

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





EL REY ARTURO PERDIDO EN EL BOSQUE:

VARIACIONES DE UN EPISODIO DEL *TRISTAN EN PROSE* AL *TRISTÁN DE LEONÍS**

MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA
Universidad de Antioquia
martin.botero@udea.edu.co

1. Una particularidad de las diferentes versiones en prosa de *Tristán* es la profusión de episodios y motivos artúricos que se integran en la trama tristaniana, generalmente a través de digresiones que se alejan del tema central, es decir de los amores de Tristán e Iseo¹. En esta perspectiva, un episodio común a las versiones que siguen el *Tristan en prose* (ca 1235) y el *Tristán de Leonís* (1501) es el que cuenta cómo el rey Arturo está perdido en el bosque y la manera en que se destraba este obstáculo que impide el normal desarrollo del mundo artúrico².

* Este texto es producto derivado del proyecto de investigación «Aspectos de la *translatio*», Estrategia de sostenibilidad del Grupo de Estudios Literarios GEL 2014-2015, realizado con apoyo del CIEC de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia UDEA, Calle 70 No 52-21, Medellín, Colombia. Agradezco a Axayácatl Campos García-Rojas, María Luzdivina Cuesta Torre y Juan Miguel Zarandona Fernández por su generosa y valiosa orientación bibliográfica.

1. Sobre las diferentes versiones francesas en prosa de la leyenda tristaniana, ver Emmanuèle Baumgartner, *Le «Tristan en prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, cap. VI. Sobre la digresión como recurso constitutivo del *Tristan en prose*, véase Adeline Richard, «La digression, en somme. L'exemple du *Tristan en prose*», en Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, («Senefiance» 51), Presses Universitaires de Provence, 2005, pp. 349-360. En contraste, el *Tristán de Leonís* presenta pocas digresiones; sobre su estructura, véase María Luzdivina Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994, cap. V.
2. Además del *Tristan en prose* y el *Tristán de Leonís*, el episodio está presente también en otros textos como en el italiano *La Tavola Ritonda* (con importantísimas modificaciones), el inglés *Le Morte D'Arthur* de Malory (bastante condensado), y en la península ibérica en las versiones manuscritas el *Cuento de Tristán de Leonís* y el *Códice de Tristán*. Véase Carlos Rubio Pacho, «Tradicón e innovación en dos episodios del *Tristán* hispánico», en Julián Acebrón Ruíz (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 61-73.

El episodio del rey Arturo perdido en el bosque se inserta durante el viaje de regreso de Tristán a Cornualla, luego de su corta estadía en la Pequeña Bretaña; una tormenta conduce su barco a un bosque, en donde el rey Arturo se ha perdido y los caballeros de la Mesa Redonda están allí mismo en su búsqueda. Luego de algunos encuentros caballerescos a través de los cuales muestra su superioridad, Tristán logra salvar a Arturo que estaba a punto de ser decapitado por una doncella. El rey Arturo le corta la cabeza a la susodicha doncella y sale con Tristán del bosque. Luego del paréntesis, Tristán continúa su viaje hacia Cornualla.

El objetivo del episodio es el de propiciar el encuentro entre Tristán y el rey Arturo, y marcar con una hazaña la relación afectuosa que va a unirlos a lo largo de la obra, en donde el mejor caballero está destinado a encontrarse con el mejor rey³. El episodio es también un concentrado de la estética de la narrativa artúrica: el bosque, la aventura, el incognito, las maravillas, los encantamientos, las doncellas aventureras, hasta la Bestia Ladradora aparece en medio del bosque... En definitiva, el episodio propicia el encuentro y la fusión decisiva entre el mundo tristaniano y el mundo artúrico⁴.

2. En el *Tristán de Leonís* el episodio abarca los capítulos XLII al XLVII⁵ y comienza cuando Brangel llega a la Pequeña Bretaña, bajo el aspecto de una «donzella andante», con una carta de la reina Iseo en la que pide a Tristán que regrese a Cornualla. Su cuñado Quedín resuelve acompañarlo para acercarse al universo de la caballería andante: «que yo soy deseoso de ver las aventuras de los cavalleros andantes, que hallan ende por esa tierra»⁶. Parece que Quedín no es un caballero andante y su deseo de acercarse a esta dimensión de la caballería artúrica anuncia la estética del episodio. En el viaje hacia Cornualla una tormenta conduce a Tristán y sus acompañantes (Quedín, Brangel, Gorvalán) a la Gasta Floresta en el reino de Londres, lugar en donde se hallan más aventuras que en ningún otro lugar, según afirma uno de los marineros. Tristán decide que sus acompañantes lo esperen veinte días en el puerto y, ante la insistencia de Quedín («— ¡Por buena fe – dixo Quedín –, no me partiré de vos! Que sabéis bien que por al no vine en aqueste viaje sino por ver e por hallar aventuras»⁷), admite que este lo acompañe en su explora-

