había caracterizado, desde el punto de vista religioso, por la construcción del complejísimo sistema intelectual implícito en la teología, la Edad Moderna abre una larga etapa que privilegia el servicio a los hombres y la evangelización. Es así como nacen y se multiplican las órdenes religiosas especializadas en la educación, el cuidado de los enfermos, la asistencia organizada al pobre o las empresas misioneras, aunque por cierto había algunas que dirigían su accionar a cualquiera de estos frentes según se lo indicara la necesidad del momento o la preferencia de sus directores. La Compañía de Jesús, que agrega a los tradicionales votos de castidad, pobreza y obediencia un cuarto voto especial de obediencia al papa, ofrece el servicio de sus miembros donde el Vicario de Cristo entienda que son más útiles a la Iglesia, y si bien ninguna de las actividades arriba mencionadas le fueron ajenas, es obvio que la educación de los jóvenes y la tarea evangelizadora en América y Oriente monopolizaron sus esfuerzos más significativos durante los tres primeros siglos de su existencia (9).

Todo lo anterior indica que durante las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI ya se dan

todas las características constitutivas del mundo moderno, pero que distan de presentarse como un todo homogéneo. Por el contrario, esos elementos propios de la era que comienza coexisten con resabios de la antigua sociedad aún fuertemente arraigados en la vida cotidiana. Como ya se notó antes, si bien es cierto que las monarquías están en franco proceso de centralización, también lo es que la nobleza aún se resiste a ceder sus privilegios. Si las teorías del estado y la voluntad de los gobernantes apoyan abiertamente la centralización del poder a través de una maquinaria estatal eficiente, los viejos aparatos burocráticos dificultan la concreción de los nuevos ideales en torno de las políticas administrativas. Finalmente, si bien las jerarquías eclesiásticas se lanzan a una profunda reforma ambicionada desde hacía mucho tiempo por algunos sectores de la sociedad, la tarea no se lleva a cabo sin una larguísima lucha de casi dos siglos dada la oposición abierta o velada que los cambios propuestos generaron, tanto dentro como fuera de la Iglesia, en todos aquellos que se beneficiaban con el anterior estado de cosas.

Esta es una época de transición cuya ambigüedad se manifiesta de formas diversas. Mientras Garcilaso de la Vega escribe una poesía culta cuyo estilo nadie dudaría en

calificar de renacentista, continúa un movimiento de revalorización, en círculos cortesanos, de los romances, poemitas líricos de origen popular, de clara ascendencia medieval. De la misma manera, se producen novelas de caballerías con espíritu completamente diferente del *roman courtois* del que provienen y que tampoco sería arriesgado considerar renacentistas (10), pero toman tradiciones muy anteriores, a veces inscriptas en el *roman artúrico*, como los ciclos vinculados con el Grial y el sabio Merlín por un lado y el relacionado con Tristán por el otro. También hay traducciones actualizadas de antiguos textos franceses, como los que narran las aventuras de Oliveros de Castilla, de Partinuples y la historia devota de Roberto el Diablo.

Tristán el Joven se imbrica sin lugar a dudas en una tradición medieval. Como ya se dijo antes, hereda, sobre todo, el legendario y antiquísimo tema de Tristán que, a la luz de las nuevas épocas se iba haciendo cada vez más difícil de compatibilizar con la nueva moral circundante, hasta tal punto que se lo olvidó hasta épocas relativamente recientes, cuando Richard Wagner lo retoma para su ópera. Para la época en que se produce este texto parecería que se hubieran concretado ciertas corrientes de pensamiento subterráneas reprobatorias de la

conducta de los amantes o, con más exactitud, de la idealización de la pareja. Estos juicios críticos existieron seguramente desde el momento de expansión de la historia (11), pero en el siglo XVI dejaron quizá de ser excepcionales y se convirtieron en un sentimiento generalizado de la sociedad cuya voz encarna el autor de *Tristán en Joven*.

El siglo XVI es el momento en que, como bien señala Foucault, empieza a imponerse sobre la sexualidad una represión mucho más severa que antes y surgen, como compensación, discursos cada vez más detallados y culpógenos en torno de ella, vinculados, sobre todo, con los exámenes de conciencia y la confesión (12). La represión extrema conlleva un énfasis extremo también en el análisis minuciosísimo de todo pensamiento, impulso y fantasía, hasta tal punto que el interés por la conducta sexual ha desplazado todos los demás y, de hecho, hemos llegado al siglo XX con la noción bastante generalizada de que el ámbito del pecado se limita casi exclusivamente a la sexualidad. Por un lado, la compulsión que unía a Tristán e Yseo dejaba ya de generar simpatías, por otro, la Iglesia comenzaba a ejercer un control mucho más estricto sobre la moralidad en las costumbres no sólo de sus propios cuadros sino de

toda la grey laica en general, siempre en coincidencia con ese nuevo impulso de volcarse al mundo que se mencionó anteriormente. Es síntoma claro de este fenómeno el hecho de que entre los siglos XV y XVI hayan surgido cantidades considerables de predicadores y moralistas que fustigaban las costumbres, proponían idearios de vida cristiana, exponían criterios educativos y emitían juicio sobre cualquier aspecto de la vida social. Fray Luis de León, Francisco de Osuna, Francesch Eximeniç y Luis de Vives son sólo algunos de los tantos que intentaron influir con su prèdica en la vida cotidiana española.

