

LA RELEVANCIA DE LO FEMENINO FRENTE A LA FRAGMENTACIÓN DE LA IDENTIDAD MASCULINA EN *TRISTÁN E ISOLDA*

Ramón García Pradas
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

El principal objetivo de este artículo es el análisis de los personajes masculinos y femeninos en una de las leyendas medievales más importantes, *Tristán e Isolda*. Más concretamente hemos intentado demostrar no sólo cómo los personajes femeninos trasgreden sus deberes morales y sociales sino cómo imponen también sus propios deseos, incluso cuando estos deseos conllevan la incapacidad por parte del hombre para actuar como debe hacerlo siguiendo los preceptos de una sociedad patriarcal (como la que podemos encontrar en la Edad Media). De hecho, el héroe más importante de nuestra leyenda, Tristán, parece estar desorientado debido al erotismo que procede del poder femenino (de Isolda, concretamente). Este peligroso poder obliga a nuestro héroe a olvidar sus deberes épicos de modo que su identidad se verá fragmentada y esta fragmentación conllevará la trasgresión de nuestro héroe, cuya nueva identidad estará siempre definida en virtud de los deseos y acciones de la mujer.

PALABRAS CLAVE: literatura francesa medieval, *Tristán e Isolda*, masculino, femenino, identidad.

ABSTRACT

The main purpose of this paper is the analysis of masculine and feminine characters in one of the most important medieval legends, *Tristan and Isolde*. More specifically, it has been tried to show not only how feminine characters transgress their moral and social duties but also how they impose their own desires, even if these desires involve men's inability to act as they are supposed to do following the orders of a patriarchal society (just the one we can find in the Middle Ages). As a matter of fact, the most important hero of our legend, Tristan, seems to be mystified by the eroticism which comes from feminine power (particularly from Isolde). This dangerous power will compel our hero to forget his epic duties in such a way that his identity will be fragmented and this fragmentation will involve our hero's transgression, so his new identity will be always defined by means of woman's actions and desires.

KEY WORDS: French medieval literature, *Tristan and Isolde*, masculine, feminine, identity.



Quizá uno de los aspectos donde las distintas versiones del *Tristán* han cobrado una mayor originalidad con respecto al resto de obras medievales de la Literatura Francesa se encuentre en el hecho de afirmar que esta célebre leyenda, sin duda alguna, una de las que más repercusión ha tenido en el panorama occidental europeo (Rougemont, 1972: 23), nos presenta un papel mucho más activo por parte de la mujer, aspecto al que no nos tenía en absoluto acostumbrados la literatura precedente, especialmente la que se sitúa en el dominio de lo hagiográfico y lo épico. De hecho, si tenemos en cuenta las aportaciones de Jonin (1958: 10), bien podríamos afirmar que es precisamente una gesta de mujeres la que origina el verdadero sentido dramático del *Tristán*. El hombre no hará más que seguir y aceptar las imposiciones que lo femenino va planteando a lo largo del relato.

Evidentemente, en una sociedad que perfectamente podemos tachar de patriarcal y hegemónica en una edad primordialmente viril (Dubý, 1988) como es la Edad Media, este relevante protagonismo que la mujer adquiere y el carácter trasgresor del que a menudo vienen acompañadas sus acciones hacen que la leyenda de *Tristán e Isolda* se haya caracterizado principalmente por subvertir la relevancia de lo masculino en el ámbito de la literatura y porque, por primera vez, sea la mujer quien se encargue de tomar las riendas de la acción, subyugando así lo épico al dominio de lo erótico.

Desde luego, no es gratuito ni azaroso el nuevo protagonismo que lo femenino adquiere en literatura¹. Múltiples son las razones que podemos aducir para así justificarlo (razones culturales, históricas, sociales, etc.). En efecto, refiriéndonos a la sociedad feudal del siglo XII en Francia, pronto se empezará imponiendo un refinamiento en las costumbres que culminará con el desarrollo de un tipo de vida más conocido como *cortesía*², de carácter interiorista³, que contrasta sobremanera con el

¹ Lefevre fecha este cambio tan considerable en el siglo XII, momento en que la literatura parece librarse del yugo eclesiástico que tanto la restringía hasta entonces, especialmente en lo que al tratamiento de la mujer respecta: «Mais à partir du XII^e siècle naissant, se développe une nouvelle littérature, faite pour les laïques ignorant le latin, écrite dans la langue de tout le monde [...] Dans cette littérature dite de langue vulgaire, mais conçue pour une part selon les désirs des milieux mondains, c'est-à-dire non ecclésiastiques, c'est-à-dire aussi aristocrates, la femme va nous apparaître bientôt sous des aspects tout nouveaux» (1991: 28).

² La *cortesía* ha de entenderse en el siglo XII desde un doble punto de vista: uno más social y colectivo y otro más individual, sentimental e interiorista: «En fait l'idéologie courtoise se présente comme une structure à deux niveaux. D'une part sur le plan général, elle correspond à une attitude d'ensemble vis-à-vis de la société, un certain nombre de comportements qui régissent les relations interpersonnelles dans le cadre restreint de l'aristocratie chevaleresque issue de la féodalité, ou des cercles bourgeois qui imitent cette aristocratie. D'autre part, à un niveau plus élevé, elle détermine le traitement réservé au sentiment amoureux tel qu'il est prescrit et encadré par un ensemble de règles passablement contraignantes» (1998: 17).

³ Así lo ratifica Stanesco cuando en su acepción particular de lo que se ha de entender por *cortesía* nos dice: «Le mot 'courtoisie' (langue d'oc: *cortesia* ; langue d'oïl: *cortésie*) est une formation médiévale. Il renvoie à l'institution de la cour (*cort*), c'est-à-dire à celle de la famille et de la maison du seigneur comme lieu du pouvoir et de bonnes manières» (1998: 50).



carácter bélico que había caracterizado a la sociedad y que enmudecía a la mujer, dejándola confinada en el hogar y relegada a un segundo plano. La situación de la mujer, sin embargo, se transforma principalmente (tal vez convendría mejor decir *exclusivamente*) en las capas más altas de la sociedad, pasando a ser centro de atención social y literaria. Así lo afirma García Gual cuando nos dice que la gran transformación del siglo XII radica en «la exaltación de lo femenino, de la mujer, o mejor dicho, de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes y de atenciones —sentimentales y literarias— de enorme resonancia histórica» (1997: 14). De hecho, surgieron grandes figuras femeninas en esta época, damas que pasaron a un primer plano por haberse preocupado del ascenso cultural de la mujer. Cabría destacar en este sentido a Alienor de Aquitania o a sus hijas Marie de Champagne y Aélis de Blois. Todas ellas cuidaron y amaron la cultura, rodeándose en sus cortes de escritores y poetas que convertirían el tiempo libre de estas damas en ocio cultural. No en vano Alienor fue inspiradora de las producciones trovadorescas que nacen en el Mediodía francés. Por otro lado, el acercamiento cultural de la mujer se pondrá de manifiesto de forma aún más evidente cuando se haga con el dominio de la pluma⁴. Aparecen así las primeras escritoras francesas, destacando en el siglo XII Marie de France y las *trobairiz*, entre las que encontramos a Clara de Anduza, la Condesa de Día o Marie de Ventadour.