3. No se debe olvidar que el rey Arturo en el *Tristan en prose* recupera el prestigio que había perdido desde los romans de Chrétien de Troyes hasta el ciclo de la Vulgata y se convierte en el modelo regio por excelencia, en detrimento del rey Marc; véase al respecto Mario Botero García, *Les rois dans le Tristan en prose. (Ré)écritures du personnage arthurien*, («Essais sur le Moyen Âge» 51), París, Honoré Champion, 2011, pp. 269-326.

4. Como es bien sabido, el *Tristan en prose* constituye una manifestación de la estética de la reescritura novelesca en el siglo XIII y el objetivo de su autor anónimo es el de insertar la leyenda de Tristán e Iseo en el contexto de las novelas artúricas, siguiendo como modelo absoluto el *Lancelot* en prosa. Cf. Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe & l'Épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, París, SEDES, 1990, p. 13.

5. *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501), ed. María Luzdivina Cuesta Torre, («Los libros de Rocinante» 5), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. 92-104.

6. *Tristán de Leonís*, p. 93.

7. *Ibidem*, p. 95.

ción del bosque. Luego de pasar dos días sin hallar aventuras – lo que provoca las burlas de Quedín – los dos caballeros se encuentran con un ermitaño quien les informa sobre la situación en el bosque, más movida de lo que parece:

«Este desierto es de grandes aventuras e muchas, que aún no ha tres días que pasó por aquí un cavallero e dixo qu’el rey Artur era perdido por esta floresta. E todos los cavalleros de la Tabla Redonda son en esta floresta por buscar al rey Artur su señor. E por cierto, todos tiempos es esta floresta de muchas aventuras y muy extrañas, e andan en ella muy buenos cavalleros a maravilla, e agora más por razón de la pérdida del rey Artur su señor, que no lo pueden hallar»⁸.

Ante todo se debe resaltar que el equilibrio propio del mundo artúrico se pone en entredicho en la medida en que el rey está perdido, es decir que no está en la corte cumpliendo con su función simbólica de unión de la sociedad caballeresca. En este sentido es significativo constatar que la pérdida del rey en el bosque se presenta como la mayor aventura puesto que la élite artúrica está en su búsqueda para restablecer el orden y el equilibrio. Esto es ocasión para que, a causa del anonimato, surjan algunas justas entre los caballeros que pululan en el bosque. Es así como desfilan en este episodio, entre otros, Lamarad de Gaones, Melianes, Brandelís, Lanzarote, Queas (el mayordomo del rey Arturo), Bordón, Leonel, Gariet, Briséus, Garacón (hermano de Palomades), Galván, un caballero anónimo que defiende un puente, ermitaños, monjes, doncellas y hasta Gaturas, la Bestia Ladradora. La abundancia de personajes en un espacio narrativo relativamente reducido es propicia para el despliegue de la estética artúrica, basada en combates propiciados por la errancia caballeresca. En este sentido, las situaciones responden a motivos artúricos conocidos, como el de los caballeros que combaten por afirmar la superioridad de su dama; tal es el caso de Lamarad, enamorado de la reina de Organia, y Melianes, enamorado de la reina Ginebra, que combaten para hacer reconocer la supremacía de su respectiva dama. El motivo es enriquecido con la presencia de un tercer caballero, Lanzarote, enamorado también de Ginebra y que al querer imponer la paz entre los dos combatientes termina atacando a Lamarad. También se encuentra el motivo del *biaus coarz*, es decir el caballero que en un principio es considerado como cobarde (Tristán) pero que después hace conocer su valentía en detrimento de aquellos que se burlaban de él (Queas, Leonel y Gariet). Gran parte de este episodio está marcado, por consiguiente, por el humor, como una especie de celebración de la estética artúrica.

