

# 2016

REVISTA HISTORIAS DEL ORBIS  
TERRARUM

ISSN 0718-7246, AÑO 2016, NÚM. 17

<http://www.orbisterrarum.cl>



## Las subversiones de Tristán: Construcciones identitarias a partir de la marginalidad

The subversions of Tristan: Identitary constructions that arise from marginality

Paulina Lorca Koch\*

Universidad de Granada

**Resumen:** El disfraz en la narrativa del Medioevo se presenta como un motivo literario frecuente. Específicamente, en este trabajo nos centraremos en el estudio de los disfraces contruidos desde la marginalidad, como ocurre en el caso de Tristán en *La continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil y “La Folie Tristan d’Oxford”. Creemos que analizar estos engaños y *performances* contribuye al estudio de las masculinidades medievales y las subversiones que conlleva la otredad.

**Palabras clave:** Identidad, Subversión, Tristán, Marginalidad, Disfraz.

**Abstract:** The use of disguise is a common motif in medieval literature. Specifically, this study will focus on the disguises that arise from marginality, as shown in the character of Tristan in *The Continuation of Perceval* by Gerbert de Montreuil and the text known as “The Oxford Madness of Tristan”. We believe that the analysis of these *performances* and tricks will contribute to the study of medieval masculinities and the subversions that arise from otherness.

**Keywords:** Identity, Subversion, Tristan, Marginality, Disguise.

\* Paulina Lorca Koch es doctoranda del Departamento de Estudios Semíticos en la Universidad de Granada. Máster en “Culturas árabe y hebrea: Pasado y presente” (Universidad de Granada), Magíster en “Humanidades con mención en Literatura” (Universidad Adolfo Ibáñez), Postítulo en “Cultura árabe e islam” (Universidad de Chile), Postítulo en “Lengua árabe” (Universidad de Chile) y Diplomado en “Sufismo” (Universidad de Chile). Licenciada en Letras (Universidad Católica de Chile) y también Licenciada en Educación (Universidad Católica de Chile). Ha sido profesora de Literatura medieval en la Universidad Alberto Hurtado y la Universidad Andrés Bello. Contacto: paulinalorca@gmail.com

## LAS SUBVERSIONES DE TRISTÁN: CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS A PARTIR DE LA MARGINALIDAD

Paulina Lorca Koch  
Universidad de Granada

### I- Introducción

La narrativa medieval nos provee de múltiples casos en los que el disfraz funciona como un eje articulador. Abundan los casos en que mujeres y varones simulan ser lo que no son, cambiando su apariencia y realizando *performances* que dan paso a nuevas identidades. Llama la atención, eso sí, que varios de estos simulacros se construyan mayoritariamente a partir de la marginalidad, lo que resulta –al menos– paradójico, considerando que situarse al margen en la Edad Media significaba algo peligroso que podía llevar incluso a una muerte social, como es el caso de los locos. Sin embargo, es gracias a esta lejanía u otredad, que los personajes se vuelven libres, siendo capaces de enfrentarse a enemigos y mostrarse tanto o más valientes que los héroes medievales por antonomasia. Es lo que sucede en el “Tristán ministril” de *La continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil y “La Folie Tristan d’Oxford”, dos textos que analizaremos en el presente trabajo y en donde la marginalidad llega incluso a moldear la *narratio* tristaniana.

### II- La leyenda de Tristán e Iseo

La leyenda de Tristán e Iseo –como ya es sabido– recorre la literatura occidental, tanto así que “se ha convertido en un mito característico del imaginario europeo”.<sup>1</sup> Se trata

---

<sup>1</sup> Le Goff, Jacques, *Héroes, maravillas y leyendas*, José Miguel González (trad.), Espasa, Madrid, 2010, p.199. Además, debemos recordar que no solo en el Medioevo sino centurias después, en pleno siglo XIX, la historia de Tristán e Iseo aparecerá en las obras de destacados autores como Tennyson, Arnold, Swinburne, así como también en las composiciones de Liszt y Wagner, solo por mencionar algunos ejemplos. Cfr.

de una de las parejas de amantes más reconocidas, cuya relación lleva al lector a reflexionar sobre lo funesto del destino y cómo la fuerza amorosa es capaz de poner en jaque la fidelidad de los protagonistas hacia el rey y los suyos, llevándolos a abandonar incluso la corte y lo que socialmente eran hasta ese momento.

Los protagonistas de esta historia están en permanente conflicto, ya que saben que su amor está prohibido, sin embargo, sienten tal deseo de estar juntos que harán lo que esté a su alcance para vivir su amor. El disfraz surge así como el único medio que brinda a Tristán la opción de ver a su amada y dialogar con ella, dándole incluso el valor necesario para declarar su amor en la misma corte y frente al rey Marcos.

Las primeras versiones de la leyenda que han llegado hasta hoy en día se escribieron en anglonormando durante el siglo XII. Una de las primeras versiones es la de Tomás de Inglaterra,<sup>2</sup> que suele situarse entre los años 1170 y 1173.<sup>3</sup> Pese a que es un texto incompleto (carece de principio y solo se conservan nueve fragmentos), los 3150 versos que lo componen destacan el ambiente cortés, el refinamiento de las costumbres y la detallada descripción que se hace del amor. Además, se centra en los episodios más bien finales de la leyenda tristan, logrando enfatizar la melancolía de los personajes y su soledad.<sup>4</sup>

Otra de las versiones es la de Béroul,<sup>5</sup> llamada también “versión común”,<sup>6</sup> y que suele situarse hacia el año 1180.<sup>7</sup> Escrita en una variante normanda de la lengua de *oil*,

Marchello-Nizia, Christianne, “Introduction”, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, París, 1995, pp. XI -XLIII, p. XII

<sup>2</sup> De este autor se conoce bastante poco. Su carrera literaria fue desarrollada en Inglaterra, aunque no se sabe a ciencia cierta si nació allí o no. Hay quien sostiene que pudo haber sido clérigo de la corte de Enrique Plantagenet. Cfr. Willem Gerritsen y Anthony van Melle, “Tristan and Iseult”. *A Dictionary of Medieval Heroes*, Boydell Press, Nueva York, 2000, pp. 273-282, p. 276. Sin embargo, hay quien afirma que no hay hechos que comprueben que efectivamente fue clérigo, sino que son conjeturas que se desprenden de la forma de su redacción. Cfr. Norris Lacy, *Early French Tristan Poems*, vol. 2, D. S. Brewer, Cambridge, 1998, p. 4

<sup>3</sup> Cfr. Christianne Marchello-Nizia, *op.cit.*, p. XLVI. Jacques Le Goff también concuerda con que esas serían las posibles fechas en las que se escribió la obra. Cfr. Jacques Le Goff. *Héroes, maravillas y leyendas, op.cit.*, p. 200. Sin embargo, hay quien sostiene que pudo escribirse años antes, entre 1155 y 1170. Cfr. Aguilar, María del Rosario, “Tristán e Isolda: Novela de amor trágico”, en Joseph Bédier, *Tristán e Isolda*, María Fornaguera de Roda (trad.), Norma, Bogotá, 2009, pp. 9-25, p. 12

<sup>4</sup> Una comparación entre los textos de Tomás de Inglaterra y Béroul puede hallarse en García Pradas, Ramón, *La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII*, 2002, Tesis doctoral, p. 190. <<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/910>>.