El proceso de culturización de la mujer será relevante desde el momento en que le otorga ya no sólo una clara necesidad de protagonismo literario, puesto que la mujer se convierte en un nuevo público consumidor y creador de literatura, sino una imperiosa necesidad de libertad de la que nunca antes habían gozado. A tal respecto, Ruiz Doménech nos dice que «la mujer debe estar libre de ataduras: éste es el viraje más decisivo de la cultura cortés» (1990: 104-105), a lo cual añade que la libertad femenina debe dirigirse «hacia la satisfacción de sus deseos» (1990: 114).

En el presente artículo, nos disponemos a estudiar la liberación de lo femenino, tal y como se refleja en la leyenda de *Tristán e Isolda* y, sobre todo, la configuración de su identidad en términos de trasgresión y de subyugación de lo masculino. Así, mientras que la mujer refuerza su identidad, la identidad masculina entra en crisis, mostrándonos a un hombre que se sumerge en la duda o que subyuga su voluntad al deseo femenino.

Empezábamos hablando de gesta femenina en las primeras versiones europeas del *Tristán*, como son las de Béroul, Eilhart d'Oberg, Thomas d'Angleterre o Gottfried de Strassbourg, versiones que supondrán nuestro objeto de estudio. Es más, podríamos llegar a afirmar, incluso, que es la mujer quien se encarga de dotar a todos estos relatos de sentido dramático por múltiples razones. En primer lugar, no hemos de perder de vista que es Brangien, la fiel sirvienta de la reina Isolda, quien descuida la vigilancia del brebaje de amor que convertirá a Tristán e Isolda en dos

⁴ Sobre la mujer y la escritura en el siglo XII, Duby nos dice: «Les dames du XII^e savaient écrire, et sans doute mieux que les chevaliers, leurs maris ou leurs frères» (1995 I: 10).

amantes con destinos inseparables⁵. Nos gustaría recordar al respecto las palabras de la madre de Isolda pidiendo a Brangien que en ningún momento descuide la vigilancia del filtro de amor que ha preparado para que Isolda y Marco, una vez que se hayan desposado, puedan amarse felizmente. Sin embargo, descuidar el filtro será lo primero que haga la sirvienta cuando Isolda embarque con Tristán rumbo a Cornualles:

La sage reine prit le philtre et glissa à l'oreille de Brangène: «Brangène, dit-elle, ma chère nièce, tu partiras avec ma fille. Je t'en prie, n'en sois pas triste! Prends tes dispositions et écoute bien mes paroles: prends soin de ce flacon avec ce breuvage, et garde-le mieux que rien au monde! Veille à ce que personne ne le voie, et surtout empêche que personne en boive! Fais bien attention: quand Isolde et Marke, la nuit de noces ne se seront unis d'amour, verse-leur ce breuvage au lieu du vin; laisse-les vider la coupe! Prends bien soin que personne d'autre n'en boive, il y a une bonne raison à cela! Et toi-même n'en bois pas avec eux! Ce breuvage est un philtre d'amour! Garde bien cela à l'esprit» (Gottfried de Strassbourg, 1995: 535).

De este descuido por parte de Brangien nace, pues, el drama principal que vertebraba buena parte de la leyenda de *Tristán e Isolda*, el hecho de que Isolda no se una afectiva y pasionalmente al hombre que le corresponde, es decir, su futuro esposo Marco, sino al sobrino de éste, Tristán, con quien mantendrá una relación adúltera después de haber contraído matrimonio. Isolda enfrenta, pues, a dos personajes masculinos cuya relación se había caracterizado por definirse en términos de cordialidad, simpatía, lealtad, amor y respeto. Desde el momento mismo en que Tristán flaquea y cede a sus impulsos sexuales junto a Isolda, las diferencias con su tío, el rey Marco, quedarán profundamente resaltadas. Marco es anciano, débil y, en ocasiones, pusilánime, cobarde e indeciso. Tristán, al contrario, es joven, bello y, ante todo, valiente y decidido. Esta diferencia que, sobre todo, queda exaltada con la llegada de Isolda a la vida de ambos personajes masculinos hace de Marco un hombre que siempre estará sumido en el sufrimiento y en el dolor que le provoca, casi como si de una fisura en su corazón se tratara, el amor que siente hacia Tristán e Isolda y la necesidad de venganza que la sociedad le reclama. En torno a este personaje, Micha apunta: «Mais chez Marc c'est l'homme qui souffre autant et plus que le roi, l'homme acharné malgré lui à saisir une preuve, engagé dans une lutte sans merci contre Tristan —et contre lui même» (1951: 306). Particularmente en el caso de Marco, Micha ya está poniendo de manifiesto cómo va a ser justamente en el personaje masculino donde se exalte en mayor medida lo trágico, propiciado por el conflicto

⁵ Sobre esta idea de inseparabilidad inciden todos los autores mencionados, aunque tal vez sea Eilhart quien se muestra más explícito al respecto cuando, al enumerar los efectos del filtro de amor en los amantes, nos dice: «Durant quatre ans, la passion qui les unissait était si forte qu'ils ne pouvait pas rester l'un sans l'autre l'espace d'un seul jour. À ce que j'ai entendu dire, ils ne se quittaient pas du regard, jour et nuit. Le philtre produisit aussi cet autre effet: les amants tombaient l'un et l'autre malades quand ils n'avaient pas pu se parler pendant une semaine, et ils étaient alors voués à la mort» (Eilhart, 1995: 294).



que en él surge entre el sentido del deber con el que ha de responder socialmente y su deseo individual, totalmente contrario a lo que la sociedad reclama de él. Víctimas de este conflicto serán tío y sobrino, protagonistas masculinos en *Tristán e Isolda*.

Parece, pues, que Isolda la Rubia viene a convertir lo que antes era una relación de unión y concordia en una relación de antítesis y discordia. Nunca antes habíamos percibido tan distintos a Tristán y a Marco. Es justamente la aparición de este personaje femenino y su primera trasgresión la que enfrenta a dos personajes masculinos, primero entre ellos y después cada uno en su fuero interno, y hace que el relato evolucione del amor al odio, adentrándose así en la dimensión de lo trágico.