Estos pequeños episodios secundarios dentro del episodio principal ponen en escena los mecanismos narrativos de la literatura artúrica pero sobre todo sirven para demostrar la superioridad de Tristán sobre los demás caballeros. En efecto, la Gasta Floresta marca el comienzo de las aventuras de Tristán como caballero andante, puesto que hasta este

8. *Ibidem*.

momento la historia ha sido esencialmente tristaniana, es decir amorosa⁹. Como es de esperar, Tristán triunfa sobre todos aquellos caballeros que encuentra y estos triunfos sucesivos son como una prueba calificante para demostrar que él es el caballero a quien está destinada la liberación del rey Arturo.

En efecto, al final de estas aventuras, en apariencias banales, Tristán encuentra a una doncella en llanto que busca a un héroe que pueda salvar al rey:

«— Dexadme ir por esta floresta, que en ella se faze el mayor duelo que jamás fue ni será ha todos los cavalleros andantes: que si Dios no embía acorro al rey Artur, que es señor de la cavallería, perderá oy la cabeça; por que os ruego que me dexés ir a buscar a Lançarote del Lago, si lo fallere que lo venga a librar»¹⁰.

En el contexto artúrico en el que se inserta este pasaje Lanzarote es el mejor caballero; desde esta perspectiva, se puede constatar cómo el autor de esta versión de *Tristán* busca suplantar a Lanzarote en su propio terreno, no solamente geográfico sino también textual; razón por la cual la doncella da a entender que solamente hay cinco caballeros capacitados para la aventura: «— Querría a don Lançarote del Lago, a don Tristán de Leonís, o a Palomades el Pagano, o al Cavallero Vermejo, o al Cavallero sin Pavor, por que vos ruego que si no sois de aquestos cinco, que no me queráis detener»¹¹ (p. 103). Tristán hace parte de la élite artúrica pero solamente por su renombre, el episodio es pues concebido como una forma de materializar la proeza de Tristán a través de las pruebas que se encuentran en la Gasta Floresta y sobre todo a través de la liberación del rey. En efecto, teniendo en cuenta la situación precaria en la que se presenta al rey, la intervención de Tristán se concibe desde una perspectiva eminentemente salvadora:

«E él estando así esperando, salió un hombre con un cuerno, tañendo. Luego salieron cincuenta hombres armados e sacaron al rey, e la donzella, que lo tenía por los cavellos, e sus hermanos a cavallo en derredor, e después todos los otros. La donzella dijo: / — Agora conviene ser buen cavallero, por que hayáis honra entre los cavalleros del mundo. / E quando fueron todos ayuntados, la mala donzella dio una tirada al rey de los cavellos que dio con él en tierra, e dixo: / — Rey Artur, ¿quiéresme por muger, e escaparás? / E el dijo que no, que ya había muger»¹².

9. Aunque los episodios caballerescos están presentes desde muy temprano (combate contra Morlot, los viajes a Irlanda de Tristán, la Isla del Ploto, etc.), esta es la primera vez en que la caballería no está relacionada con Iseo de forma directa.

10. *Ibidem*, p. 103.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*. En *El Cuento de Tristán de Leonís* (ed. Irvy A. Corfis, en *Tirant*, 16 (2013), p. 134) la respuesta del rey ante la amenaza de la doncella es menos parca y se reporta de forma directa: «— Rrey Artus, ¿non ves que eres venjdo al punto de la muerte sy non fazes esto que te digo? — Çertas – dixo el rrey –, non lo faria; & commo yo deuo morir vna sola

Habría que señalar que pocas veces en la literatura artúrica se ha visto a Arturo en una situación tan degradante, tan poco digna de un rey, como esta en donde es arrastrado por los cabellos por una doncella; es como si el adaptador de la versión castellana hubiera ya perdido todo el respeto por el mítico Arturo, y en su afán por hacer del caballero el parangón de la proeza, sacrificara el prestigio del rey. En efecto, Arturo se presenta como un rey deficitario pues no puede defenderse por sí mismo – a pesar de que la buena doncella lo califica como *señor de la caballería* – sino que está supeditado a la fuerza del caballero; sin embargo, se puede ver también cierta resistencia por parte de Arturo quien rehúsa a casarse con la doncella, lo que demuestra que el rey parece no estar encantado del todo pues se resiste al casamiento por una razón lógica. Como es de esperarse, ante la impotencia del rey Tristán hace alarde de toda su fuerza:

«E estando en estas palabras, Tristán llegó en medio d'ellos e dio al que le quería cortar la cabeça una lançada que lo echó en tierra muer<r>[t]o. E fue empós de los otros, e dio tal golpe al primero que falló, que dio con él en tierra muerto. Los otros, cuando vieron aquellos hombres muertos, fueron todos sobre él e feriérenlo rezio, e los hombres de pie feriéronle con lanças. E Tristán lo fizo tan bien que de la primera batalla derribó los diez peones en tierra. E los otros, que lo vieron andar tan bravo en la pelea, comenzaron de huir para el castillo, e dexaron al rey en el prado, bien atado como estava. E la Donzella del Arte, cuando lo vio, pensó que era diablo, e fuyó contra el castillo»¹³.