Como se ha visto ya en capítulos precedentes, el autor propone el matrimonio canónico como única respuesta aceptable al impulso sexual. Todas las parejas que se hacen en el transcurso de la narración cumplen con el doble requisito de los esponsales y de la ceremonia de "velarse" como paso indispensable previo a la consumación (13), y hay en ello una insistencia casi militante. Quizà sea sintomática de esta paulatina rigidización de las pautas sociales la actitud de indiferencia de Tristán el Joven hacia su hijo extramatrimonial: el texto no explicita esa indiferencia pero tampoco denuncia la menor emoción -positiva o negativa- en el ánimo del padre por el hijo. Todo esto, es obvio, es la encarnación del nuevo corpus

ideològico en vías de imponerse, lo que da a *Tristán el Joven* cierto matiz de modernidad si se la compara con las otras obras de su género, que tratan el tema del matrimonio con la laxitud propia de épocas más antiguas. Sin embargo, y a pesar de las estrictas pautas expuestas como paradigma ético de la relación entre ambos sexos, el texto autoriza una libertad considerable en otras prácticas relacionadas. La más notable es el desenfado del lenguaje de algunos personajes que, como el Franco, se permiten los comentarios jocosos de rigor en torno de la noche de bodas de la infanta, como ya se vio en el Capítulo VI. El humorismo en torno del sexo y su metaforización a través del lenguaje bélico recuerdan aspectos similares en *Tirante el Blanco*, pero no son comunes en el resto de las novelas. También se ha notado que el lenguaje del narrador es muy abierto cuando trata estos temas, lo cual no constituye una excepción en sí ya que hay muchas novelas de caballerías que participan de esta característica, pero es peculiar en cambio el hecho de que se nos presenten ciertos detalles laterales cuyo verismo otorga a todo el episodio cierto toque de crudeza. La consumación del matrimonio de Félix mientras los invitados al banquete esperan a la pareja para empezar a comer, o la noche sin sueño de don Palante cuando,

esposada pero no velada aún, la duquesa de Milán no lo admite en su cuarto, son claros ejemplos de este fenómeno. Paradójicamente, esta libertad expresiva se da en forma paralela a un proceso de restricción en el uso de tabuismos directos, como se explica en el Capítulo II. Por último, en el Capítulo CLXIII (sic) del texto, hay una escena muy llamativa en que las mujeres de la corte desnudan y tocan a Trinea para convencerse de que, en efecto, es una mujer. La amazona se resiste al principio a someterse a este trato, pero se rinde luego ante la presencia del rey Tristán el Joven. Este episodio, que también trae reminiscencias de *Tirante el Blanco* (14), impacta porque la actitud de las mujeres no merece la menor condena por parte de un autor cuyo puritanismo en otros casos es inculcable. Si bien es cierto que no sabemos qué gestos eran lícitos o socialmente aceptables en la época para el trato entre las mujeres, lo cierto es que escenas como la descrita son excepcionales en la literatura.

De lo anterior se desprende que, si bien la conducta preconizada por el autor para las relaciones de pareja representa fielmente la nueva moral, el lenguaje con que trata el tema tiene honda raigambre en la tradición previa. Los nuevos discursos en torno de la sexualidad son

de carácter confesional o clínico, dirigidos a discriminar lo pecaminoso de lo que no lo es, lo anormal de lo normal, lo enfermizo de lo sano, y tienen, por lo tanto, un carácter privado o técnico; pero en el ámbito social general, junto con la represión de la sexualidad se reprime también el lenguaje con que se la nombra. La idea subyacente en la génesis de todos estos nuevos tabûes lingüísticos es que la ignorancia equivale a inocencia, y ésta a pureza. Es en esta época cuando comienza a segregarse a los niños, sobre todo a las niñas, de la vida de los adultos con el fin de mantenerlos al margen de un aspecto vital que se ve cada vez más como pecaminoso y hasta perverso (15). Este criterio de la educación, por la ignorancia habría de ganar espacio en los siglos que siguieron, de manera que el silencio absoluto se impuso en los ámbitos familiares y sociales hasta épocas relativamente recientes. En *Tristán el Joven* este proceso de censura no se nota aún, de manera que se propone un paradigma moral moderno con criterios de permisibilidad expresiva todavía medievales.