Por otro lado, y si retomamos el descuido de Brangien, bien podríamos pensar, tal y como hace un buen sector de la crítica, que se trata de un error fatal que resulta de su inadvertencia. Nosotros no lo creemos así. Más bien es la astucia femenina la que parece haber entrado en juego. Brangien es una mujer inteligente. Ha crecido y ha sido educada junto a Isolda, a la que conoce también como a sí misma, por lo que sabe que un incipiente deseo amoroso o, al menos, una cierta atracción se ha despertado en ella hacia Tristán antes de haber ingerido la poción. Así se apunta, por ejemplo, en la versión de Eilhart d'Oberg cuando Tristán reclama al padre de Isolda la mano de su hija sin especificar que es para Marco, y la joven, creyendo que desposará a Tristán, no puede reprimir su alegría. Sin embargo, acto seguido vemos cómo Tristán aclarará que realmente ha buscado la mano de Isolda para su tío Marco:

Tristan rappela au roi ce qu'il avait promis concernant la belle jeune fille. Le roi ne lui la refusa pas, et la jeune fille en fut heureuse. Personne ne fit par ailleurs d'objection. «Seigneur, dit alors Tristan, il faut que je vous explique en quel sens, dans son intérêt même, j'entends me faire confier cette jeune fille. Je compte la conduire auprès de mon oncle; elle devrait se plaire à ses côtés: c'est un roi hautement renommé. Moi-même, je suis trop jeune pour prendre femme aussitôt» (Eilhart, 1995: 293).

La explicación de un descuido azaroso resultaría, además, incoherente con la identidad y caracterización de Brangien. Por otra parte, hemos de tener también muy presentes las claras exhortaciones con las que la reina madre se había dirigido a la fiel sirvienta en el momento de entregarle el filtro. Por consiguiente, el posiblemente falso descuido de Brangien es la primera ocasión importante en la que el destino de los personajes masculinos (Tristán de manera más directa y Marco de forma más indirecta) aparece subyugado a la volición, los deseos y la fuerza de lo femenino en la obra. Nos gustaría citar las aportaciones de Louis para iluminar y probar lo incierto en el descuido de Brangien:

Dans ces conditions, comment croire que Brangien se soit montré assez étourdie et assez inconsciente pour avoir versé le contenu du mystérieux *coutret* à Tristan et à Iseut, accablés par la chaleur, qui lui demandaient un rafraîchissement? La chose est tellement invraisemblable et tellement incompatible avec le caractère de Brangien qu'on est fondé à rejeter cette explication comme absurde (1972: 238).

Brangien es, entonces, como nos dice Cuesta, «un personaje fundamental en el comienzo de la relación amorosa entre Tristán e Iseo» (1994: 105), pues es ella,



en cierto modo, la responsable de todos los eventos que acaecerán después y que vienen marcados por la relación adúltera de Tristán e Isolda.

Otro de los momentos en los que se puede constatar la supremacía del mundo femenino frente al mundo masculino aparece, según Jonin (1958: 11), en la escena de la cita espiada que tiene lugar en la versión de Béroul. En ella podemos constatar cómo Isolda pronto se hace hábil maestra de la palabra, mostrando un perfecto dominio sobre el poder del lenguaje, al darse cuenta de que Marco, junto al enano Frocín, encaramados en un pino, están espiando el encuentro secreto entre la joven y el sobrino del rey. En esos momentos, Isolda subvertirá el orden de los acontecimientos. Aquellos que pretendían en un principio juzgar serán ahora juzgados. La mujer parece ser así más inteligente que el hombre o, al menos, más astuta. De hecho, Tristán no se ha percatado de la presencia de Marco, siendo precisamente Isolda la que ha de hacérselo saber con la suficiente sutileza para que ninguno de los demás miembros presentes se entere. Podemos decir, por consiguiente, que es justamente la mujer quien domina la palabra y sale victoriosa. La leyenda de *Tristán e Isolda* muestra, pues, una más que evidente escisión de género: si el hombre simboliza la fuerza, la mujer se convertirá en abanderado de valores como la astucia y la inteligencia.

Podríamos decir que la mujer sabe servirse de la ambigüedad para confundir al hombre. Su dialéctica sobrepasa, sin duda alguna, los preceptos de la dialéctica escolástica, como muy bien ha indicado Frappier: «Elle a deviné qu'il est à la merci de ses mensonges et de sa fausse candeur: elle va profiter pleinement de cet avantage avec un art de persuader supérieur à toute dialectique d'école» (1972: 217-218). Vemos, pues, desde un primer momento, cómo Isolda será capaz de salir victoriosa de las diferentes pruebas que el hombre va poniendo en su camino y ello se deberá, en gran medida, a una hábil conjugación de dos actitudes: la justificación y la defensa. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en la escena que acabamos de comentar (Frappier, 1972-3: 218). En su extenso parlamento, Isolda empieza justificando su inocencia y, por extensión, la de su amante Tristán, pero muy pronto añade a su discurso una actitud defensiva, atacando a los enemigos de la pareja y tachándolos de cobardes al recordar estratégicamente el combate en el que Tristán se enfrenta contra Moroldo en beneficio del pueblo de Cornualles, pues sabe que es uno de los lazos que más unen a Marco con su sobrino.

Isolda sabe jugar a la perfección con la verdad y la mentira, mostrando así su supremacía frente a un mundo patriarcal y hegemónico donde el hombre se supone que ha de tener el poder y la razón. Para así constatarlo, podríamos hacer referencia igualmente a la escena del Mal Paso y la Blanca Landa, en la que Isolda ha de jurar no haber sido infiel a Marco con ningún otro hombre. En el momento de producirse el juramento, aparecerá Tristán disfrazado de leproso⁶ e Isolda, tras haberlo

⁶ La lepra en la Edad Media es una enfermedad de connotaciones tremendamente negativas, conllevando así la marginalidad de aquel que la padece. Más concretamente, durante el siglo XII,

reconocido, le pide que la ayude a atravesar el Mal Paso subiéndola a hombros para que no manche sus ricos vestidos. Cuando por fin ha atravesado el Mal Paso, la reina jura con contundencia ante Marco y ante todos los barones de Cornualles que entre sus piernas sólo ha estado el rey Marco y el leproso (Tristán disfrazado) que le ha ayudado a atravesar el fangal. El juramento resulta, entonces, ambiguo, si tenemos en cuenta el juego de apariencias que se establece. Una vez más, Isolda se servirá de la ambivalencia referencial para salir airosa de una situación de acechante peligro para la joven. En esta escena, el referente real del discurso, Tristán, ha cambiado su identidad para ayudar a la reina y tener una vez más la oportunidad de reunirse con ella. Isolda, de manera astuta e inteligente, se sirve de ello, fundiendo dos referentes en uno. Tristán y el mendigo son la misma persona. De ahí que su juramento no sea falso, sino simplemente ambiguo. Al jurar que entre sus piernas sólo ha estado el rey y el hombre que le ha ayudado a cruzar el Mal Paso, indirectamente está jurando haber estado con Tristán, pero ninguno de los allí presentes ha podido reconocerlo. Una vez más la reina habrá conseguido burlar la justicia masculina:

Or escoutez que je ci jure,
 De qoi le roi ci asseüre:
 Si m'aît Dex et saint Ylaire,
 Ces reliques, cest santuaire,
 Totes celes qui ci ne sont
 Et tuit celes qui ci ne sont
 Qu'entre mes cuises n'entra home
 Fors le ladre qui fist soi some,
 Qui me porta outre les guez,
 Et le rois Marc mes esposez
 (Béroul, 1989: 133).