<sup>5</sup> Poeta anglonormando del siglo XII. Se desconocen mayores detalles de su vida, aunque se le considera uno de los fundadores del ciclo de la leyenda tristan. Al respecto, cfr. De Calvalho, Yvone, “Juegos y perspectivas: Tristan e Yseut en el teatro de las cortes anglo-normandas”, *XVIII Simposio de la SELGYC*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2013, pp.155-161, p.156.

consta de 4485 versos octosílabos y también nos ha llegado de manera fragmentaria.<sup>8</sup> Algunas discrepancias textuales han llevado a pensar que la obra bien pudo haber sido escrita por dos autores, siendo Béroul uno de ellos. Sin embargo, ante la imposibilidad de establecer fehacientemente la autoría única o dual, seguiremos el planteamiento de Joan Ferrante: “We shall look at the poem as a whole, assuming that even if it is the work of two men, the second incorporated the work of the first into his own and regarded it as one”.<sup>9</sup> En esta versión se destaca la ausencia de un tono moralizante, así como también el uso de recursos propios de la oralidad.<sup>10</sup> Quizás uno de los aspectos más llamativos –y que contrasta con el texto de Tomás de Inglaterra–, es que aquí los hechos se condensan en dos espacios: la corte de Cornualles y el bosque de Morrois, siendo este último el lugar en donde se refugiarán los amantes cuando huyen del rey Marcos.

Los textos antes mencionados traspasaron las fronteras, de ahí que se encuentren en alemán dos reconocidas versiones. La primera es la de de Eilhart von Oberg<sup>11</sup> y dataría del año 1185. Esta obra, que apareció bajo el título de *Tristant*, consta de 9524 versos y se piensa que es la que más se acercaría a una versión arquetípica o primigenia de la leyenda de Tristán e Iseo, debido a su extensión y la inclusión de eventos que no se desarrollan del todo en las versiones francesas.

La segunda versión alemana corresponde a la de Gottfried von Strassburg,<sup>12</sup> llamada *Tristan und Isolde* que consta de 19552 versos y suele situarse alrededor del año 1210. En

---

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juegos-y-perspectivas--tristan-e-yseut-en-el-teatro-de-las-cortes-anglo-normandas/>>.

<sup>6</sup> Le Goff, Jacques, *Héroes, maravillas y leyendas*, op.cit., p. 200

<sup>7</sup> Cfr. Marchello-Nizia, *op.cit.*, Christianne, p. XLVI

<sup>8</sup> Carece de principio y final. Se conserva en un único manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia, ms. 2171

<sup>9</sup> Ferrante, Joan, *The conflict of love and honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*, Mouton, La Haya, 1973, pp. 20-21

<sup>10</sup> De Riquer, Isabel, “Introducción”, Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, *Tristán e Iseo*, Isabel de Riquer (ed. y trad.), Siruela, Madrid, pp. 11-53, p. 31

<sup>11</sup> Se desconocen los datos de este autor, aunque por los rasgos estilísticos y su gentilicio, debió pertenecer a alguna zona en el norte de Alemania, específicamente, Oberg. Habría recibido el apoyo de un mecenas, incluso se plantea la posibilidad de que haya trabajado para Enrique, duque de Sajonia. Cfr. Willem Gerritsen y Anthony van Melle, *op.cit.*, p. 276. Sin embargo, otros autores son más cautos y optan por establecer que no hay certeza sobre quién pudo apoyarlo en su trabajo. Cfr. Millet, Víctor, “Introducción”, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, Víctor Millet y Bernd Dietz (trads.), Siruela, Madrid, 2001, pp. 9-38, p. 26

<sup>12</sup> Al parecer habría sido un clérigo alsaciano, nombrado en otros textos del siglo XIII como el autor de una versión de *Tristán e Isolda*. No hay claridad con respecto a su trabajo bajo el patrocinio de algún mecenas. Cfr. Millet, Víctor, “Prólogo”, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, Víctor Millet y Bernd Dietz (trads.), Siruela, Madrid, 2001, pp. 171-190, p. 171

esta obra se reelabora la versión de Tomás de Inglaterra, como Strassburg explicita en su prólogo,<sup>13</sup> otorgando importancia a los hechos heroicos de Tristán, en desmedro de la figura de Iseo.<sup>14</sup> De esta versión se destaca su calidad artística y retórica, así como el hecho de haber sido una referencia para poetas de la época.<sup>15</sup> Lamentablemente se trata de una obra que quedó inconclusa, “dado que el autor murió sin llegar a acabarla”.<sup>16</sup>

Tanto Gottfried von Strassburg como Eilhart von Oberg sitúan la escena del filtro ya en tierra, a diferencia de los poemas franceses mencionados, en los que el brebaje de amor se bebe en el mar.<sup>17</sup> Ambos autores son, junto con Tomás de Inglaterra y Béroul, los artífices de los poemas medievales más extensos y conocidos en torno a la materia tristana.

En general, se considera que la estructura de la leyenda de Tristán e Iseo “permitió que diferentes escritores fueran creando nuevos episodios que, además de prolongarla, se introducían cómodamente en alguno de los momentos de la historia, sin alterar en nada su línea argumental”.<sup>18</sup> De esta manera, se conservan episodios insertos en obras mayores y también poemas narrativos aislados, que si bien han sido estudiados, no han contado con la difusión que sí han tenido las obras de Tomás de Inglaterra, Béroul, Oberg y Strassburg.

### III- “Tristán ministril” en *La continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil

Sobre la vida de Gerbert de Montreuil se sabe bastante poco, aunque se piensa que era originario de la región de Montreuil-sur-Mer (Pas de Calais). Habría sido poeta en la corte de Marie, condesa de Ponthieu, a quien le dedicó su *Roman de la Violette* (ca. 1220).<sup>19</sup> Además de esta obra, compuso entre 1226 y 1230, *La continuation de Perceval*,<sup>20</sup>

<sup>13</sup> Cfr. McCracken, Peggy, *Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1998, p. 16. Además, Strassburg es enfático al señalar en su prólogo que se basó en la obra de Tomás de Inglaterra para crear su versión. Cfr. Millet, Víctor, “Prólogo”, *op.cit.*, p. 171

<sup>14</sup> Ruiz Capellán, Roberto, “Introducción”, Béroul, *Tristán e Iseo*, Roberto Ruiz Capellán (ed. y trad.), Cátedra, Madrid, 2010, pp. 7-60, p. 12

<sup>15</sup> Millet, Víctor, “Prólogo”, *op.cit.*, p. 172

<sup>16</sup> García Pradas, Ramón, *op.cit.*, 426

<sup>17</sup> Cfr. Cirlot, Victoria, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid, 2005, p. 114

<sup>18</sup> De Riquer, Isabel, *op.cit.*, p. 38

<sup>19</sup> Kibler, William, “Gerbert de Montreuil”, William Kibler, Grover Zinn y Lawrence Earp (eds.), *Medieval France: An Encyclopedia*, Garland, Nueva York, 1995, p. 744

<sup>20</sup> El texto de Montreuil se conserva en dos manuscritos del siglo XIII en la Biblioteca Nacional de París, ms. 12576 y ms. 6614

un relato que se ambienta en los tiempos artúricos y que tiene como fin continuar las aventuras del *Perceval* de Chrétien de Troyes. En este texto, que narra las aventuras de Gawain y Perceval, se inserta un episodio de 1524 versos sobre Tristán, llamado “Tristan ménestrel”<sup>21</sup> (Tristán ministril) y que analizaremos.

El relato comienza con una descripción de la corte del rey Artús (el mítico rey Arturo) en Carlión. Se narra cómo un día llega un caballero con armas doradas a luchar contra Lancelot y Giflet, caballeros del rey. Mientras el combate sucede, uno de los juglares del rey se acerca a decirle que el caballero es el glorioso Tristán. El monarca se alegra de saber de él y decide poner fin al combate. Tristán es invitado a permanecer en la corte artúrica, a lo que accede. Sin embargo, un día se acuerda de su amada Iseo, razón por la cual ruega a Galván, sobrino del rey Artús, que hable con el rey para que le dé doce caballeros y la venia para marcharse, a lo que el monarca accede.

El engaño que trama Tristán –y que los lectores solo conocen en la medida en que transcurre la narración– es que irá disfrazado junto a sus hombres a la corte del rey Marco, marido de Iseo. Este simulacro es el único medio que permite al protagonista acercarse a la citada reina, pues debemos recordar que el rey Marco había prohibido la entrada de Tristán en su reino. El simulacro se convierte así en el medio que garantiza el encuentro entre los amantes.