En los aspectos religiosos también, *Tristán el Joven* se constituye en voz de la nueva época. En la generalidad de las novelas de caballerías integradas a la convención, igual que en el *roman courtois*, el

cristianismo no pasa de ser un marco referencial, al menos en lo que a la devoción de los héroes se refiere. El *roman courtois*, género genuinamente medieval, presenta un mundo reducido, con frecuencia limitado a ciertas zonas de Europa Occidental, donde el cristianismo es un presupuesto básico que exige al discurso narrativo de la necesidad de explayarse sobre la situación confesional de los personajes. La alusión a lo religioso no pasa por lo general de la mención de alguna ceremonia y de la ubicación temporal: Pentecostés, Pascua y Navidad. La novela de caballerías, en cambio, como género moderno, se extiende por un universo geográfico mucho más amplio, que abarca desde todos los países mediterráneos -incluyendo el norte de Africa- hasta Europa Oriental y el Lejano Oriente (16). Este ensanchamiento del espacio conlleva cierto exotismo en la inclusión de los elementos narrativos, como grifos, unicornios domesticados y plantas mágicas, y, sobre todo, ámbitos culturales diferentes. En este contexto, la homogeneidad religiosa no es un sobreentendido y, de hecho, el paganismo se transforma en una constante en estas obras. Sin embargo la diferencia de credo no deja de ser un elemento anecdótico: no se identifica universalmente al paganismo con el mal, y si bien se requiere de los personajes centrales que sean cristianos,

entre los secundarios hay muchos que no lo son sin que por ello sean negativos. Zoilo, en *El Caballero del Febo*, es un claro ejemplo, pero además, el Caballero del Febo mismo, aunque cristiano de nacimiento, es educado desde la más tierna infancia en una corte pagana, toda ella con gente de inmejorables rasgos morales, y sólo en su juventud redescubre su religión original. De esto se deduce que en la novela de caballerías la religión tampoco pasa de ser un marco narrativo.

Si bien hay novelas cuyo hilo narrativo fundamental está constituido por un enfrentamiento bélico de toda la cristiandad contra el mundo pagano, la confrontación puede provenir de problemas políticos, como en *Tirante*, o personales, como en *El Caballero del Febo*, y no necesariamente porque unos representen el bien y otros el mal. De todos modos, la insistente noción de la existencia de esa "otredad" religiosa quizá esté en relación con la nueva conciencia evangelizadora de la Iglesia a que se hizo referencia algunas páginas antes, y constituiría así uno de los rasgos de modernidad del género, pero *Tristán el Joven* parece ir un paso más adelante en la nueva ideología al traslucir una intolerancia religiosa propia de la España del siglo XV en adelante. En la tradición de *Tristán*, a partir de la

versión francesa en prosa del siglo XIII, hay un rival del héroe, aunque siempre desdeñado, en el amor de Yseo. Su nombre, en la adaptación castellana de la leyenda, es Palomades el Pageno, y también aparece en otros textos como *El baladro del Sabio Merlín* y *La demanda del Grial*. Es un personaje ambiguo, generalmente bien tratado por la tradición narrativa, tanto que en las versiones españolas de Tristán, si bien no es amigo del personaje central al menos merece su elogioso respeto por su calidad en el manejo de las armas y su apego a los cánones de la caballería. En nuestra versión de 1534 el Libro Primero sigue las pautas establecidas por las versiones de 1501 y de 1528 en cuanto al tratamiento de Palomades, pero el Libro Segundo, *Tristán el Joven*, lo presenta como un ser abyecto que merece morir a manos de don Palante, es decir, ni siquiera tiene el honor de ser vencido por el héroe (17). En este texto, el no ser cristiano implica necesariamente pobreza moral irreversible y, por lo tanto, la imposibilidad de la redención. El ejemplo más ilustrativo es el de la jayana, mujer del jayán de la Torre Blanca, a quien, en honor a su sexo y por ser madre de un pequeño, una vez muerto el marido se le da la opción de bautizarse. Ella, presa de su odio y resentimiento, prefiere suicidarse echándose al río con su hijo que,

por supuesto, tampoco la sobrevive, lo cual ahorra al autor la incòmoda situaciòn de tener que sostener que, con la educaciòn adecuada, se podfa ser buen cristiano aun siendo converso. La relaciòn entre este elemento ideològico y el mundo que circunda al autor es tan obvia que no merece ser explicitada, pero cabe resaltar la distancia respecto de la relativa tolerancia religiosa de la España medieval donde convivían cristianos, judfos y musulmanes aun en èpocas en que los judfos comenzaban a ser expulsados de otros paìses europeos (18).