[Écoutez mon serment, qui est destiné au roi Marc, par Dieu, par sainte Hilaire, par tout ce qu'il y a ici de sacré, par ces reliques, par celles qui ne sont pas ici et par toutes celles qui existent dans le monde, entre mes cuisses ne sont entrés autres hommes que le lépreux qui m'a prise sur son dos et m'a fait traverser les gués, et le roi Marc mon époux]

Llegados a este punto, podemos afirmar con razón que Isolda tiene muy poco en común con las heroínas de la Mesa Redonda o con la mujer que nos presenta Chrétien de Troyes en sus obras. Ellas son mujeres irreales, pasivas, desprovistas de los bruscos movimientos vitales que definen la esencia del personaje femenino en la leyenda de *Tristán e Isolda*, ya no sólo en el personaje de Isolda la Rubia,

se llegó a pensar, incluso, que entre las causas de la lepra se debió encontrar el amor lujurioso y carnal (Jonin, 1958: 365; Brody, 1974: 143). De hecho, Blakeslee llega a considerar la lepra como una enfermedad venérea: «As Tristan's assertion indicates, leprosy was considered not only as a punishment for sexual misconduct but as its direct consequence, a venereal disease» (1989: 71).



sino en el de su antítesis Isolda de las Blancas Manos, como veremos más adelante. En efecto, Isolda la Rubia encarna mejor que ningún otro personaje valores como la iniciativa o la astucia, rasgo del que están desprovistos muchos de los personajes masculinos. El caso de Marco podría ser un ejemplo óptimo. Tristán, por el contrario, parece ser un héroe activo al principio de la leyenda. Así lo demuestran sus proezas contra Moroldo o contra el dragón que amenaza la isla de Irlanda. Sin embargo, una vez que cae en la maraña de lo femenino y lo erótico, también es un héroe subyugado. Su identidad y su propia existencia sólo puede definirse en función de la mujer a la que ama. Sin ella Tristán carece de identidad propia. De ahí que pase a convertirse en un leproso, un juglar o un loco, por sólo mencionar algunos de sus múltiples disfraces, en un ser proteico que sólo puede ser Tristán si es reconocido por la reina Isolda y nada puede ser sin ella. Por primera vez la identidad masculina está quedando subyugada a la mujer, aspecto que nos resulta de una innovación en el campo de lo literario más que sorprendente. La mujer ya es algo más que una mediadora en el destino del héroe⁷, es quien lo domina desde el momento en que ha subyugado al caballero con su amor.

Dado su enorme poder y su excesivo control sobre el hombre, Isolda no teme ridiculizar, incluso, la prueba de la ordalía de la que anteriormente hemos hecho mención y que va a aparecer más ampliamente desarrollada en la versión de Gottfried de Strassbourg al proponérsele a la reina jurar su inocencia sujetando un hierro candente. Esta falta de sumisión podría justificarse si lo femenino queda ligado a lo primitivo, a lo salvaje y, desde luego, a lo supranatural. Por ello es preciso que la mujer deba escapar a la sumisión que impone una norma que ha sido establecida por hombres. Aun siendo exquisitamente culta y refinada, Isolda también puede ser bárbara e instintiva, valiente y capaz de enfrentarse al peligro. Es una guerrera de la palabra y del intelecto. Nos gustaría iluminar la idea anteriormente expuesta recogiendo las aportaciones de Cazenave referidas al carácter poco civilizado que la reina Isolda presenta en ocasiones, tal vez como resultado de la influencia céltica que la leyenda sufrió en su proceso de gestación:

C'est qu'Iseut est au fond, largement, une reine barbare, une femme brusque, sachant prendre promptement ses décisions, assez insoucieuse des risques et du danger. Les auteurs ont pu essayer de polir un peu son caractère et, à défaut de la faire dame courtoise dans son âme, de lui en prêter quelques traits dans le comportement, ou plus généralement dans son aspect, afin de rendre sans doute la légende plus immédiate accessible à leur entourage; qui ne voit cependant qu'ils n'ont rien

⁷ Este ha sido justamente el papel que Dessaint otorga a la mujer en las más importantes novelas francesas del siglo XII: «Enfin l'ultime incarnation du médiateur est la Dame ou la fée à la fois objet et agent du changement de l'homme, elle occupe une fonction différente et essentielle. Les figures précédentes accompagnaient ou mettaient à l'épreuve le chevalier, l'amant, ou le chrétien, mais la femme seule entraîne l'homme dans des contrées dont il ne sortira pas indemne, elle seule ayant le pouvoir de le transformer fondamentalement» (2001: 11).

changé au fond, et qu'Iselt reste la fille sauvage d'Irlande, la magicienne amoureuse follement tout autant que la femme impulsive et barbare? (Cazenave, 1969: 78).

Uno de los momentos en los que parece cobrar mayor intensidad el carácter bárbaro y salvaje de Isolda tiene lugar en la escena en la que la reina, temiendo que Brangien pueda revelar su secreta pasión adúltera al rey, pide a dos de sus sicarios que la lleven al bosque y la maten. El punto culminante de esta reacción feroz, llena de crueldad y caracterizada, ante todo, por el dominio de lo instintivo, como veremos más adelante, se encuentra en el tipo de muerte que Isolda propone para su fiel sirvienta. Concretamente, la reina había pedido a sus soldados que cortaran la cabeza de Brangien y le trajeran la lengua para comprobar su muerte y constatar así el silencio de quien podría haberla delatado ante el rey: «Que ce soit loin ou après, peu importe. Mais cette forêt doit être absolument déserte. Tranchez-lui alors la tête! Notez bien tout ce qu'elle vous dira, vous me le répéterez ensuite! Rapportez-moi sa langue» (Gottfried de Strassbourg, 1995: 552). Si antes hemos dicho que el comportamiento de la reina va a estar guiado en todo momento por el instinto de supervivencia a la hora de tomar tan trágica e injusta decisión, fácilmente lo podemos constatar en el rápido y sincero arrepentimiento de su brutalidad. Así pues, una vez que haya reflexionado y una vez finalizada su crisis de pánico y cólera momentánea que parece dominar la acción de buena parte de los personajes que aparecen en *Tristán e Isolda*, Isolda se arrepentirá y pedirá perdón a su fiel sirvienta Brangien.