Antes de realizar la *performance*, Tristán pide a sus hombres que se vistan de la peor forma posible, con trajes que él mismo prepara:

Chascuns ot roube maltaillie  
Que Tristans ot appareillie  
De vair et de vert et de pers;  
Et Tristans qui molt fue apers  
Ot roube d’escarlata nueve,

Tristán había preparado para cada uno un traje mal cortado, gris, verde y azul; y él muy hábilmente se puso un traje de escarlata nueva. La sobrecota le sobra por los brazos más de un palmo porque no

<sup>21</sup> Para el texto en francés antiguo se utiliza Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, En Christianne Marchello-Nizia (ed.). *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, París, 1995, pp. 975-1010. También se ha consultado Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, vol I, Mary Williams (ed.), Honoré Champion, París, 1922. Además, se ha revisado la versión en francés antiguo y su traducción al inglés en Norris Lacy, *Early French Tristan Poems*, vol. 2, D. S. Brewer, Cambridge, 1998, pp. 214-281. Para la traducción al español se emplea Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, en Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, *Tristán e Iseo*, Isabel de Riquer (ed. y trad.), Siruela, Madrid, pp. 138-144

De deus pars li sorcos li cuevre  
Plus de plainne palme les bras:  
N'ot mie escharseté de dras  
As roubes faire que il ont.<sup>22</sup>

se escatimó la tela en los vestidos.<sup>23</sup>

El plan del protagonista es hacer creer al rey Marco y su corte que tanto él como sus hombres son juglares. Por este motivo, Tristán ordena a sus caballeros que no solo vistan de manera andrajosa, sino que también escojan un instrumento musical. El hecho de que los personajes opten por un disfraz de juglar es algo frecuente en la literatura del Medioevo, en donde observamos diversos protagonistas que aparentan ser juglares como una forma de lograr sus propósitos, tal como se observa en *Aucassin et Nicolette*.

En general, podríamos decir que el juglar simboliza y encarna el motivo del simulacro y la teatralidad, ya que es quien narra las historias y realiza *performances* allí por donde va. Ciertamente su presencia festiva fue destacada y numerosa durante la Edad Media, tanto así que es arduo pensar en este período sin asociarlo a los juglares. Si bien es difícil establecer una generalización sobre la posición social de estos artistas, Paul Zumthor sostiene que “[los juglares] se sitúan en contraste con los demás estados de la sociedad. Muchos de ellos visten extravagantemente, se tratan a ellos mismos irónicamente de locos”.<sup>24</sup> Marginados y a veces ridiculizados, sus espectáculos eran alabados en las cortes, plazas, caminos y tabernas, aunque también eran vistos de manera crítica por miembros de la Iglesia. En torno a lo anterior, Glynnis Cropp afirma: “John of Salisbury, Peter the Chanter and Thomas Cabham condemned the *jongleurs* on moral grounds; the Church objected to their frivolity and to the effect they had on their audience in arousing lasciviousness and moral turpitude”.<sup>25</sup>

Cabe preguntarse entonces, qué lleva a los personajes a adoptar el disfraz de juglar, sabiendo que podían ser humillados, rebajados en la esfera social e incluso rechazados moralmente. Una de las primeras consideraciones es que se trata de un disfraz accesible y no costoso, de ahí que relativamente cualquiera podía vestirse como juglar. En segundo

<sup>22</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, op.cit., p. 985

<sup>23</sup> Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, op.cit., p. 140

<sup>24</sup> Zumthor, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Julián Presa (trad.), Cátedra, Madrid, 1989, p. 75

<sup>25</sup> Glynnis Cropp, “The Disguise of ‘jongleur’”, *Journal of The Australasian Universities Language and Literature Association*, vol. 65, 1, 1986, pp. 36-47, p. 36. <<http://dx.doi.org/10.1179/aulla.1986.003>>.

lugar, tanto Tristán como los caballeros del rey Arturo son personajes que han recibido una educación cortés, de ahí que aparentar ser músicos no sea algo que necesariamente sorprenda al lector, sino que es visto como una empresa que sin duda pueden realizar con éxito. En tercer lugar, los juglares no estaban confinados solo a un espacio público: actuaban en las cortes también, de lo que se desprende que el disfraz de juglar facilitaría el acceso a diversos recintos que, de otra forma, estarían prohibidos.

Junto con lo ya expuesto, también debemos considerar que los juglares no eran vistos como sujetos peligrosos, sino que su carácter festivo les aseguraba acogida allá por donde fueran. Además, cabría pensar que aquel o aquella que se disfrazara de juglar, podría narrar una historia que le resultara conveniente y observar de cerca la reacción de otros sin levantar sospechas, como sucede con Tristán.

Tristán y sus caballeros llegan disfrazados a Lanciën, ciudad fortificada donde se hallaban Marco e Iseo, celebrando el tercer día de torneo en contra de un rey, llamado “li Rois des Cent Chevaliers”<sup>26</sup> (el rey de los Cien Caballeros).<sup>27</sup> Frente a la descripción de la llegada de los juglares, el narrador traslada la atención hacia Iseo, mostrando cuán pensativa y melancólica se encuentra, puesto que no logra ver a su amado Tristán entre todos los caballeros que han asistido al torneo:

[...] mais pas n'i voit  
Ce dont ses cuers est en covoit:  
C'est de Tristran, le sien ami.  
Bien a passé an et demi  
Que ne le vit, molt l'en pesa.<sup>28</sup>

[...] Pero no veía a aquel a quien desea su corazón: Tristán, su amigo. Ha pasado más de un año y medio sin verlo y ello la entristece.<sup>29</sup>

Como Tristán va disfrazado y además, aparenta tener solo un ojo en buen estado, la reina Iseo no lo reconoce, aunque se estremece al escuchar su voz. Tristán se presenta ante el rey con sus hombres, pidiendo formar parte de su séquito, específicamente, como juglares-vigías. Debemos recordar que en el Medioevo era frecuente que los juglares desempeñaran otros oficios, además de su labor como músicos. Por ejemplo, era común que

<sup>26</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, *op.cit.*, p. 986

<sup>27</sup> Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, *op.cit.*, p. 140

<sup>28</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, *op.cit.*, p. 987

<sup>29</sup> Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, *op.cit.*, p. 140



fueran mensajeros, acróbatas y vigías, entre otros. Sobre esto último, Marilyn Lawrence plantea: “In the Middle Ages minstrel-watchmen used performance to comfort inhabitants of courts during the disquieting dark of the night, and sounded the hours on their instruments. They guarded the castle and kept an eye out for fires”.<sup>30</sup>

Para convencer a la audiencia real de su idoneidad, Tristán y sus hombres –ahora juglares– tocan una melodía que a todos deleita: “Tant est dulce la melodie, / Car n’i a chevalier ne die / C’ainc mais n’oïrent si dols son”<sup>31</sup> (Tan dulce es la melodía que no hay ni un solo caballero que no diga que jamás había oído un sonido tan dulce).<sup>32</sup> La *performance* resulta un éxito y el rey acepta que Tristán y los suyos trabajen para él. De hecho, los invita a palacio. Así, el engaño de Tristán le garantiza acceso directo a la corte, en donde espera poder compartir con Iseo.

Pero el simulacro continúa, y lo más interesante es que se recurre a la metaficción como una manera de lograr la anagnórisis por parte de Iseo. Esto sucede cuando Tristán, ya dentro de palacio, coge una flauta y empieza a cantar un *lai*, llamado “Madreselva”. Si bien en el texto de Gerbert de Montreuil no se especifica quién fue el autor de este *lai*, para los receptores medievales debió resultar conocido, puesto que se trata de uno de los *lais* escrito por María de Francia, y que lleva por título “Chievrefoil” (Madreselva).