Como ya se notò al hablar de *devotio moderna*, el rey Tristán el Joven representa la nueva percepciòn del sentimiento religioso como algo mäs destinado a la intimidad que a la exhibiciòn pùblica, segùn se entiende del pàrrafo citado en el Capitulo VII. En el mismo capitulo se mencionò el hecho de que el hèroe encarna el libre albedrfo en oposiciòn a sus padres y a Trinea, presas de la compulsión. El interès por este aspecto no es casual en la època en que se produce el texto. La posibilidad humana de elegir el propio destino habfa sido discutida desde la Antigüedad, pero no hay un discernimiento claro entre albedrfo y libertad, que por lo general se confunden. Fue San Agustín quien encarò el problema del *liberum arbitrium* desde el punto de vista

crisiano con más profundidad y coherencia. Para él el libre albedrío consiste en la posibilidad de elección, y la libertad en la elección del bien, y, aunque pensadores posteriores intentaron matizar este criterio original, la Iglesia ha aceptado por lo general la definición agustiniana. En los siglos XVI y XVII la discusión, que no se había agotado, cobra nueva vigencia en la medida en que la Iglesia ve la necesidad de reajustar sus definiciones frente a las de los cismáticos protestantes, algunos de los cuales, como Lutero, consideran la elección del bien insuficiente para la salvación si no interviene la Gracia. Otros, como Calvino, van más lejos y afirman que el libre albedrío cercenaría la libertad de Dios, y por lo tanto consideran que la salvación individual está determinada por la Providencia sin que la conducta del hombre pueda cambiar nada. En este contexto, el autor de *Tristán el Joven* parece defender el punto de vista ortodoxo: el hombre puede elegir y es libre cuando opta por el bien. También concede el lugar preeminente que corresponde a la voluntad divina, cuando en el Capítulo CCI Sargia pregunta al joven monarca si quiere que lo lleve por arte de sus encantamientos y él le pide que lo deje siempre libre para que Dios hiciera de él su voluntad. Es decir, el hombre es libre pero su voluntad estará siempre supeditada

a la de Dios.

Desde el punto de vista político, el autor del texto también responde a las preocupaciones propias de un habitante de España bajo el reinado de Carlos V. En un país con un monarca ausente, no parece casual que se nos presente el ideal de un rey comprometido con su pueblo, que visita periódicamente sus posesiones y vive atento a las necesidades de sus súbditos. Es particularmente ilustrativo el episodio en que, porque Tristán se había demorado mucho en Cornualia después de la muerte de Mares, delegados de Leónís van a pedirle a su rey que vuelva a su reino, que es el suyo por herencia más directa y allí le corresponde vivir, y que si no quiere o no puede hacerlo, que al menos reparta su tiempo. Si bien este texto establece un diálogo obvio con la tradición de Tristán, rey olvidado de sus obligaciones a causa de su amor por Yseo, no sería arriesgado imaginar que la problemática le fuera sugerida por la realidad circundante, por lo que se establecería una relación dialógica con el mundo a través de una postura que, si no podemos asegurar que es crítica sí podemos al menos decir que es nostálgica de una situación mejor. El mundo representado en la obra parece apoyar criterios de organización política acordes con las ideas imperiales

de Carlos V: una monarquía universal y cristiana, tal como se la entendía en la Edad Media, pero con la noción moderna del sacrificio del monarca por su reino y una fuerte centralización del poder.

Con lo anterior espero haber demostrado que el autor está empapado del ambiente ideológico de su tiempo. El cisma protestante y la Contrarreforma plantearon a los contemporáneos un problema ineludible ante el cual, seguramente, debieron definirse en uno u otro sentido de acuerdo con herencia cultural, procedencia geográfica y extracción social, además de los dictados de su conciencia individual. Este autor anónimo parece haberse decidido con entusiasmo por la ortodoxia católica y la necesidad de cambios profundamente sentida desde muchos sectores de la Iglesia y que vería su concreción en Trento una década más tarde, por eso asume esta actitud casi didáctica a través de un género que se presta poco a esa función. En ese sentido, desde el punto de vista de su concepción del mundo, estaba perfectamente integrado a su medio, no hay nada en la obra que indique que pudiera sentirse incómodo con el nuevo clima, por el contrario, se constituye, modestamente, en uno de sus voceros. Por eso se ha hablado aquí de marginalidad en la forma de imbricación del texto respecto del discurso

literario convencional o del autor en relación con el grupo de los que escriben, y no de su integración defectuosa en la sociedad en general.