De lo dicho se desprende, desde luego, una concepción muy diferente de la amistad por parte de lo masculino y lo femenino en nuestra leyenda. Así, mientras que la amistad entre hombres es sincera y está en todo momento guiada por un código del honor que impone la fidelidad y la lealtad ante cualquier otro valor, la amistad o el amor de la mujer es mucho más inconstante. Por ejemplo, nunca hay traición alguna entre Gouvernal, el escudero de Tristán, y su señor. Gouvernal es capaz de dar la vida por Tristán en cualquier situación. En cuanto a Kaherdin, hermano de Isolda de las Blancas Manos, y, por consiguiente, cuñado de Tristán, también mantiene una profunda y sincera relación de amistad con el joven. De hecho, ni siquiera cuando Kaherdin se entera de que Tristán ama a otra y no ha tomado a su mujer por esposa traicionará a su buen amigo Tristán. Las relaciones de amistad masculinas raramente suelen verse alteradas en la obra. La gran excepción que a estas alturas ha de figurar en la mente de lector es la relación entre Marco y Tristán. Como sabemos, Tristán ha traicionado a Marco engañándole con su esposa y Marco busca la pérdida del héroe desde el momento en que no puede negar la evidencia. Sin embargo, Marco en todo momento trata de defender la inocencia de su sobrino y su esposa hasta que no pueda negar su relación adúltera. También sabemos que en al menos una ocasión les ha perdonado la vida. Nos referimos al momento en que los sorprende durmiendo juntos, pero separados por una espada, en el bosque del Morois. Al hombre le cuesta, por tanto, actuar contra su enemigo si previamente ha habido una relación de amistad y amor. Es más, la actitud de traición de Tristán tampoco ha sido volitiva, puesto que si ha faltado a Marco, a su amado tío, se debe a una fuerza superior contra la que el hombre no puede luchar,

el poder sobrenatural del filtro. De hecho, cuando Marco lo descubre, su arrepentimiento y su aflicción por la muerte de los amantes serán grandes. Veamos qué nos dice Eilhart d'Oberg al respecto:

Le roi Mark apprit au bout de peu de temps que Tristan était mort, tout comme son épouse, la reine; il apprit aussi ce qu'il en était de l'amour qui unissait Tristan et Isald. On lui révéla à ce moment-là que c'était à cause d'un breuvage qu'ils s'aimaient aussi passionnément, de façon irrésistible. Mark déclara alors qu'il déplorerait à tout jamais de ne pas l'avoir su plus tôt, tandis qu'ils étaient encore en vie. Tout à sa désolation, le roi Mark dit: «Dieu m'est témoin, j'aurais aimé pouvoir continuer à témoigner mon affection à la reine Isald, ainsi qu'à mon neveu Tristan, de telle façon que celui-ci serait resté en permanence à mes côtés. Je regretterai toujours amèrement l'avoir chassé» (1995: 387).

Lo femenino, sin embargo, ha de entenderse en *Tristán e Isolda* en términos de dicotomía. La mujer puede pasar de un estado de sentimientos a otro completamente opuesto en muy breve espacio de tiempo. Tal no es sólo el caso de Isolda la Rubia, como hemos podido constatar, sino también de su antagonista Isolda de las Blancas Manos. El amor frente al odio o la ternura frente a la venganza son repentinos cambios de personalidad en estas dos mujeres, propiciados principalmente por las desacertadas actuaciones del personaje masculino.

Con respecto a Isolda la Rubia, su primer deseo de venganza y su primera manifestación aparece propiciada por el personaje de Tristán en la escena del baño, una vez que el héroe ha vencido al terrible dragón que amenazaba la isla de Irlanda. Más concretamente, nos referimos al momento en que la joven descubre gracias a una mella que le faltaba a la espada del héroe, aún conservada por la muchacha, que Tristán es quien ha matado a su tío Moroldo. En estos momentos, la capacidad de raciocinio quedará completamente anulada en el personaje femenino, pasando así a quedar dominado por el odio y la sed de venganza. Entonces empuña la espada y a punto está de matar a Tristán de no ser por los ruegos de éste y la rápida intercesión de la reina madre (Gottfried de Strassbourg, 1995: 519) pidiendo a la muchacha que recuerde el juramento de protección que habían hecho a Tristán.

Otro de los momentos más climáticos en lo que a la expresión de la violencia se refiere en el entorno de lo femenino viene igualmente desencadenado por la actitud del personaje masculino. Concretamente, estamos haciendo mención a las continuas denuncias y ataques de los barones felones de la corte de Marco (Godóine, Denoalan y Ganelón) contra la reina Isolda. Ello despertará en la joven una irremediable sed de venganza en la que Tristán actuará como brazo ejecutor de los crueles deseos de su amada Isolda la Rubia:

Quand l'inimitié a pris racine dans le cœur de la jeune femme, il n'est pas aisé de l'en arracher. Une fois acquis que les trois félons et le nain ont dénoncé et livré les deux amants au roi Marc, Iseut n'aura de cesse qu'elle n'ait obtenu vengeance. Cette idée la poursuit et l'obsède même dans les moments où l'on admettrait fort bien que son cœur et son esprit donnent asile à d'autres sentiments (Jonin, 1949: 207).



La sed de venganza en Isolda llega hasta sus últimas consecuencias contra los barones felones y contra el enano Frocín, aspecto que se puede constatar cuando, atada y a punto de ser quemada viva en la hoguera, promete que tras su muerte aún pervivirá su deseo de venganza, siendo Tristán una vez más su brazo ejecutor. Quizá sea este odio el que haga desear a Isolda con más fuerza que Tristán se salve para poderla vengar de los tres felones y del maldito enano que tan enorme agravio le han causado:

«Tristan, fait ele, quel damage
Qu'a si grant honte estes liez !
Qui m'ocēist, si garisiez,
Ce fust grant joie, beaus amis;
Encor en fust vengeance pris»
(Béroul, 1995: 27).

[Tristan, fait-elle, quel dommage que vous soyez ainsi honteusement ligoté! Si je devais mourir et que vous soyez sauf, ce serait avec joie, cher ami, car la vengeance ne tarderait pas!]

Una vez que Isolda es consciente de que Tristán ha logrado salvar su vida, no se ocupa tanto de pensar en él como el amante de antaño, sino como su futuro brazo ejecutor. Poco le importa a Isolda en esos momentos si Tristán se reconciliará o no con su tío Marco. Es más, resulta interesante constatar cómo en este momento la reina privilegia la imagen de Tristán en tanto que guerrero y no en tanto que amante, pese a que nos encontramos en un momento en que el dominio de lo erótico ya ha empezado a dejar relegado a un segundo plano las virtudes épicas y caballerescas de nuestro héroe.

No es tiempo para ocuparse del corazón, puesto que en el suyo Isolda sólo alberga odio y un primitivo deseo de venganza. En este sentido, la mujer ha de complementarse con el hombre como la venganza ha de hacerlo con la fuerza para que la ejecución en el plano de la vendetta pueda llevarse a cabo. Citemos las palabras literales de la reina cuando se entera por un mensajero de que Tristán ha logrado escapar y salvar así su vida:

Bien sai que li nains losengier
Par qui conseil j'ere perie,
En aurent encor lor deserte.
Torner lor puisse a male perte!
(Béroul, 1995: 31).