Este *lai* de María de Francia cuenta –grosso modo– cómo Iseo y Tristán sufrían al estar separados y cómo lograron reunirse en el bosque, pese a que el rey Marco había desterrado a Tristán. Finalmente, se narra cómo Tristán compuso un *lai* sobre este encuentro, para así recordar ese día y su amor: “Por la alegría que tuvo al haber visto a su amiga y por lo que escribió según dijo la reina, para recordar las palabras, Tristán, que sabía tañer el arpa muy bien, hizo un nuevo *lai*; lo diré brevemente *Gotelef* lo llaman los ingleses, *Chievrefoil* los franceses”.<sup>33</sup>

Entonces cuando en el texto de Montreuil se señala que Tristán disfrazado de juglar canta el *lai* de la “Madreselva”, advertimos que esta alusión funciona en al menos tres niveles. El primer nivel es el de la trama. Ciertamente la narración del *lai* provoca cambios

<sup>30</sup> Lawrence, Marilyn, “The Protean Performer: Defining Minstrel Identity in Tristan Narratives”. Eglal Doss-Quinby *et alii*, *Cultural Performances in Medieval France*, D.S. Brewer, Cambridge, 2007, pp. 109-119, p. 115

<sup>31</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, *op.cit.*, p. 988

<sup>32</sup> Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, *op.cit.*, p. 141

<sup>33</sup> María de Francia, “Madreselva”, *Lais*, Carlos Alvar (trad.), Alianza, Madrid, 2004, pp. 148-153, pp. 152-153

en el hilo argumentativo, como se analizará en el transcurso de este trabajo. El segundo nivel tiene que ver con que el engaño de Tristán es doblemente performativo, ya que no solo actúa como un juglar cualquiera, sino que actúa narrando justamente la historia amorosa entre Iseo y él. Y por último, funciona en un nivel contextual, en el que Montreuil demuestra que conoce la materia tristanica y es capaz de retomar episodios externos de la leyenda con tal de darle mayor verosimilitud a su relato.

Si volvemos a *La continuation de Perceval*, notamos que la representación que realiza Tristán causa hondo impacto en Iseo, quien se debate entre si el juglar es verdaderamente su amado o si acaso Tristán ha contado sobre sus amores a este músico, lo que le causa gran pesar. Por una parte, afirma que su amado en nada se parece físicamente a este juglar, por otra, piensa que es probable que el juglar sea su amado. Finalmente, la anagnórisis tiene lugar e Iseo se da cuenta de que se trata de Tristán. Pero mientras que el lector pudiera pensar que el simulacro llega a su fin, solo es Iseo quien descubre la verdadera identidad, pues para el resto de la corte sigue siendo un mero juglar.

El disfraz sirve a Tristán como el medio que le permite reencontrarse con su amada y disfrutar de una noche juntos. El narrador juega con el suspenso amoroso que siempre ha rodeado la tradición tristanica, señalando:

Mais un poi weil chi arester  
Du tornoi, si vous weil conter  
D'Yseut qui Tristran ravisa  
Par le lai que il flajola.  
En sa chambre l'en a mené,  
La ont le deduit demené  
Si comne amis fait a amie.  
Du baisier, car je n'i fui mie,  
Le sorplus ne vous dirai pas.<sup>34</sup>

Pero ahora voy a dejar de hablar del  
torneo porque os quiero contar cómo Iseo,  
que había reconocido a Tristán por el lai  
que había tocado con el flautillo, lo llevó a  
su cámara, donde se solazaron como el  
amigo hace con la amiga. Como yo no  
estuve allí no os puedo decir nada acerca  
de los besos  
que se dieron ni de lo demás.<sup>35</sup>

Pero el simulacro no ha finalizado del todo, puesto que luego del encuentro amoroso, Tristán y sus hombres deciden ayudar al rey Marco, quien iba perdiendo en el

<sup>34</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, op.cit., p. 995

<sup>35</sup> Gerbert de Montreuil, "Tristán ministril". op.cit., p. 142

torneo. Por este motivo, Iseo entrega a Tristán y a sus hombres –que siguen como juglares– lorigas nuevas, armas bellas y caballos veloces. Si antes Iseo era solo una espectadora ante el engaño, vemos que ahora es cómplice del mismo, pues el plan de Tristán es participar en el torneo como caballero. Sin embargo, se trata de un simulacro algo extraño, puesto que Tristán y sus hombres no han dejado del todo su caracterización como juglares. Es decir, se trata de una *mise en abyme*: Tristán y sus hombres aún como juglares, disputarán el torneo como caballeros-juglares: “Et si vous di que chascuns porte / Au col pendu son estrument”<sup>36</sup> (Y os digo que todos llevaban su instrumento colgado del cuello)<sup>37</sup>.

Este ambiguo simulacro, en donde los hombres del rey Artús junto con Tristán muestran su destreza como caballeros, implica una clara deshonra para los oponentes que van siendo vencidos, ya que ven cómo un grupo de juglares los supera. Esto queda de manifiesto en la siguiente descripción:

Les estrumens ont avisez  
Qu’il avoient as cols pendus.  
Chascuns en est molt esperdus,  
Si le tienent en grant vielté  
Quant ensi sont desbareté  
Par menestrex, ce lor est vis.<sup>38</sup>

Se dan cuenta de los instrumentos que les colgaban del cuello. Cada uno se avergüenza pues consideraban una humillación ser vencidos de esta manera por juglares, como creían.<sup>39</sup>

Advertimos que el autor establece una clara diferenciación de clases, y entre lo que se espera de un juglar y un caballero. Da la impresión de que cada estamento tenía un rol asignado y expectativas con las que cumplir, de ahí que los caballeros que van perdiendo en la batalla se sientan menoscabados. En torno a esto, Marilyn Lawrence señala: “Their mix of chivalric identity and minstrel disguise upsets the knights at the tournament. They are confused and threatened by the upheaval of norms that the minstrel-knights represent to

<sup>36</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, *op.cit.*, p. 996

<sup>37</sup> Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, *op.cit.*, p. 143

<sup>38</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, *op.cit.*, p. 997

<sup>39</sup> Traducción propia.

them”.<sup>40</sup> Esto queda incluso explícito cuando Perceval se niega a entrar en combate porque no quiere luchar contra juglares, puesto que sería degradante.

Podríamos deducir que el disfraz y el cruce de identidades son vistos como un peligro para el mundo caballeresco y cortesano, puesto que implica que cualquiera podría sobrepasar las clases y jerarquías sociales, algo impensable en una sociedad como la del Medioevo. Ciertamente, el inmovilismo social beneficiaba a aquellos que detentaban el poder y que componían la élite, a la vez que la visión teocéntrica garantizaba que los estamentos formaban parte del plan divino. Así, resultaría incómodo que unos juglares-caballeros hubieran derrotado a los caballeros por antonomasia. Queda de manifiesto entonces que el disfraz se configura como un arma peligrosa que puede desestabilizar el orden imperante.

Sin embargo, el disfraz también sirve el propósito de Tristán, que no es solo reunirse con Iseo, sino también volver a amistarse con el rey Marco. Este es el motivo por el cual lucha en el torneo, pues Tristán no ha olvidado su fidelidad como vasallo. Lo que llama la atención es que el disfraz de caballero se vuelve un elemento paradójico, puesto que él es un caballero disfrazado de juglar y, al armarse como caballero, lo que está haciendo no es realmente disfrazarse, sino solo vestirse como lo hace habitualmente. En otras palabras, se viste de caballero para justamente mostrar lo que es, aunque para los demás personajes se trata de un simulacro.

La *performance* de Tristán y sus juglares-caballeros llega a su fin cuando se termina el torneo y piden al monarca un favor: el perdón de Tristán, a lo que accede. No se plasman mayores detalles sobre cómo finaliza el simulacro, excepto que Tristán cuenta a su tío el rey cómo decidió ir en su ayuda porque le angustiaba saber que estaba en apuros. El engaño ha servido entonces para devolverle a Tristán el beneplácito de Marco, al tiempo que logra estar con su amada Iseo. El texto de Montreuil sigue luego con las hazañas de Perceval.