La adhesión a la ideología moderna, que para muchos habrá sido un acto privado, lleva a este autor a asumir una actitud combativa. Tal como lo explicita en el prólogo, entiende, como San Agustín, que la lectura es un vehículo de conversión:

"Muy grande ygnorancia y ceguedad sería negar que en lo principal que los hombres deven gastar el tiempo es en el servicio de Dios Nuestro Señor ymitando su santa vida, pues para nuestra enseñanza la bivió e gastó en este mundo, leyendo en los sus Santos Evangelios y en las doctrinas de sus santos apòstoles e doctores, assí como en las epístolas del apòstol San Pablo y en las de San Jerònimo." (i-r).

Continúa explicando que, como los hombres prefieran leer crónicas humanas, es bueno que hallen en ellas conceptos edificantes y una actividad que los aparte del juego, entretenimiento contra el que dedica una cuidadosa diatriba. Por todo esto decide emprender una labor de adoctrinamiento desde la literatura de ficción, las "crónicas humanas", pero no manifiesta su intención crítica respecto de otras obras literarias. La tiene, sin embargo, y el no explicitarla es coherente con el hecho de usar como plataforma de su crítica el mismo género con cuya ideología disiente. Reprueba las doctrinas propiciadas

por las novelas de caballerías, tan alejadas del mensaje edificante necesario para suplir las lecturas piadosas que considera preferibles para la salud del alma. También debió percibir el abismo entre el mundo que ellas representaban y el suyo propio, y seguramente, como tantos otros moralistas de su tiempo, vio en el universo de la ficción un mecanismo de disgregación ética o social.

Por todo esto imprime a su discurso un tono de realista sensatez completamente ajeno a las representantes integradas del género, sumado a la intolerancia por la falta de fe, la flexibilidad ante el pecado y el culto de la cotidianidad.

No era sin embargo un escritor de oficio, o lo era algo torpe, porque no logra manejarse con fluidez dentro de las pautas que se propone, las cuales le presentan problemas que, como se ha visto en los capítulos precedentes, no puede resolver. Al tomar un tema de amplísimos antecedentes, y a pesar de la renovación casi total de los personajes, ve limitada su libertad para crear situaciones nuevas, ya que la trama debe subordinarse a lo que imponga la tradición legendaria, y no siempre logra armonizar el material nuevo con el que reelabora (19). Pero lo más importante es que se crea un notorio desajuste interno en la medida en que trata un tema medieval con una

interpretación de la historia ya definitivamente fijada (20), desde una perspectiva fundamentalmente moderna; desde un punto de vista diferente intenta comunicar un sistema ideológico diferente también, pero sin salirse de las pautas de un género al que critica, como ya se ha demostrado. En otras palabras, quiere expresar un mundo distinto dentro de esquemas idénticos, y tal vez a causa de una formación literaria deficiente no percibió la imposibilidad de su empresa ya que el fondo y la forma están indisolublemente unidos; no vio que no se podía criticar el mundo implícito en los libros de caballerías desde los libros mismos. Esto hace que incorpore a su obra todos los motivos propios de las novelas de caballerías como síntoma obvio de su intención de ceñirse a la convención genérica, pero esos motivos aparecen enlazados sin otra necesidad de fondo que la convención misma, con lo que la estructura textual se organiza sobre la base de la acumulación episódica pero con un trama endeble.

Un poco más de distancia en el tiempo quizá habría permitido al autor independizarse del molde impuesto por un género que, cuando él lo aborda, era de producción masiva. En ese caso tal vez su enfoque habría sido diferente y entonces habría intentado el uso de la

parodia, empleando la apariencia de la novela de caballerías como máscara de una forma de expresión literaria por completo distinta, pero eso le estaba reservado al genio de Cervantes setenta años más tarde, cuando la moda de los libros de caballerías ya había pasado. Lo cierto es que, al no tomar la distancia suficiente respecto del género contra el cual dirige su crítica, nuestro autor anónimo no logra el control de su propio texto con el fin de imponerse en forma monolítica a la tradición desde la cual parte, de manera que crea una estructura permeable en cuya superficie afloran, aquí y allá testimonios de un mundo anterior al que no se valora y cuyas doctrinas, tal como se las percibe, se desea combatir (21).

Es obvio que *Tristán el Joven* no constituye todavía un discurso genuinamente polifónico. Hay sin duda una voz hegemónica representativa de la ideología del autor quien a su vez encarna, como ya se ha visto, muchas de las tendencias del mundo moderno; sin embargo hay algunos rasgos que sugieren la ruptura con lo monolítico. En este sentido, uno de los aspectos que primero salta a la vista es que este texto tiene una fuerte carga ejemplarizadora, tal como lo anuncia el prólogo, aunque sería difícil calificarlo de literatura didáctica ya

que ésta asume un férreo control sobre el discurso de modo de no dejar resquicios a malentendidos (22). El discurso unívoco, que no ofrece posibilidad de segundas lecturas, es monològico en la medida en que no permite que adquiera autonomía otra voz que la del corpus ideològico que procura transmitir. Ese corpus, en *Tristán el Joven*, es el sistema moral que propondría la Contrarreforma, pero por el sólo hecho de elegir para expresarlo un tema de tradición muy anterior y acudir a un género de evasión con el fin de transformarlo casi en un *regimine principum*, se filtran a la superficie discursiva tenues insinuaciones de voces que expresan el mundo medieval.