[Je sais bien que le nain jaloux et les traîtres, les envieux dont les conseils ont causé ma perte, devront le payer un jour. Puisse tout cela mal finir par eux!]

Podríamos concluir afirmando que Isolda la Rubia hace del odio y la venganza una pasión capaz de rivalizar con el sentimiento amoroso en cualquier momento, tal y como podemos constatar en la escena en la que descubre que su amado Tristán no ha muerto.

Hasta aquí hemos ofrecido una imagen de lo femenino ligado a valores como la venganza, el odio y lo primitivo. Concretamente, nos hemos servido del

personaje de Isolda la Rubia en las versiones de Gottfried de Strassbourg y Béroul. Thomas, pese a ser considerado un refinado poeta cortés, tampoco puede dejar de caracterizar a Isolda la Rubia en términos de venganza, odio y violencia, pese a haber intentado suavizar esas costumbres bárbaras de las que anteriormente hablabamos. En efecto, la imagen de la venganza en el plano de lo femenino quizá es menos física en la versión de Thomas, si la comparamos con la de Béroul. Se trata más bien de una venganza en el ámbito de lo psicológico. Así pues, la mujer no depende ahora del elemento masculino para materializar físicamente su deseo a través de la fuerza. Es la palabra la que va cargada con este poder vengativo y cruel. Un claro exponente de todo ello lo encontramos en el momento en el que Isolda la Rubia, ofendida por culpa de las palabras de su enamorado y desdénado Cariado cuando le revela que Tristán le ha sido infiel al contraer matrimonio con otra mujer, Isolda de las Blancas Manos, lanza otra ofensa en respuesta a las duras palabras del conde. En ella niega a Cariado nuevamente su amor, pese a haber perdido a Tristán. La crueldad radica en la palabra, pues la humillación y el desdén es el peor castigo para un caballero enamorado:

Vos m'avez dit male novele,
 Vi ne vos la dirai jo bele:
 Enveirs vos di pur nient m'amez,
 Ja mais de mei bien n'esterez.
 Ne vos ne vostre droerie
 N'amerai ja jor de ma vie.
 Malement porchacé m'ouïsse
 Se vostrë amor receüsse.
 Milz voil la sue aveir perdue
 Que vostrë amor receüe.
 Tele novele dit m'avez
 Dunt ja certes pro nen auez
 (Thomas, 1989: 174).

[Vous m'avez annoncé une mauvaise nouvelle, mais je vous en dirai une pire. Je vous le jure bien en face: vous m'aimez en vain et jamais je n'aurai pour vous la moindre estime. Je refuse pour toujours votre personne et votre amitié. J'aurais séduit un bel amant si je consentais à votre amour! Je préfère avoir perdu la tendresse de Tristan plutôt que d'accepter la votre. Ce que vous m'annoncez vous coûtera cher]

Esta visión de la palabra, en tanto que arma arrojadiza de odio y vehículo perfecto para la materialización de la venganza, se completa en la versión de Thomas con el resto de los personajes que componen el mundo de lo femenino. Evidentemente, nos referimos a la sirvienta de Isolda, Brangien y la mujer legítima, aunque desdénada, de Tristán, es decir, Isolda de las Blancas Manos.

La expresión de la violencia en Brangien se nos presenta como un acto impulsivo y no reflexionado, donde el amor pronto torna en un odio profundo sin que exista sentimiento intermedio entre ambos. El mundo femenino continúa, pues, siendo una entidad de esencia estrictamente pasional, lo cual tendrá que reforzar claramente el sentimiento trágico que se desprende de la leyenda. Volviendo al caso

concreto de Brangien, vemos cómo en la versión de Thomas, en un momento dado, la gentil doncella monta en cólera contra su señora por culpa de sus continuas mentiras y por haberla utilizado para poder llevar a cabo clandestinamente su relación adúltera, valiéndose para ello, incluso, de su honra y su virginidad. La sirvienta exige a Isolda que cambie de actitud en un discurso de igual a igual, pese a la diferencia social que las separa, una diferencia que queda totalmente anulada cuando despierta la crueldad en el sentimiento femenino. Sin embargo, la violencia de la palabra no quedará reducida a la mera exigencia. Brangien llega, incluso, a amenazar a la propia reina con contarle a Marco sus devaneos adúlteros si no abandona a Tristán. Amenaza y exigencia terminan completándose con toda una serie de reproches donde el reclamo de la violencia física muestra que la crueldad femenina puede llegar hasta límites insospechados:

Le nés vus en deüst trencher
U autrement aparailer
Que hunie en fusez tuz dis:
Grant joie fust a voz enmis
(Thomas, 1989: 195).

[Son devoir était de vous faire trancher le nez ou mutiler de telle façon que vous en soyez flétrie à tous jamais; vos ennemis en auraient eu grande joie]

Sin embargo, este fuerte ataque de cólera por parte de la doncella de Isolda pronto desaparecerá. Así, donde antes hubo odio, pronto vuelve a reinar el amor y la complicidad. Ello refuerza la imagen de una mujer que tiende a cegarse ante el instinto y en la que, si el amor puede llegar a ser inmenso, el odio, la cólera, el deseo de venganza y la sed de violencia aún lo pueden ser mucho más⁸. Esta última idea queda perfectamente reflejada en el personaje de Isolda de las Blancas Manos, en quien la crueldad toma su máxima expresión en breve espacio de tiempo. Una vez más el universo de lo femenino pasa del amor al odio y de éste a la sed de venganza contra el ser al que más se amó casi de manera instintiva, como si este patrón de conducta fuera natural en la mujer⁹. Ello es lo que ocurre cuando Isolda de las Blancas Manos toma conciencia de que su amado esposo Tristán está enamorado de otra dama, siendo ésta la causa de que ella aún siga virgen. Desde este mismo instante, Isolda de las Blancas Manos sólo piensa en que su venganza pueda tomar cuerpo, si bien en esta ocasión existe un nuevo matiz en la expresión de la venganza por parte de la mujer. Si con anterioridad la violencia se había llevado a cabo de

⁸ No hemos de perder de vista que, pese al ascenso social que la mujer parece experimentar en la sociedad francesa del siglo XII, aún vivimos en una época en la que, ante todo, predomina un sistema patriarcal y hegemónico, incluso a la hora de perfilar y divulgar el conocimiento de la mujer: «(...) Résignons-nous; rien n'apparaît du féminin qu'à travers le regard de l'homme» (Duby, 1995: 10-11).

⁹ Así lo afirma Jonin cuando en torno al personaje femenino del *Tristán* nos dice: «Quand l'inimitié a pris racine dans le cœur de la jeune femme, il n'est pas aisé de l'en arracher» (1949: 207).



manera explícita, ahora nos encontramos con una mujer que aprende a comedirse y a actuar con frialdad¹⁰. Se trata de una crueldad que se diluye en el silencio para irse fraguando y terminar desembocando en la mentira.