Se podría pensar que todo el episodio está construido alrededor de esta escena en la que Tristán demuestra su proeza ante el máximo representante de la caballería artúrica y, en este sentido, Tristán se erige en el parangón de dicha concepción caballeresca pues es en cierta forma «ungido» por Arturo. En efecto, es gracias a la intervención oportuna del caballero que al final del episodio Arturo recupera su dignidad regia, retoma el control de la situación y da órdenes a Tristán:

«— ¡Cavallero tornad a la donzella et matalda, que si ella escapa, más mal hará de lo que ha fecho! / E Tristán c<n>[u]ando esto oyó, volvió su cavallo contra la donzella e tomóla de los cavellos e llevóla ante el rey. E Tristán descavalgó e cortó las cuerdas con las que estava atado el rey, e dixo: / — Señor rey, catat aquí la mala donzella: fazed d'ella lo que fuere la vuestra merced. / El rey tomó una espada de los que eran muertos e cortóle la cabeça, e los diablos la llevaron delante todos. Luego se encendió el castillo e quemóse él e las gentes que eran en

muerte, mas avn *que* cada dia oujese [fol. 77r] de morir, esto *non* faria, ca yo tengo otra muger a quien amo mas». De esta forma se acentúa la dignidad del rey que respalda su desición en el amor por la reina.

13. *Tristán de Leonís*, p. 103.

él. E d'esto el rey e Tristán fueron maravillados, e dezían que de Dios avía venido aquella aventura»¹⁴.

Se puede apreciar la forma en que Tristán esquivo la orden, poco cortés, del rey de matar a la Doncella del Arte, para que el mismo Arturo se encargue de hacer justicia; de todas formas, la decapitación, que puede ser percibida como un acto negativo (al fin y al cabo se trata de una doncella), es enseguida neutralizada por la presencia de los demonios y el «milagro» del castillo incendiado, lo que corrobora el carácter nocivo de la Doncella del Arte y sus acompañantes, y al mismo tiempo suscribe la acción del rey¹⁵. Asimismo, la falta de una justificación o explicación sobre la decapitación de la doncella también se puede interpretar como una transformación ideológica del texto impreso en la cual no hay cabida para cuestionar la autoridad del rey¹⁶. Desde esta perspectiva, el apelativo de «Doncella del Arte» parece ser suficiente para identificar a la doncella con una encantadora y marcarla negativamente¹⁷. No obstante, cabe resaltar que como encantadora la Doncella del Arte deja mucho que desear pues asustada, huye de Tristán al creer que se trata de un diablo y, sobre todo, no es capaz de someter al rey por medio de encantamiento alguno sino que le «pide» casarse con ella de forma voluntaria.

Es curioso constatar que este episodio, con elementos tan fuera de lo común, marcado por «encantamientos» y diablos, donde se manifiesta también la intervención divina, no merece ninguna glosa por parte del narrador; los personajes se limitan a maravillarse y a constatar que el desenlace de la aventura es expresión de la voluntad divina; sin embargo, la dimensión religiosa no convence del todo pues no se explicita el origen de la Doncella del Arte ni su relación con el rey Arturo (¿cómo lo capturó?, ¿en qué circunstancias?). El hecho de que la doncella sea doblemente castigada (después de ser decapitada es llevada por los diablos) y que el castillo se incendie hubiera

14. *Ibidem*, p. 104.

15. La gravedad de la decapitación de la doncella es puesta en evidencia en los otros testimonios de la materia tristaniana en la península ibérica, el *Cuento de Tristán de Leonís* y el *Códice de Tristán*, como lo demuestran Carlos Rubio Pacho («Tradición e innovación...», pp. 71-72) y María Luzdivina Cuesta Torre en «The Iberian *Tristan* Texts of the Middle Ages and Renaissance», en David Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Words*, Aberystwyth, University of Wales Press, 2015, p. 338.