Con el perdón hacia Tristán se restaura el equilibrio narrativo, pues él vuelve a la corte del rey Marco como el caballero predilecto que siempre ha sido. Sin embargo, nos atrevemos a plantear que esto es un equilibrio aparente, porque lo realmente subversivo es el amor entre Iseo y Tristán. Y el disfraz a lo largo de este relato ha ayudado en la

---

<sup>40</sup> Lawrence, Marilyn, *Minstrel Disguise in Medieval French Narrative: Identity, Performance, Authorship*, 2001, tesis doctoral, p. 59

concreción de este amor y el encuentro entre los amantes. La subversión y el cuestionamiento hacia el *statu quo* no se terminan cuando se acaba el simulacro, pues gracias al disfraz se han reunido dos amantes cuyo amor desafía cualquier convención social.

#### IV- “La Folie Tristan d’Oxford”

Sin ser la versión más conocida del romance de Tristán e Iseo, la así llamada “Folie Tristan d’Oxford”<sup>41</sup> destaca como una de las composiciones más singulares sobre estos amantes. Se trata de 998 versos escritos en anglonormando, cuya fecha se remonta a fines del siglo XII o principios del siglo XIII.<sup>42</sup> Este texto –del que se desconoce el autor– narra las peripecias de Tristán quien, disfrazado de loco, tratará de acercarse a Iseo.

El relato comienza cuando Tristán se halla en Leonís y, apesadumbrado, recuerda a su amada Iseo. Al igual que en el texto de Montreuil, la narración comienza una vez que el protagonista ya está en el destierro, exiliado por el rey Marco por sus amores con la reina. A diferencia del relato de Montreuil, aquí Tristán se muestra tan triste que preferiría morir, de ahí que el disfraz no solo sea una excusa para ver a Iseo sino que un medio que garantiza la esperanza del personaje y le permite seguir viviendo. El simulacro al que recurre Tristán es una forma de devolver la vida al protagonista, aunque lo paradójico es que a esa vida vuelve justamente simulando ser otro.

Tristán oculta sus planes e intenciones: “Il se penset si desguiser / E sun semblant si remüer / Ke ja nuls hom ne lu conestrat / Ke Tristan seit, tant nel verrat”<sup>43</sup> (Piensa en disfrazarse y cambiar su apariencia de modo que nadie, aunque lo vea, conozca que es Tristán).<sup>44</sup> Emprende así el viaje a Tintagel, en Cornualles, lugar de residencia del rey Marco e Iseo. Al llegar allí medita sobre cómo se acercará a la reina, pues sabe que su vida

<sup>41</sup> Se encuentra en el así llamado Manuscrito Oxford en la Bodleian Library, doc. 6, ff. 12v-19r. Para esta investigación se trabaja con la edición de Marchello-Nizia, Christianne, “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, París, 1995, pp. 217-243. Se ha consultado también Judith Weiss (trad.), “La Folie Tristan”, *The Birth of Romance*, Everyman, Vermont, 1992, pp. 121-140. Para la traducción al español se emplea Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, *Tristán e Iseo*, Isabel de Riquer (ed. y trad.), Siruela, Madrid, pp. 169-184

<sup>42</sup> Marchello-Nizia, Christianne, “Introduction”. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*. Gallimard, París, 1995, pp. XI-XLIII, p. XLVI

<sup>43</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op. cit.*, p. 218

<sup>44</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 170

corre peligro y que no puede presentarse como Tristán. Resulta de interés que manifieste su dolor por la separación asociado a la locura: “Pur vostre amur sui afolez”<sup>45</sup> (Por vuestro amor enloquezco),<sup>46</sup> pues justamente optará por el disfraz de loco para llevar a cabo su simulacro.

Para representar el papel de loco, Tristán lo primero que hace es transformar su apariencia. Por lo mismo, decide intercambiar su ropa con un pescador. Posteriormente, corta su cabello de forma tal que el narrador señala: “Od les forces haut se tundi; / Ben senlle fol u esturdi; En aprés se tundi en croiz”<sup>47</sup> (Con las tijeras se rapó el pelo, de abajo hacia arriba; bien pareció un loco o un tonto. Y luego se trasquiló a cruces).<sup>48</sup> Esta imagen del cabello de Tristán otorga verosimilitud a su simulacro, ya que como se sabe, durante el Medioevo era común que dementes, condenados y enfermos tuvieran esa marca. Marilyn Lawrence señala que llevar el pelo de esa manera funcionaba como “a theological and medical ritual performed on the possessed or insane and a juridical punishment for thieves, and therefore connects the fool to criminals and the possessed”.<sup>49</sup> Lo que hace Tristán de esta manera es asegurarse de que el resto lo reconocerá como un loco, pudiendo incluso tener “derecho a la misma hospitalidad que todos los miserables”.<sup>50</sup>

Los cambios de ropa y cabello permiten a Tristán jugar a ser otro, aunque llama la atención que la elección sea precisamente un ser marginal como es un loco. Recordamos que Tristán ha sido exiliado por el rey Marco y separado de Iseo, lo que claramente lo posiciona ya al margen. Sin embargo, el protagonista es capaz de usar la marginalidad a su favor, de ahí que busque parecer un loco. Es desde ese espacio de enunciación que buscará acercarse a Iseo, no sin antes modificar otros aspectos de su apariencia. Por ejemplo, cambia su voz y ennegrece su rostro:

Od un herbete teinst sun vis,  
Ke il aporta de sun país:  
Il oinst sun vis de la licur,

Con una hierba que había traído de su país  
se tiñó el rostro. Se untó el jugo en la cara,  
se la ennegreció y el color cambió.

<sup>45</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 221

<sup>46</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 171

<sup>47</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 222

<sup>48</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 172

<sup>49</sup> Lawrence, Marilyn, “The Protean Performer: Defining Minstrel Identity in Tristan Narratives”, *op.cit.*, p.111

<sup>50</sup> Foucault, Michel, *Historia de la locura*, Juan José Utrilla (trad.), vol I, FCE, Colombia, 1998, p. 49

Puis ennerci, si müad culur.  
N’aveit hume ki al munde fust  
Ki pur Tristran le cunust<sup>51</sup>

Ningún hombre en el mundo lo  
reconocería como Tristán.<sup>52</sup>

Debemos recordar que cambiar el color de la piel es un elemento recurrente en los *tricksters* y en todos aquellos personajes que desean esconder su identidad. Teñirse la piel debió ser un recurso conocido para el receptor medieval, puesto que era frecuente que las personas tiñeran sus rostros en las representaciones de carnavales y en otras fiestas medievales.<sup>53</sup>

Pero además del cambio en la piel, Tristán corta una rama de un árbol y la pone sobre su hombro. En este aspecto, coincidimos con Paolo Galloni cuando plantea que este elemento “associa l’eroe del poema all’uomo selvaggio, colui che vive al di fuori della comunità organizzata, irrimediabilmente lontano dalla società e dalla cultura”.<sup>54</sup> La rama pasa a ser el último elemento de su disfraz y el que le da la impronta a Tristán de hombre salvaje, en contraste con el caballero cortesano que solía ser. Notamos que ya no ciñe una espada, sino que lleva una rama, en una clara muestra de cómo el protagonista ha potenciado su marginalización, paradójicamente la única manera de regresar con Iseo.