En efecto, Isolda de las Blancas Manos, impassible frente al sufrimiento de Tristán cuando éste aparece ya agonizando, le miente diciéndole que en el navío en el que se supone que debía venir Isolda para curar a Tristán se han izado unas velas de color negro, lo cual, para Tristán, quiere decir que Isolda ha rechazado concederle el favor de la curación y, por supuesto, el amor de antaño. Sin embargo, el lector sabe que las velas del barco son blancas y que, por lo tanto, Isolda la Rubia había decidido atender las súplicas de su amado. La mentira de Isolda de las Blancas Manos es, entonces, la expresión perfecta de su rencor y de una venganza llevada a cabo de manera fría y racional. La crueldad en el ámbito de lo femenino se caracteriza por un continuo *crescendo* en el que el hombre, totalmente subyugado, terminará siendo presa y pagando con su propia vida. Podríamos decir que en *Tristán e Isolda* prima la imagen de una mujer que cuanto más quiere, es capaz de odiar con mayor intensidad cuando estos dos sentimientos contrarios se funden en ella bajo la fuerza de la pasión. Nos gustaría hacer un alto y recordar, en este sentido, las palabras del narrador en la versión de Thomas d'Angleterre, quien, sirviéndose de la digresión del segmento reflexivo, deja traslucir una actitud bastante misógina con respecto a la concepción de la mujer, ya no tanto en la historia que nos cuenta como a nivel general:

Ire de femme est a duter,
Mult s'en deit chascuns hum garder,
Car la u plus amé avra
Iluc plus tost se vengera.
Cum de leger revent lur haür;
Plus dure lur enimisté,
Quant vent, que ne fait l'amisté.
L'amur sevent amesurer
E la haür neut atemperer,
Itant cum eles sunt en ire;
Mais jo nen os ben mun sen dire,
Car il n'afert rens emvus mei
(Thomas d'Angleterre, 1989: 227-228).

[Colère de femme est redoutable, et chacun doit y prendre garde, car où elle aura le plus aimé, elle prendra vengeance la plus prompte. À femme, l'amour vient vite, mais la haine plus vite encore et la rancune qu'elle éprouve est plus durable que

¹⁰ Si en su nombre Isolda la Rubia llevaba implícita una idea de calidez y, por ende, de comportamiento pasional, Isolda de las Blancas Manos, por el contrario, quedará ligada al color blanco, no sólo símbolo de pureza, sino también de frialdad, de la frialdad que impone el escrupuloso razonamiento. Aunque una vez que haya llevado a cabo su venganza termine arrepintiéndose, nadie puede negar que en la planificación de esta venganza ha sido el más frío y calculador de cuantos personajes figuran en la leyenda tristaniana. De ahí que para dolor de todos e, incluso, para su propio dolor, su propósito termine triunfando.

l'amitié. La femme mesure l'affection, et ne tempère pas son inimitié tant qu'elle est en fureur; mais je n'ose pas dire tout ce que j'en pense, car ce n'est pas mon domaine]

Ninguna de las tres mujeres vistas (Brangien, Isolda la Rubia o Isolda de las Blancas Manos) es capaz de perdonar al instante la afrenta que se le ha causado, ya que en este momento sólo reina en ellas un sentimiento de odio que clama venganza y castigo. En el mundo de lo femenino que presenta la leyenda tristaniana parece no haber posibilidad de redención o comprensión. Sólo predomina el instinto de la violencia en un drama donde la acción se hace, de manera brusca e interrumpida, turbulenta. Se trata de una nueva imagen de la mujer que muy poco tiene que ver con el prototipo de heroína que nos muestra la literatura francesa medieval:

Or, avec cette douceur, cette tendance au pardon qui réprime les instincts de violence ou les mouvements de révolte nous sommes à l'opposé des héroïnes des romans de Tristan. N'oublions pas en effet, et nous aurons à le réduire, qu'aucune des trois femmes qui apparaissent chez Bérout et chez Thomas ne laisse sans riposte les offenses subies [...] Aucune résignation chez ces trois femmes mais le désir immédiat et farouche de rendre coup pour coup (Jonin, 1958: 150).

Tal y como se puede deducir de las palabras de Jonin, nos encontramos ante la imagen de una mujer indomable que no cree en la justicia que le impone un canon patriarcal y hegemónico¹¹ y reclama, por tanto, un modelo de justicia mucho más primitivo, pero tal vez más eficaz desde su punto de vista, aquel que se encuentra recogido en la ley del Talión, es decir, el golpe por el golpe o la vida por la vida. Recordemos por ejemplo, en este último sentido, cómo Isolda la Rubia, a punto de ser quemada en la hoguera por culpa de las injurias de los barones felones, desea que éstos paguen el agravio con su propia vida. La mujer que nos propone el *Tristán* aparece ante los ojos del lector bajo una esencia trasgresora que la aleja de su concepción en otros textos medievales e, incluso, de su propia realidad histórica. En efecto, resulta impensable que en la Edad Media la mujer pudiera sublevarse contra el hombre y, más concretamente, contra los valores masculinos que la sociedad impone. Así lo demuestran las heroínas de Chrétien de Troyes, las de la novela antigua o, especialmente, las que aparecen en la canción de gesta. Bien es cierto que la mujer se levanta contra el espacio doméstico y contra la tiranía del marido (Ruiz Doménech, 1990: 104), pero la mujer en los textos tristanianos va aún más lejos cuando transgrede las normas judiciales y religiosas o cuando muestra abiertamente su deseo de venganza.

¹¹ En buena parte, ello es así gracias a la relevancia social que la mujer cobra en la cultura cortés, como muy bien apunta Ruiz Doménech: «El proyecto es fascinante. Mujeres completamente seguras de sí mismas, libres. Mujeres levantándose contra la opresión del espacio doméstico, del control de sus maridos. Mujeres despertando, solas, de la tiranía ideológica de sus confesores, los curas» (1990: 104).

En este contexto de supremacía femenina, resulta lógico que la identidad masculina entre en crisis y no quede caracterizada como en un principio cabría esperar en un sistema social que se define en términos de hegemonía patriarcal. Tal es el caso de Marco, personaje que oscila entre la bondad y la maldad, la crueldad y la compasión. Aunque su orgullo le exige castigar a los amantes, su amor hacia ellos se lo impide. Por ello, Marco no puede ser un personaje maniqueo que se deja llevar por el bien o por el mal. El amor y el odio se mezclan en él de tal manera que su identidad en el texto es mucho más compleja de lo que en un principio podríamos pensar: «Le roi Marc n'est pas tout à fait cruel et félon. Il est amoureux et à cause de son amour il devient jaloux et puis cruel, mais une fois ses soupçons écartés il se révèle gentil envers sa femme, ouvert au bon conseil du roi Artus et efficace comme roi» (Noble, 1981: 225). Es más, Marco, por sí mismo, parece ser incapaz de actuar contra los amantes. No tiene el brío suficiente para hacerlo. De ahí su necesidad, según indica Micha, de mezclar a terceras personas para que le empujen a llevar a cabo una venganza contra los dos seres a los que más quiere, su sobrino y su esposa:

Le personnage ne manque donc pas de grandeur: il ne veut pas soupçonner Iseut, et cependant il est l'affût d'une preuve. Jamais de tête à tête: toutes les explications se déroulent en scènes officielles, le roi mêle constamment ses vassaux à son histoire sentimentale: c'est devant eux qu'il mande Tristan et Iseut, avec eux qu'il prend ses décisions, c'est eux qu'il va quérir pour procéder à un véritable constat, au verger. Jamais d'explication d'homme à homme, de mari à femme (1951: 306).