16. Ver María Luzdivina Cuesta Torre, «Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el *Tristán de Leonís*», en *Historias Fingidas*, 2 (2014), p. 94.

17. La denominación de «Doncella del Arte» señala que el personaje obtiene su poder a través de un aprendizaje (como la Dama del Lago o Morgana), como lo ha mostrado María Luzdivina Cuesta, «Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías», en Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 342.

requerido alguna glosa, pero el episodio se cierra sin que el lector sepa cómo y por qué se encontraba el rey Arturo perdido en la Gasta Floresta en compañía de la Doncella del Arte. Aunque en la literatura caballeresca el motivo del héroe perdido en el bosque se relaciona, generalmente, con el motivo de la caza¹⁸, en el *Tristán de Leonís*, no se remite a este motivo, ni a ningún otro, para ubicar al rey en un contexto que en principio no le corresponde¹⁹. Esta falta de información sobre el episodio puede entenderse si se considera la opción narrativa que sigue la versión del *Tristán de Leonís* que busca sobre todo contar la historia de Tristán, dejando de lado todos los temas secundarios²⁰.

3. Remitirnos al *Tristan en prose* nos permite apreciar el episodio del rey Arturo perdido en el bosque desde una perspectiva más amplia. En la versión francesa el episodio sigue a grandes rasgos el resumen que evocamos al principio; sin embargo, se hace evidente una de las características esenciales del *Tristan en prose*: su ampliación narrativa que contrasta con la condensación del episodio en la versión castellana²¹; en este sentido, en la versión francesa se agregan algunos detalles que confieren más consistencia al episodio desde el punto de vista narrativo, por ejemplo, cuando Tristán y Kaherdin (Quedín) llegan al bosque, el narrador precisa que se trata del mismo lugar en el que «Merlins avoit esté enfoiz toz vis par la Demoisele dou Lac», lo que despierza la curiosidad de los dos caballeros que deciden ir en busca de la tumba del célebre mago. Esta alusión enmarca el episodio y prefigura la historia del rey y la mala doncella a través de los personajes míticos evocados: Merlín y la Dama del Lago.

Las aventuras que encuentra Tristán en el bosque tienen como objeto demostrar su superioridad, aunque un poco matizadas en la medida en que Tristán es desazonado por Palamèdes (en contraste con el *Tristán de Leonís* en donde Tristán es el vencedor absoluto) que persigue a la *Beste Glatissant* (la Bestia Ladradora). La cumbre de todas estas aventuras preparatorias es el encuentro con la doncella que, como en la versión castellana, va en busca de algún caballero de la Mesa Redonda para que salve al rey, y que, al

18. Véase al respecto Axayácatl Campos García-Rojas, «El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica», en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 361-374.

19. No obstante, en el comienzo del *Amadís de Gaula* encontramos dos reyes que se encuentran en el bosque: Garínter (que está cazando) y Perión que aparece bajo el aspecto de un caballero andante. Cf. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecuá, Madrid, Cátedra, 1996, t. I, p. 227.

20. Cuesta Torre sostiene que el *Tristán de Leonís* se deriva de una versión «anómala» del *Tristan en prose*, cercana a la versión corta o V.I, cuya característica esencial es el énfasis biográfico, por lo que se suprimen episodios en los cuales no aparece Tristán; véase María Luzzdivina Cuesta Torre, «The Iberian *Tristan* Texts of the Middle Ages and Renaissance», en David Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians...*, p. 318.

21. El episodio se desarrolla entre las páginas 89 a 136 (párrafos 777-828) del texto editado por Renée L. Curtis, *Le Roman de Tristan en prose*, («Arthurian Studies» 14), Cambridge, D. S. Brewer, 1985, t. III. En adelante se citará el número del párrafo.

desconocer la identidad de Tristán, duda que el caballero que se propone pueda rescatar al rey pero finalmente acepta conducirlo:

«Tant ont alé qu'il vindrent pres d'un grant tor qui seoit sor une riviere; et devant cele tor avoit une praarie assez bele close de murs de totes parz. La tor estoit fort a merveilles. Et quant il se sont mis en la praerie, la demoisele regarde devant la tor ou il avoit un des plus biax pins del monde. Et desoz le pig avoient deus chevaliers armez qui tenoient un chevalier desoz eus, et li ostoient li heaume de la teste. Quant la demoisele qui avec Tristan estoit venue aperçoit ceste chose, ele dit a Tristan: "Or tost, fait ele, frans chevaliers ! Va tost, si delivre ce chevalier que cil autre dui chevalier tienent soz eus, et velent que cele demoisele meemes que tu voiz la li cope la teste. Saches vraiment que ce est li rois Artus!"»²².