En principio, la ficción empleada con fines didàcticos parece mucho más ligada a la tradición medieval, seguramente por sus vínculos más estrechos con el Islam, que al mundo renacentista. En España hay innumerables ejemplos de este tipo de texto, que cubren una gama tan extensa en cuanto a sus características como la que va desde el *Poridat de poridades* y *Calila y Dimna* a *El libro de los ejemplos por ABC* y a las obras de don Juan Manuel o *Los castigos e documentos del rey don Sancho*. Hacia los siglos XV y XVI el hábito de producir ficciones con intencionalidad didàctica no desaparece pero

se debilita, en parte por la nueva valoración del arte y del artista, que ya no deben estar necesariamente al servicio de algo superior sino que la creación empieza a verse como un fin en sí misma, con valores propios que dependen no tanto del mensaje como de su calidad intrínseca. Es por esto que entiendo que el didactismo en el Renacimiento, aun al servicio de ideas nuevas, es quizá más un resabio de épocas anteriores que una actitud de genuina inspiración moderna.

El autor de *Tristán el Joven* no escribe, de todas maneras, un texto consistentemente didáctico: su libro no es sentencioso, no tiene los ejemplos, apólogos, fábulas e historias incorporadas que caracterizan al género, y evita el discurso moralista abierto. Mientras la literatura didáctica se interesa por una gama muy amplia de valores y, por lo general, le concierne la formación integral de los individuos en sus aspectos religiosos, sociales, militares y personales, el ámbito de énfasis de *Tristán el Joven* es muy estrecho y se limita a propugnar el matrimonio canónico y ciertas normas de buen gobierno, y a ello subordina lo referido a una estructura familiar y social deseable. El uso de un humor que no es irónico, que a veces parece paródico aunque no hay evidencia suficiente de que lo sea, que consiste en muchas

ocasiones en vez con simpatía a los personajes y no en una aproximación crítica, tampoco responde a lo que puede esperarse del género didáctico (23). Las enseñanzas del texto, en definitiva, consisten en un amable ideario que debe imitarse y no, como en la literatura didáctica verdadera, en un conjunto de normas explícitas. En resumen, el código ético que el autor propugna está enunciado a través de un sistema discursivo ambiguo que, enmascarándose en un género literario contemporáneo de ese código y del autor, asume una responsabilidad didáctica más adecuada a una época histórica anterior, lo cual sin duda debilita su mensaje. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el pseudodidactismo, e incluso una intención moralizante genuina, formaban parte de la convención del género caballeresco.

La voz monológica que enuncia la ideología hegemónica permite que afloren, en forma esporádica voces representativas de otros códigos. Son, por ejemplo, las que siguen equiparando nobleza con virtud, porque ésa es la postura tradicional del *roman courtois* que se continúa sin interrupción en las novelas de caballerías y forma parte constitutiva del género elegido como vehículo de expresión, aunque no falta, cuando el autor piensa en ello, una apología de los pobres

y humildes como favoritos del Señor, oponiéndolos a los grandes que se pierden por su soberbia. Si el Libro Segundo es un obvio intento de detractar a los amantes protagonistas del Libro Primero, la tradición de ensalzamiento de Tristán e Yseo es demasiado pesada como para emprender la tarea de manera frontal: el autor debe alabar formalmente a los personajes cuyas actitudes a todas luces condena y decide culpar por la tragedia a la poción y a las brujas encantadoras que hacen daño aun queriendo hacer el bien; pero como una de las condiciones narrativas fundamentales del libro de caballerías es que haya encantadores, su ideología cede ante una imposición genérica e inventa al personaje de Sargia la Gran Sabidora a la cual, en franca contradicción con sus propios criterios, otorga caracteres positivos. Como hombre del siglo XVI critica todo lo que no sea el matrimonio canónico y la sexualidad fuera de él, pero no critica en forma abierta a la sexualidad en sí misma y, como en épocas anteriores más permisivas, utiliza un lenguaje muy libre para referirse a ella.