Es bajo esta nueva apariencia que Tristán –ahora como loco– aparece ante el castillo del rey Marco. En un principio su estampa causa miedo e impacto en el resto, para luego ser objeto de burlas y golpes de algunos muchachos que lo persiguen y le gritan: “Veez le fol! Hu! Hu! Hu!”<sup>55</sup> (¡Mirad el loco! ¡Hu, hu, hu!).<sup>56</sup> Esta respuesta es una patente evidencia de cómo la figura del loco despertaba contradicciones en la sociedad medieval (contradicciones que quizás se aprecian hasta el día de hoy). Con respecto a lo anterior, Rocío Peñalta afirma que “la actitud que las gentes mantienen hacia la figura del loco es ambigua. La fascinación, el temor, el odio, la curiosidad o la repugnancia se manifiestan en

<sup>51</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 222

<sup>52</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 172

<sup>53</sup> Lawrence, Marilyn, “The Protean Performer...”. *op.cit.*, p. 112

<sup>54</sup> Galloni, Paolo, “La follia di Tristano”, *Studi Celtici*, vol. 3, 2004, pp. 261-293, p. 277

<sup>55</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 223

<sup>56</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 173

la exclusión, la crítica, el escarnio, la clemencia o la protección hacia estos necios y dementes”.<sup>57</sup>

En este sentido, Tristán apenas entra en la corte es sindicado como el extraño u *outsider*. Que el resto de los muchachos lo persiga es un indicio de que su *performance* está teniendo resultado, convenciéndolos de que es un loco. Se traza una frontera en términos sociales: en un lado está la gente de la corte; en otro, Tristán el loco. Pero pese a situarse al margen, el protagonista logra que todos estén pendientes de él, especialmente cuando empieza su conversación con el rey Marco, quien le pregunta por sus orígenes e intenciones.

Tristán se delata a sí mismo, ya que cuatro veces propone que le entreguen a la reina a cambio de su hermana, sin embargo, como todos lo toman por un espléndido loco, no hacen caso de la verdad que revelan sus palabras: “Reis, fet li fols, mult aim Ysolt: / Pur lu mis quers se pleint e dolt”<sup>58</sup> (Rey –dice el loco–, quiero a Iseo. Mi corazón está triste y dolorido por su causa).<sup>59</sup> Y es que en su discurso, el protagonista va mezclando sus sentimientos con historias inconexas y palabras extrañas, de ahí que sus confesiones sobre Iseo no llamen mayormente la atención e incluso sea alabado por su condición de locura. Sobre esto, el rey dice: “Cist est bon fol, mult par dit ben; / Ben parole sur tute ren”<sup>60</sup> (Es un loco auténtico, que dice las cosas muy bien y habla bien de cualquier cosa).<sup>61</sup> El rey y su corte se divierten así con el supuesto loco, como si este personaje fuese una especie de extravagancia a su servicio.<sup>62</sup>

Iseo tampoco reconoce al protagonista, pese a que este se presenta como “Tantris”,<sup>63</sup> el nombre que usó Tristán cuando llegó a las costas de Irlanda y la conoció, lo que a su vez, nos recuerda que el cambio de identidad ha sido una constante en la vida de Tristán. De ahí que se pueda considerar a Tristán como un *trickster*, es decir, un tipo literario experto en el arte del engaño. Según Cristina Azuela, es justamente este

<sup>57</sup> Peñalta Catalán, Rocío, “Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas”, *Revista de Filología Románica* 2008, vol. 25, pp. 127-138, p. 127

<sup>58</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 224

<sup>59</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 174

<sup>60</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 225

<sup>61</sup> “Tristán loco”, *op.cit.*, p. 174

<sup>62</sup> Cfr. Popeanga, Eugenia, “La desacralización del mundo medieval o ‘el mundo al revés’”, *Cuadernos del Cemyr*, n° 2, 1994, pp. 89-103, p. 100

<sup>63</sup> Nótese que esta palabra es un anagrama de “Tristán”.



polimorfismo de Tristán lo que garantiza su condición de *trickster*.<sup>64</sup> Al igual que en “Tristán ministril”, se hace una referencia a la leyenda de los amantes y a episodios que debieron ser conocidos por el autor, lo que le otorga verosimilitud al relato, funcionando como una *mise en abyme*. De hecho, lo que hará Tristán, ahora como Tantris el loco, será un *racconto* sobre su historia amorosa. Para Peter Haidu, el relato de Tantris es la forma que tiene el protagonista de reconstruir su verdadera identidad,<sup>65</sup> como si al narrar lo vivido, pudiese actualizar su condición de caballero. Por medio de esta *narratio*, Tantris-Tristán esperaría entonces volver a ser el mejor caballero que se ha conocido, al tiempo que espera que Iseo lo reconozca. Sin embargo, logrará el efecto contrario, como se muestra a continuación.

A diferencia de lo que se podría esperar, la reina se ofende cuando oye que el loco se llama Tantris, de hecho, lo increpa duramente:

Par certes, nun!  
Kar cil est beus e gentils hum,  
E tu es gros, hidus e laiz,  
Ke pur Trantris numer te faitz.  
Ore te tol, ne huez mes sur mei!  
Ne pris mie tes gas ne tei.<sup>66</sup>

¡No!, en verdad; él es apuesto, un hombre gentil y tú eres gordo, horrible y feo; ¡y te haces llamar Tantris! ¡Vete enseguida, no sigas balbuciendo tan cerca de mí, no me gustan ni tus bromas ni me gustas tú!<sup>67</sup>

Iseo es incapaz de reconocer a Tantris-Tristán, pese a que este se refiere a episodios cruciales de su historia juntos como cuando mató a un dragón, cómo Iseo y su madre lo salvaron de la muerte e incluso, alude al filtro de amor que bebieron en el barco, episodio que solo ella, Brangén (la doncella de Iseo) y Tristán conocen. Ciertamente Tristán asume un riesgo al narrar todos estos acontecimientos ante la corte, especialmente lo del filtro de

<sup>64</sup> Azuela, Cristina, “‘Trickstán’: la construcción entrelazada del héroe y el trickster en Tristán el monje”. *Acta poética*, 32 (2), 2011, pp. 15-54, p. 37

<sup>65</sup> Citado en Ramm, Ben, “Losing the Plot: The Melancholy of Remembrance in the Old French *Folie Tristan* Poems”, *The Modern Language Review*, 107 (enero 2012), pp. 108-123, p. 112

<sup>66</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 226

<sup>67</sup> “Tristán loco”, *op. cit.*, p. 174

amor, acaso la escena más recordada de toda la saga.<sup>68</sup> Pero Tristán asume el riesgo y cuenta su historia de amor, con toda la subversión que el relato entraña.

La *performance* de Tristán incomoda a Iseo, quien se siente sumamente violentada por lo que oye. La anagnórisis no ocurre y ella se muestra fría y distante. Incluso lo agrade verbalmente, señalando que es un adivino, encantador, mentiroso y borracho. Hasta tal punto llega el odio de Iseo que le desea la muerte a este supuesto impostor: “Co est dol ke tant estes viv”<sup>69</sup> (Es una lástima que hayáis vivido tanto).<sup>70</sup> El comportamiento de Iseo es directamente proporcional al amor que siente por Tristán; el rechazo hacia Tantris es la forma en que ella reacciona ante lo que concibe como una traición, pues cree que su amado ha revelado su relación secreta a Tantris el loco.

La reina, confundida, enojada, “altanera y desdeñosa”,<sup>71</sup> maldice a este loco, en lo que es una doble negación: niega que sea Tantris y, a su vez, niega que sea Tristán. Dos veces menciona la imposibilidad de conciliar lo que el loco discursivamente ha señalado con el aspecto de su amado. Las palabras y el relato corresponden a su historia de amor, sin embargo, el protagonista no calza con el modelo de caballero que ella conoció, como ella misma dice. La fealdad de este Tantris contrasta con la belleza cortesana de Tristán, el caballero ideal. Estamos ante la oposición entre el salvaje, encarnado en Tantris, y el caballero, representado por Tristán. Ambos son parte de un binomio que ella no logra descifrar y que interpreta como una amenaza.