Se puede apreciar el contraste que se establece entre la calma apacible del espacio presentado, una especie de *locus amoenus* – el prado, el río, el pino «más bello del mundo», todo rodeado por una muralla y dominado por una torre poderosa –, y la situación crítica del rey Arturo a punto de ser decapitado. El ritmo de la frase y la presentación de la escena confieren cierta retención que contrasta con la premura de la situación. El espacio, hasta cierto punto maravilloso en su fijación estereotipada, puede interpretarse como un atributo de la mala doncella, relacionado con su dimensión de encantadora y que subraya la impotencia del rey a través de los símbolos mismos del poder real (el castillo y su muralla).

La versión francesa es sin embargo más respetuosa en cuanto al tratamiento reservado al rey y le guarda todavía cierta consideración en comparación con la versión castellana, más libre en el procedimiento.

Cuando Tristán se entera de que se trata del rey Arturo a quien debe socorrer, su actitud demuestra el verdadero sentido de todo el episodio: «Ah! Diex, benooiz sois tu quant tu m'as mis en point de conquerre si grant honor com est ceste. Greignor honor ne pöisse je en nule maniere conquerre que de delivrer de la mort le plus preudomme del monde»²³. En efecto, esta declaración del caballero confirma la estrategia puesta en marcha para lograr su acercamiento con el «mejor hombre del mundo». Asimismo, este acto liberador marca la entrada triunfante de Tristán en el mundo artúrico.

Como en la versión castellana, la mala doncella, que no se identifica con ningún apelativo, es detenida por Tristán y decapitada por el rey mismo pero todo se hace con cierta «mesura», en la medida en que los ademanes no son bruscos; por ejemplo, Tristán sujeta a la doncella por un brazo y no por los cabellos como sí sucede en la versión castellana. Asimismo, la intervención de Arturo en el castigo de la doncella se presenta ante todo como un acto de justicia regia, y mientras que la doncella ruega a Tristán para que la deje escapar el rey irrumpe:

22. *Tristan en prose*, § 819.

23. *Ibidem*.

«Et il arrache a la demoisele l'espee que ele tenoit encores en sa men, et li dit: "Par Sainte Croiz, vos iestes morte! Vos m'aviez mis a dolor et a martire, et puis me voliez ocirre de ceste meesmes espee d'ou il vos estoit a morir". "Ha! frans rois, fait ele, merci! Ne m'oci mie, mes lesse moi vivre. Certes ce te sera grant honte et grant deshonor se tu m'ociz, car je sui une demoisele de chetif sens et de povre afere, et tu iés li plus hauz homs del siecle et li plus puissanz". Et li rois, qui estoit correciez, respont par ire: "Ce n'a mestier! A morir te covient ici". Si hauce l'espee et li cope le chief, et li cors chiet a terre»²⁴.

El rey anuncia claramente a la doncella su falta y su castigo, mientras que esta busca su compasión evocando su propia dimensión de doncella «insignificante y de poco seso», alegando asimismo que semejante acto no es digno del hombre más poderoso del mundo. Pero el rey, implacable, le corta la cabeza con su propia espada (la misma con la cual la doncella lo quería matar). Ahora bien, Tristán parece coincidir con la doncella difunta pues se permite cuestionar al rey por haberla matado²⁵: «Sire, je me merveil coment vos eüstes cuer ne volenté d'ocirre la demoisele que vos oceïstes, car il n'apartient pas a si preudome n'a si haut home com vos iestes qu'il deüst nule demoisele del monde ocirre»²⁶. Es evidente que para el autor de esta versión la acción del rey necesita una aclaración pues lo que aparentemente es digno de reproche, tiene en el fondo una justificación:

«Vos dites bien, fait li rois, et cortoisie seroit ce que nus chevaliers dou monde meist men en demoisele. Mes quant ire et corroz esmuet cuer d'ome, il fait sovent mentes choses qu'il ne devoit mie faire. Si nel di je mie por ceste demoisele que je ai ocis, enz le di por autres, car se je en autre demoisele metoit men, je mesferoie trop durement; mes sanz faille de ceste ocirre ne me mesfis je de riens, car ele l'avoit trop bien deservi, et trop grant en mal pooit avenir se je ne la meïsse a mort»²⁷.