Estamos ante un autor propio de un mundo en cambio. La episteme moderna no ha reemplazado aún a la anterior (24), pero el modelo medieval se ha desintegrado y ya no sirve como referencia paradigmática para organizar el conocimiento (25). Hay, sobre todo, un leve universo de

ideas, pero no se han asentado y flexibilizado las formas discursivas apropiadas para expresarlo, de modo que lo que impera, a nivel masivo al menos, son tradiciones y criterios literarios propios de los fines de la Edad Media. El autor, aunque ideológicamente haya optado por el mundo moderno (26), desde el punto de vista literario se debate entre dos mundos que conviven en su obra generando la imbricación marginal del texto respecto de la convención genérica. Es la marginalidad propia de quien, viviendo entre dos épocas, no tiene el oficio suficiente para imponer a su obra al menos la apariencia de un todo coherente, en la medida en que su impericia literaria no le permite manejar los problemas técnicos que se le plantean. Pero es la construcción deficiente de *Tristán el Joven*, sus ambigüedades y contradicciones, lo que hace del texto un objeto de interés, lo que impide que se confunda con el resto de las representantes de su género. En ella, como en ninguna otra obra similar, puede verse la tensión interna causada por el conflicto entre las ideas y una tradición literaria que las contradice, y por esta razón, precisamente, desnuda los mecanismos internos de una literatura de transición.

NOTAS

1. Tenemos testimonio de este fenómeno en *Fuenteovejuna*, en que el pueblo pide justicia y amparo a los reyes en contra de los abusos de sus señores, de los que tienen que deshacerse en forma violenta.
2. Luis Sánchez Agesta, *El concepto del estado en el pensamiento español del siglo XVI* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959), p. 37.
3. El feudo ligo, aquél en que el feudatario sólo podía reconocer a un señor, no estaba tan extendido como hoy se cree, y es una circunstancia sobre la cual se enfatiza de manera particular en el *roman courtois*, donde suele aparecer como paradigma implícito de la fidelidad al señor.
4. Cf.: Capítulo VII
5. Apud Danys Hay, *A general history of Europe. Europe in the fourteenth and fifteenth centuries*

(Londres, Longman, 1980).

6. Las ideas políticas de la época se encuentran expuestas en el trabajo de José Antonio Maravall *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960).
7. *Apud* Jean Delumeau, *El catolicismo de Lutero a Voltaire* (Barcelona, Labor, 1973).
-
8. *Ibid.*, p. 6.
9. Alain Woodrow hace una interesante historia de la Compañía desde sus orígenes hasta nuestros días en *Los Jesuitas. Historia de un dramático conflicto* (Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1987).
10. Daniel Eisemberg apoya la tesis del carácter renacentista de las novelas de caballerías en *Romances of chivalry of the Spanish Golden Age* (Delaware, Juan de la Cuesta- Hispanic Monographs, 1982).

11. Como se vio en el Capitulo II, Chrétien de Troyes, en *Cligès*, habría sido el crítico más explícito de la interpretación que eleva a Tristán e Yseo al nivel de paradigma de los amantes.

12. *Apud* Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1986).

13. Los esponsales y el acto de "velarse" corresponden de forma aproximada a lo que hoy entendemos como el compromiso y el matrimonio sacramental respectivamente, aunque el valor relativo de ambas ceremonias era muy diferente. El matrimonio propiamente dicho no tenía la importancia trascendente que se le da en la actualidad dado que se ponía el énfasis en el compromiso, es decir, en la decisión de contraer matrimonio en el futuro. No debe olvidarse que fue el Concilio de Trento el que fijó en siete el número de los sacramentos, y es posible que el matrimonio haya comenzado a ganar terreno sobre los esponsales en la medida en que es la ceremonia definida entonces como sacramental. Como resultado de todo ese proceso, el compromiso, si existe en la actualidad, tiene un valor

estrictamente privado y su ruptura no tiene ninguna implicación social. Todo esto es un resumen muy sucinto y simplificado de la situación, que es bastante compleja. Justina Ruiz de Conde proporciona una descripción completa, aunque somera, en *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías* (Madrid, Aguilar, 1948).

14. En *Tirante* hay escenas entre Placerdemivida y Carmesina que Armando Durán, en *Estructura y técnicas de la novela sentimental caballeresca* (Madrid, Gredos, 1973), no duda en calificar de "franco lesbianismo" (p. 144). Aunque tomo la calificación con alguna reserva, lo cierto es que Carmesina se disgusta con el juego de Placerdemivida e intenta contenerlo.

15. Este proceso de segregación se ve favorecido por otros cambios colaterales que se van dando desde el siglo XV. Por un lado, a diferencia de lo que sucede en la vivienda medieval, donde cada ambiente tiene usos múltiples, comienza a imponerse la "especialización" del espacio propia de la actualidad: en algunos ámbitos se come, en otros se duerme, en otros se

cocina. Asociado con este fenómeno, comienza a imponerse un descubrimiento reciente de la arquitectura, el pasillo, que propiciaría cambios fundamentales en las relaciones de convivencia, ya que permite la circulación por la casa sin invadir ámbitos privados. Finalmente, y en relación con todo lo anterior, la poderosa clase emergente, la burguesía, impone una noción que le es propia: el concepto de vida privada, completamente ajeno a la alta nobleza, acostumbrada a rodearse de sirvientes y custodios en todo momento, y a la clase baja cuyas condiciones de vida hacen imposible aún hoy una repartición adecuada del espacio.