Lo erótico y lo femenino parecen subyugar la voluntad del hombre hasta límites insospechados. Así, el mismo Kaherdin, según nos cuenta la versión de Eilhart d'Oberg, encontrará la perdición cuando se enamora de una mujer casada, Gardiloye, pues será el esposo de ésta quien acabe con la vida de Kaherdin una vez descubierto la relación adúltera entre su esposa y el joven. Sin embargo, el caso más claro en el que el personaje masculino queda completamente subyugado a la voluntad de la mujer lo encontramos justamente en el protagonista principal, es decir, en Tristán. Desde el momento en que entra en contacto con el dominio de lo erótico al conocer a Isolda la Rubia, el héroe quedará cada vez más subyugado a la voluntad femenina. Hemos de reconocer que existe el poder de un filtro que logra dominar la voluntad de los jóvenes por encima de cualquier ley divina o humana, pero es Isolda quien parece llevar las riendas de la relación y Tristán quien más sufre o quien se lleva la peor parte cuando no puede estar junto a su amada reina. Sufre por amor, es condenado al exilio y, una vez separado de Isolda la Rubia, pierde, incluso, las riendas de su propia vida. El ejemplo más claro, en este sentido, lo encontramos en la escena en la que Tristán, dejándose llevar por la amargura de los celos y la soledad, decide casarse con Isolda de las Blancas Manos. Sin embargo, la duda le asalta en dos largos monólogos en los que podemos apreciar la imagen de un héroe que más bien parece dejarse llevar por los acontecimientos cuando no puede dar rienda suelta a los dictados de su voluntad. Muy en consonancia con esta opinión está Mitch, quien, sirviéndose de las aportaciones del profesor Jonin (1958), nos dice «[...] Tristan's soliloquies are a manifestation of Thomas' idea of man's inability to disengage himself from the evils that assail him» (1977: 37). Es más, la crisis de



identidad llega a ser tal que en no pocas ocasiones Tristán se metamorfosea, adquiriendo así nuevas personalidades que le permiten estar cerca de Isolda y, por lo tanto, ser dueño de su propia voluntad. Nos referimos a las escenas en las que Tristán se disfraza de mendigo, de loco o de leproso para poder encontrarse en secreto con la reina y disfrutar así de su amor efímero. Sólo bajo una nueva apariencia Tristán puede ser él mismo, dando así rienda suelta a los dictados de su voluntad. Ello demuestra, una vez más, la relevancia que el dominio de lo femenino cobra en esta obra, ya que no sólo aleja al héroe de su deber como caballero, sino que también lo aísla del resto de la sociedad y lo subyuga a su propia voluntad.

A modo de conclusión, bien podríamos decir que la mujer que nos proponen los distintos relatos medievales del *Tristán* no sólo modifica y subyuga la identidad masculina, sino que, sobre todo, la fragmenta. Ésta es la imagen que, por ejemplo, nos encontramos del rey Marco, siempre sumido en la duda sobre lo que ha de hacer con los amantes, pues su corazón lo acerca al perdón y al amor hacia Tristán e Isolda, mientras que su deber de rey, desde el odio y la presión social, clama la venganza. Sin embargo, el caso más evidente de subyugación de la voluntad al dominio de lo femenino y de fragmentación de la identidad lo encontramos, sin duda alguna, en el protagonista central de nuestra leyenda, es decir, Tristán. Antes de conocer a Isolda ha encarnado, mejor que ningún otro personaje masculino, el deber caballeresco y su habilidad en el campo de batalla, es decir, en el terreno de lo épico, supera en gran medida la de muchos otros héroes medievales. Sin embargo, el entrar en contacto con lo erótico, con lo femenino, supondrá un punto de inflexión en la trayectoria heroica y vital de Tristán, hasta el punto ya no sólo de alterar o fragmentar su identidad, sino de acabar con ella.



BIBLIOGRAFÍA

- BERTHELOT, F. (1998): *Le roman courtois*, París: Nathan.
- BLAKESLEE, M.R. (1989): *Love's masks. Identity, Intertextuality and Meaning in the Old French Tristan poems*, Cambridge: D.S. Brewer.
- BROODY, S.N. (1974): *The Disease of the Soul: Leprosy in Medieval Literature*, Londres: Cornell University Press.
- CAZENAVE, M. (1969): *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Yseut*, París: José Cortí.
- CUESTA TORRE, M^a.L. (1994): *Aventuras amorosas y caballerescas en la leyenda de Tristán*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- DESSAINT, M. (2001): *La femme médiatrice dans de grandes oeuvres romanesques du XII^e siècle*, París: Honoré Champion.
- DUBY, G. (1988): *Mâle Moyen Âge. De l'Amour et autres essais*, París: Flammarion.
- (1995): *Dames du XII^e siècle*, vols. I y II, París: Gallimard.
- FRAPPIER, J. (1972-3): «La reine Iseut dans le *Tristan* de Béroul», *Romance Philology* 26, 2: 215-228.
- GARCÍA GUAL, C. (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid: Ediciones Akal.
- JONIN, P. (1949): «La vengeance chez l'Iseut de Béroul et chez l'Iseut de Thomas», *Néophilologus* XIII: 207-209.
- (1958): *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e*, Aix-en-Provence: Éditions Ophrys.
- LEFÈVRE, Y. (1991): «La femme au Moyen Âge», en *Mélanges de littérature du Moyen Âge*, Burdeos: Éditions de Bière.
- LOUIS, R. (1972): *Tristan et Yseut*, París: Le Livre de Poche.
- MARCHELLO-NIZIA, C. (ed.) (1995): *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, París: Gallimard.
- MICHA, A. (1951): «Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles», *Studi Medievali* 17: 303-320.
- MITCH, R.H. (1977): «The monologues of Tristan in the *Tristan* of Thomas», *Tristania* II, 2: 29-39.
- NOBLE, P. (1981): «Le roi Marc et les amants dans le *Tristan* de Béroul», *Romania* 102: 221-226.
- PAYEN, J.C. (ed.) (1989): *Tristan et Yseut*, París: Bordas.
- RUIZ DOMÉNECH, J.L. (1990): *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*, Barcelona: Sirmio.
- ROUGEMONT, D. (1972): *L'amour et l'occident*, París: 10/18.
- STANESCO, M. (1998): *Lire le Moyen Âge*, París: Dunod.