24. *Ibidem*, § 820.

25. El reproche de Tristán es curioso cuando se tiene en mente que él es también responsable de la decapitación de una mujer durante el episodio de la Isla del Gigante. Sobre este episodio en la versión francesa, véase Mario Botero García, «Entre mártires cristianos y amantes corteses. Valores de una novela del siglo XIII», en *Lingüística y Literatura*, 51 (2007), pp. 73-89; sobre el episodio en las versiones españolas ver Axayácatl Campos García-Rojas, «La Ínsula del Ploto en el *Tristán de Leonís* y la construcción de un legado: el modelo ejemplar de los Reyes Católicos», en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001 pp. 75-96.

26. *Tristan en prose*, § 822. En el *Códice de Tristán* (ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, «Hacia el código del "*Tristán de Leonís*" (cincuenta y nueve nuevos fragmentos manuscritos den la Biblioteca Nacional de Madrid)», en *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 9-135) se puede entrever casi la misma crítica al rey: «E yendo [***] / dixo tristan al rrey [***] / choso maraujllado [***] / res aquella donzella [***]», p. 30.

27. *Tristan en prose*, § 822. En *El Cuento de Tristán de Leonís* también se encuentra un reproche de Tristán al rey por este acto y la rápida justificación: «— Señor, ¿como fezist[e] s agora tal muerte?, ca non pertenesca a vos de matar muger ninguna». — Certas — dixo

El rey diferencia claramente entre la grave falta que cometería un caballero al agredir a cualquier doncella y su propia acción, argumentada por la naturaleza misma de la mala doncella y las graves consecuencias que tendría (¿para el reino?) el hecho de perdonarle la vida. La dimensión religiosa no se hace presente (con la muerte de la doncella no salen demonios ni el castillo se incendia), ni los personajes ubican la aventura en un plano religioso como sucede en la versión del *Tristán* castellano. Como vimos, en esta versión el episodio no se glosa y se cierra sin dejar explicación alguna; por el contrario, en la versión del *Tristan en prose*, se insiste en la necesidad de saber el motivo por el cual el rey Arturo era retenido por la mala doncella y, al mismo tiempo, justificar su decapitación. Con este objetivo se recurre a una digresión dentro de la digresión.

En primer lugar se explica la razón por la cual Arturo había dejado su posición tradicional de *roi fainéant*, y se encuentra en el bosque²⁸; esta situación no se justifica a través del motivo de la caza que sería una elucidación conveniente y tradicional, situación típica de la literatura caballerescas; por el contrario, se trata de otro motivo, también tradicional pero sorprendente en el caso del rey Arturo quien explica a Tristán que la mala doncella llegó a su corte de Camaalot y lo acusó de no hacer respetar la justicia al no vengar la muerte de un caballero de la Mesa Redonda, asesinado por un caballero extranjero; cuando la doncella afirma que puede conducir a un caballero adonde está el asesino para que se haga justicia, el rey Arturo decide encargarse él mismo del asunto:

«Quant la demoisele nos ot dite ceste parole, je sailli avant et dis que je emprenoie la bataille sor moi. Si demandai mes armes erranment et me fis armer, et me parti de Kamaalot en tel maniere que je vox que uns ne autres me feïst compaignie. Ele me tint sanz faille covenant de mostrer moi le chevalier, car ele me mena droitement la ou il estoit; et me combati a li, et tant fis que je l'ocis, et en dona la teste a la demoisele por ce que en covenant li avoie»²⁹.

el rrey –, mas esto comuenja de fazer, ca en otra manera no era ome seguro della, ed. Irvy A. Corfis, en *Tirant*, 16 (2013), p. 136. En *La Tavola Ritonda* el episodio también comprende a grandes rasgos los mismos elementos del *Tristan en prose* pero resumidos; es significativo el reproche de Tristán al rey por la decapitación de la doncella («chè non si appartiene a re di fare cosìe fatto mestiere») y la justificación del rey («E io pensando lo male che la donzella m'avea fatto, e sì come per altra fiata il potea fare ad altrui, tagliàle la testa»), ed. Marie-José Heijkant, Milán, Luni Editrice, 1997, pp. 264-265. Cabe recordar que de acuerdo con la crítica, las versiones italianas y castellanas del *Tristán* se derivarían de una versión común perdida, véase el estado de la cuestión en María Luzdivina Cuesta Torre, «The Iberian *Tristan* Texts of the Middle Ages and Renaissance», en David Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians...*