Debemos recordar que los personajes locos en la Edad Media fueron un foco de atracción, a la vez que inspiraban temor, lo que para Sylvia Huot se sintetiza en la expresión “cultural hesitation”,<sup>72</sup> pues se admiraba la locura a la vez que se le temía. Son recurrentes las imágenes de locura en el arte y la literatura medieval, lo que “demuestra la importante presencia que esta cuestión tenía en el imaginario de la época”.<sup>73</sup> Tan solo por nombrar algunos ejemplos en el contexto de la literatura escrita en romance, hallamos referencias a locos (reales o simulados) en la novela *Cligés* de Chrétien de Troyes, el

<sup>68</sup> Hay quien sostiene que lo que busca Tristán (como Tantris) al relatar su historia es precisamente poder revivir su pasado, esperando que ese pasado asuma una función performativa. Al respecto, cfr. Ben Ramm, *op. cit.*, p. 111

<sup>69</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.). “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op. cit.*, p. 227

<sup>70</sup> “Tristán loco”, *op. cit.*, p. 175

<sup>71</sup> García Pradas, Ramón, *op. cit.*, p. 510

<sup>72</sup> Huot, Sylvia, *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 20

<sup>73</sup> Peñalta Catalán, Rocío, *op. cit.*, p. 127

cuento XXXIX de *Il Novellino* y el relato enmarcado XLIII de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel, entre otros.

Ya sea que se trate de personajes que simulan ser dementes o que efectivamente se vuelven locos, notamos que suelen funcionar como un elemento disruptivo ya que, en palabras de Sylvia Huot, simbolizan la otredad,<sup>74</sup> lo desconocido, todo aquello que no está reglado y que no responde a la lógica del orden imperante. Siguiendo con esta idea, debemos recordar que para la persona medieval el mundo seguía un orden dado por Dios, por ende, quien modificara ese orden resultaba peligroso y “debía ser alejado, para no contaminar al resto de la sociedad”<sup>75</sup>. Además, en el Medioevo se pensaba que la locura estaba dada por un desequilibrio humoral y corporal, lo que también podía suponer una corrupción moral.<sup>76</sup> Incluso, a veces la demencia se interpretaba “como manifestación diabólica; el loco podía ser un poseso, que había sido dominado por el Diablo a causa de sus pecados”.<sup>77</sup> De ahí esta ambigüedad generada por la figura del loco: causa curiosidad, a la vez que rechazo.

Junto con ser un símbolo de fascinación y temor, el loco visibiliza las tensiones que pueden existir dentro de una sociedad, a la vez que cuestiona el poder central. Así, la amenaza que siente Iseo es, por una parte, el miedo a que se conozcan sus amores ilícitos; por otra, es el temor que socialmente produce el loco, pues desestabiliza ese precario mundo cortés en el que está inserta. En el fondo, el simulacro de Tristán lo que le está revelando es el simulacro que ella vive, pero que no quiere reconocer: pretende haber olvidado a Tristán y ser feliz al lado del rey Marco.

Es Brangén, la doncella de Iseo, la encargada de averiguar sobre la verdadera identidad de Tantris. En un principio se muestra incrédula al igual que Iseo, aunque luego lleva a Tantris-Tristán a la recámara de la reina, para que puedan conversar a solas. Nuevamente recurre al relato de sus aventuras en común para que Iseo le reconozca. Por ejemplo, narra cómo intentaron traicionarlo unos felones de la corte o cómo el enano Frocín

---

<sup>74</sup> Huot, Sylvia, *op. cit.*, p. 2

<sup>75</sup> Morales, Ana María, “El loco salvaje de la literatura artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5, 1991-1992, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 11-23, p. 12

<sup>76</sup> Cfr. Huot, Sylvia, *op.cit.*, p. 13

<sup>77</sup> Gutiérrez, Santiago y Lorenzo, Pilar, “Tristán o la marginación de la *Fin'Amors*”, *Revista de literatura medieval de la Universidad Alcalá de Henares*, 2001, pp. 119-134

le hizo una emboscada, episodios centrales en la leyenda. Iseo duda, incapaz de ver más allá del aspecto físico:

La raïne le entent e ot  
E ben ad noté chescun mot.  
Ele l'esguard, del quer suspire,  
Ne set sus cel ke puisse dire,  
Kar Tristan ne semblout il pas  
De vis, de semblanz ne de dras.  
Mais a ço ke il dit ben entent  
Ke il dit veir e de ren ne ment.  
Pur ço ad el quer grant anguisse  
E ne st ke faire puisse.<sup>78</sup>

La reina le escucha atentamente y recuerda cada palabra. Le mira, su corazón suspira y no sabe qué hacer, pues no se parece en nada a Tristán, ni en el rostro, ni en el aspecto, ni en el vestido. Pero por lo que ha dicho, sabe que dice la verdad y que en nada miente. Por ello su corazón está angustiado y no sabe qué hacer.<sup>79</sup>

A diferencia de otros relatos estudiados en donde la anagnórisis ocurre de forma completa y en un momento preciso, acá se observa un reconocimiento en secuencias y espaciado. Llama la atención que quien primero reconoce a Tantris-Tristán sea Husdent, el perro de Tristán, en una escena que nos recuerda la de Odiseo y su perro Argos.<sup>80</sup> Concordamos con Patrizia Mazzadi en que el episodio de Husdent y Tristán deja entrever la misoginia medieval, ya que se plantea que el perro se muestra más fiel que Iseo, incapaz de reconocer a su amado.<sup>81</sup> Esto quedaría reflejado en las palabras que Tristán dirige a Iseo:

Melz li suvient  
Ke jo le nurri, ke le afaitai  
Ke vus ne fait, ki tant aimai.  
Mult par at en chen grant franchise  
E en femme grant feintise<sup>82</sup>

Se acuerda mejor que yo fui quien lo crié y amaestré que vos a quien tanto amé. En el perro hay gran nobleza y en la mujer gran deslealtad.<sup>83</sup>

<sup>78</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), "La Folie de Tristan. Version d'Oxford", *op. cit.*, p. 239

<sup>79</sup> "Tristán loco", *op. cit.*, p. 181

<sup>80</sup> Cfr. Homero, "Canto XVII", *Odisea*, Luis Segallá y Estalella (trad.), Espasa, Madrid, 1998, pp. 335-354

<sup>81</sup> Cfr. Mazzadi, Patrizia, "The Issue of Madness in Tristan Romances", en Lucy Perry y Alexander Schwarz (eds.), *Behaving like Fools*, Brepols, Turnhout, 2010, pp. 243-258, p. 253

<sup>82</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), "La Folie de Tristan. Version d'Oxford", *op. cit.*, p. 241

<sup>83</sup> "Tristán loco", *op. cit.*, p. 183

Pese al reconocimiento de Husdent, Iseo es incapaz de descubrir a Tristán, y cuando este le muestra un anillo que ella le había regalado, lo interpreta como un signo de que Tristán ha fallecido, pensando que Tantris no es más que un ladrón. Es solo en este momento, cuando ella llora por la supuesta muerte de su amado, que Tantris empieza a revelar su verdadera identidad, no ya mediante la alusión a elementos externos (como el perro o el anillo), sino mediante el cambio de su voz. Es a partir de ese momento que Iseo lo reconoce y abraza. Pero Tristán, aún requiere algo más: pide agua a Brangén para lavar su rostro. En ese momento: “En sa prupre furme revint. / Ysolt entre ses bras le tint”<sup>84</sup> (Apareció su verdadero aspecto. Iseo lo abraza).<sup>85</sup>

Notamos que el simulacro de Tristán como Tantris cumple con lo que el protagonista deseaba: volver a la corte del rey Marco y estar con Iseo. Es sin lugar a dudas, uno de los simulacros cuya anagnórisis se ha visto más dificultada, precisamente porque la reina es incapaz de descifrar en el discurso de Tantris a Tristán. La *mise en abyme* logra una configuración sólida del personaje, puesto que lo inserta en la tradición de la leyenda tristana, otorgándole veracidad al relato y acercando al receptor medieval, conocedor de la historia de amor.