16. No debe olvidarse, sin embargo, que tanto en el *roman courtois* como en la novela de caballerías la determinación espacial es convencional, por lo tanto, los lugares mencionados, aunque existan en la realidad, están tan divorciados de ella como los abiertamente ficticios.

17. En relación con el desprecio por la figura de Palomades el Fagano, también es notable un episodio argumentalmente conectado en el que Salandro, primo de

Palomades, va a la corte en busca de venganza por la muerte de su primo. Obviamente es vencido, pero lo inesperado aquí es que se lo humilla haciéndolo ir en ropa interior y con una herida en el cuello que lo desfigura. Este procedimiento de atentar contra la dignidad del vencido es muy infrecuente en el género y única en *Tristán el Joven*, y se explicaría sólo por la saña que genera en el autor la casta de Palomades el Pagano.

18. En Inglaterra, por ejemplo, Eduardo I expulsó a los judíos en 1290.

19. Aparte de los numerosos ejemplos analizados en el Capítulo V, hay otro que conviene considerar por cuanto es sumamente representativo. En el Libro Primero, en la larga interpolación que narra la estadía de los amantes en la Insula del Ploto, la Sabia Doncella regala a Tristán de Leonís una espada encantada cuya virtud fundamental es que transforma al agua que se vierta mojándole la empuñadura en una bebida de excelentes dotes curativas y analgésicas. Después de haber dado a luz a su primogénito, Yseo la Brunda toma un baño con el agua encantada y ve su

virginidad restituida. Después, por supuesto, las relaciones con Tristán continúan y nace la infanta Yseo, pero dada la virtud de la espada nada hubiera impedido llevarla a Cornualla para restituir una vez más la virginidad de la futura reina antes de su boda con Mares. Sin embargo, inverosímilmente, prefieren dejar la espada en la isla y entonces deben recurrir a la conocida estratagema de la sustitución de Yseo por Erangel en el lecho nupcial, tal como lo requiere toda la tradición previa.

-
20. Me refiero a la que ve a los amantes como modelo en lugar de tomarlos como víctimas de una tragedia irremediable.
 21. Para el concepto de los renacentistas sobre la Edad Media, ver José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento* (Madrid, Alianza Editorial, 1986).
 22. Es un fenómeno similar al que Susan Rubin Suleiman llama "ficciones autoritarias" refiriéndose a la novela de tesis. En su *Authoritarian fictions. The*

ideological novel as a literary genre (Nueva York, Columbia University Press, 1983).

23. Desde muy antiguo, el humor que pretende enseñar algo es irónico, sarcástico o paródico, es decir que ve al personaje cómico desde fuera, con el fin de presentarlo como alguien peor que el promedio de la gente. La risa, en estos casos, constituye un castigo a los vicios del público alienados en el personaje que los encarna. En *Tristán el Joven* no falta tampoco este tipo de humor, que se dirige a personajes secundarios como la duquesa de Fenicia, que encarna la soberbia de los poderosos (esto mucho más visible en el Libro Primero) y la arbitrariedad de carácter, o la reina Ginebra, cuyo rasgo sobresaliente es la lujuria.

24. Uso terminología de Foucault en *Las palabras y las cosas* (México, Siglo Veintiuno, 1982). Episteme es el conjunto de categorías epistemológicas, universalmente aceptadas e inconcientemente incorporadas, mediante las cuales accede al conocimiento el conjunto de los individuos de una sociedad dada durante un lapso temporal muy prolongado. Según Foucault la episteme se reemplaza en forma global, es

decir que se accede al conocimiento desde una episteme o desde otra, sin categorías intermedias. Sostiene, además, que la episteme moderna se instala en los siglos XVII o XVIII.

25. Me refiero al modelo medieval como lo describe C. S. Lewis en *The discarded image. An introduction to medieval and Renaissance literature* (Cambridge, Cambridge University Press, 1985).
26. Es importante señalar que, aparte de los aspectos ideológicos ya analizados, no hay en este texto nostalgia por un pasado hipotético y mejor, como suele haber en otras novelas del género. Por el contrario, el pasado de la narración es el de Tristán de Leonís e Yseo la Brunda, donde reinan el sufrimiento, las amenazas a los valores morales y la disgregación del poder. El presente de Tristán el Joven, en cambio, implica la restitución del equilibrio y la justicia y la concentración del poder simbolizada en la reunión de los reinos de Leonís y Cornualla bajo un mismo monarca.