Sin embargo, Iseo no es capaz de reconocer a su amado bajo la figura fea y extraña del loco, lo que puede ser interpretado como un excesivo apego de ella al aspecto físico.<sup>86</sup> Esta importancia dada a la belleza –y a la ausencia de esta en la figura del loco– nos hace pensar que el público cortés al que se dirigían los *romans* y la materia artúrica, se preocupaba de las apariencias y, por lo mismo, esperaba un héroe fuerte, valiente, amable, mesurado y bello, que estuviera en consonancia con el refinamiento del amor cortés. En este sentido, la reacción de Iseo bien pudo representar a cierto público medieval, que se resistía a una configuración más subversiva del modelo cortés.

Tristán es un héroe que no teme situarse en los márgenes y olvidar el modelo cortés, si con eso consigue recuperar a su amada. La figura de Tantris-Tristán subvierte no solo el poder establecido, sino que posiciona un modelo literario y masculino distinto, en los que la medida, el refinamiento y la belleza dan paso a la locura y fealdad. Paradójicamente son

<sup>84</sup> Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *op.cit.*, p. 243

<sup>85</sup> “Tristán loco”, *op. cit.*, p. 183

<sup>86</sup> Cfr. Ramón García Pradas, *op. cit.*, p. 509

estos elementos los que permitirán al protagonista alcanzar su anhelo: volver a la corte y recuperar a Iseo, a la vez que recupera su pasado y, por ende, su identidad.

## V- Conclusiones

Del análisis de “Tristán ministril” y “La Folie Tristan d’Oxford” se logra vislumbrar cómo se construyen las masculinidades medievales en la literatura del siglo XIII. Se trata de hombres que adoptan una voz desde el margen, invitándonos a mirar los textos literarios desde un prisma distinto, cuestionando y/o subvirtiendo los centros de poder, las convenciones estético-literarias y las normas sociales. Situarse en los márgenes implica así conocer otro tipo de protagonista, que no teme afearse ni dejar el modelo cortés, al tiempo que el resto incluso se burla por su otredad.

Ya sea que se trate de locos y/ o juglares, los textos analizados nos permiten volver a estudiar cómo el disfraz y la *performance* dan voz a los marginados. Es justamente desde ese margen que se construye la *narratio* tristana y la identidad de los protagonistas. Finalmente, los simulacros realizados forjan nuevos códigos, a la vez que permiten a los personajes reencontrarse con su pasado y con su verdadero amor, acaso lo más subversivo de toda la leyenda tristan.

## Bibliografía

- Aguilar, María del Rosario, “Tristán e Isolda: Novela de amor trágico”, en Joseph Bédier, *Tristán e Isolda*, María Fornaguera de Roda (trad.), Norma, Bogotá, 2009, pp. 9-25
- Azuela, Cristina, “‘Trickstán’: la construcción entrelazada del héroe y el trickster en Tristán el monje”, *Acta poética*, 32, 2011, pp. 15-54  
<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S01853082201100020002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01853082201100020002&lng=es&tlng=es)> (Enero 2016)
- Calvalho, Yvone de, “Juegos y perspectivas: Tristan e Yseut en el teatro de las cortes anglo-normandas”, *XVIII Simposio de la SELGYC*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2013, pp. 155-161,  
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juegos-y-perspectivas--tristan-e-yseut-en-el-teatro-de-las-cortes-anglo-normandas/>> (21-08-16)
- Cirlot, Victoria, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid, 2005
- Cropp, Glynnis, “The Disguise of ‘jongleur’”, *Journal of The Australasian Universities Language and Literature Association*, vol. 65, 1, 1986, pp. 36-47,  
<<http://dx.doi.org/10.1179/aulla.1986.003>> (11-09-16)
- Ferrante, Joan, *The conflict of love and honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*, Mouton, La Haya, 1973
- Francia, María de, “Madreselva”, *Lais*, Carlos Alvar (trad.), Alianza, Madrid, 2004, pp. 148-153
- Galloni, Paolo, “La follia di Tristano”, *Studi Celtici*, vol. 3, 2004, pp. 261-293
- García Pradas, Ramón, *La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII*, 2002, Tesis doctoral,  
<<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/910>> (28-07-16)
- Gerritsen, Willem y Anthony van Melle, “Tristan and Iseult”, *A Dictionary of Medieval Heroes*, Boydell Press, Nueva York, 2000, pp. 273-282.
- Gutiérrez, Santiago y Pilar Lorenzo, “Tristán o la marginación de la *Fin’Amors*”, *Revista de literatura medieval de la Universidad Alcalá de Henares*, 2001, pp. 119-134

- Huot, Sylvia, *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*, Oxford University Press, Oxford, 2003
- Kibler, William, “Gerbert de Montreuil”, William Kibler, Grover Zinn y Lawrence Earp (eds.), *Medieval France: An Encyclopedia*, Garland, Nueva York, 1995
- Lacy, Norris, *Early French Tristan Poems*, vol. 2, D. S. Brewer, Cambridge, 1998
- Lawrence, Marilyn, “The Protean Performer: Defining Minstrel Identity in Tristan Narratives”. Eglal Doss-Quinby *et alii*, *Cultural Performances in Medieval France*, D.S. Brewer, Cambridge, 2007, pp. 109-119
- Lawrence, Marilyn, *Minstrel Disguise in Medieval French Narrative: Identity. Performance, Authorship*, 2001, Tesis doctoral
- Le Goff, Jacques, *Héroes, maravillas y leyendas*, José Miguel González (trad.), Espasa, Madrid, 2010
- Marchello-Nizia, Christianne (ed.), “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, París, 1995, pp. 217-243
- Mazzadi, Patrizia, “The Issue of Madness in Tristan Romances”, Lucy Perry y Alexander Schwarz (eds.), *Behaving like Fools*, Brepols, Turnhout, 2010, pp. 243-258
- McCracken, Peggy, *Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1998
- Foucault, Michel, *Historia de la locura*, Juan José Utrilla (trad.), vol I, FCE, Colombia, 1998
- Millet, Víctor, “Introducción”, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, Víctor Millet y Bernd Dietz (trads.), Siruela, Madrid, 2001, pp. 9-38
- , “Prólogo”, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, Víctor Millet y Bernd Dietz (trads.), Siruela, Madrid, 2001, pp. 171-190
- Montreuil, Gerbert de, “Tristán ministril”, Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, *Tristán e Iseo*, Isabel de Riquer (ed. y trad.), Siruela, Madrid, pp. 138-144
- , *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia (ed.). *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, París, 1995, pp. 975-1010
- , *La continuation de Perceval*, vol I, Mary Williams (ed.), Honoré Champion, París, 1922



- Morales, Ana María, “El loco salvaje de la literatura artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5, 1991-1992, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 11-23
- Peñalta Catalán, Rocío, “Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas”, *Revista de Filología Románica*, vol. 25, 2008, pp. 127-138
- Popeanga, Eugenia, “La desacralización del mundo medieval o ‘el mundo al revés’”, *Cuadernos del Cemyr*, 2, 1994, pp. 89-103
- Ramm, Ben, “Losing the Plot: The Melancholy of Remembrance in the Old French *Folie Tristan* Poems”, *The Modern Language Review*, vol. 107, 1 (enero 2012), pp. 108-123
- Riquer, Isabel de, “Introducción”, Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, *Tristán e Iseo*, Isabel de Riquer (ed. y trad.), Siruela, Madrid, pp. 11-53
- Ruiz Capellán, Roberto, “Introducción”, en Bérroul, *Tristán e Iseo*, Roberto Ruiz Capellán (ed. y trad.), Cátedra, Madrid, 2010, pp. 7-60
- Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, en *Tristán e Iseo*, Isabel de Riquer (ed. y trad.), Siruela, Madrid, pp. 169-184.
- Weiss, Judith, (trad.), “La Folie Tristan”, *The Birth of Romance*, Everyman, Vermont, 1992, pp. 121-140
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Julián Presa (trad.), Cátedra, Madrid, 1989