28. Sobre el cambio de estatus heroico de Arturo, véase Barbara Sargent-Baur, «*Dux bellorum / rex militum / roi fainéant*: The Transformations of Arthur in the Twelfth Century», en Edward Donald Kennedy (ed.), *King Arthur. A Casebook*, New York – London, Routledge, 1996, pp. 29-43.
- 29 *Tristan en prose*, § 822. Este relato de Arturo se encuentra también en el *Códice de Tristán* (ed. Alvar y Lucía Megías, p. 31): «E enbiauame (por *del*) por las / mañanas por esta

Arturo se convierte en el héroe en un episodio artúrico característico, pero generalmente reservado para los caballeros y no para el rey, tal como se presenta en los romans de Chrétien de Troyes; de esta manera se cuestionan las bases de la novela artúrica en donde el rey, desde Chrétien de Troyes, es un personaje más bien pasivo con respecto a la acción caballeresca³⁰. Sorprendentemente, en este episodio del *Tristan en prose* Arturo deviene en un caballero andante que va a impartir justicia y que triunfa en su cometido.

A este episodio de Arturo caballero-justiciero se une otro todavía más sorprendente pues el rey, continuando con su relato, le cuenta a Tristán cómo después de esta aventura, la misma doncella lo invita a la *Forest de Darvances* (la Gasta Floresta) para descubrir otra aventura con la que podrá lograr fama y honra; Arturo acepta ir al bosque para conocer la aventura pero también para aprovechar y ver de pasada la tumba de Merlín que nunca había visto (como habían ya hecho Tristán y Kaherdin). Estamos ante un «esquema morganiano»: el caballero entra en el bosque (prefiguración del «Otro Mundo») donde lo espera el amor de una hada pero que lo separa de la sociedad³¹. La alusión a Merlín y su tumba anuncia de antemano el desarrollo del episodio pues como Merlín, Arturo es encantado por la doncella por medio de un anillo:

«Ensi m'ot la demoisele enchanté que je remés del tout a li et obliai la roïne Genevre et totes les autres dames por li, que d'eles ne me sovenoit mes, ne plus que se je onques ne les eüsse veüs. Chascun soer me metoit gesir avec li, et fesoit de moi quanque il li plesoit»³².

floresta / abuscar aventuras E yo to/paua con algunos delos mj/os E fuya dellos E acogia/me ala torre que non osa/ua justar conellos E yo / conosçialos E ellos non co/nosçian amj por las armas / que traya cambiadas E oy / de mañana me avjno que / tope con vna donzella E /dixome que era dela due/ña del lago E comenco a / llorar comjgo E tirome el / anjlo (en *del*) del dedo E echo / lo enel agua E luego fuy / ljbado del encantamiento / E fuy ljbre E entendy co/mo me abia ljbado aquella / donzella E dixome sabed / que sy non le cortaes la ca/beça A aquella donzella que / uos encanto que ella uos / matara E yo fue alla por / la matar mas ella tenja / consigo seys sus hermanos». Sorprende la cercanía con lo relatado en el *Tristan en prose*, lo que permite apreciar que en el trabajo de adaptación del impreso se toman bastantes libertades; al mismo tiempo se constata que en este pasaje se proporcionan detalles, que no están en el texto francés (llanto de Arturo y la buena doncella o el anillo arrojado al río) que confieren más solidez narrativa al episodio.

30. Como lo señala Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 415): «Il [Arturo] n'a point à intervenir, il est moins un agent dans le récit qu'une sorte d'indice d'historicité. Il tient sa cour, d'où part au début ou bien où parvient à la fin l'agent principal des aventures narrées».

31. El mismo esquema morganiano se reproduce, tanto en el *Tristán de Leonís* como en el *Tristan en prose*, en relación con el padre de Tristán, el rey Meliadus, que es encantado y retenido en el bosque por una doncella; sobre el esquema morganiano, ver Laurence-Harf Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 212.

32. *Tristan en prose*, § 823.

La aventura extraordinaria que la doncella anunciaba se olvida, lo mismo que la tumba de Merlín que el rey quería visitar: la aventura y Merlín eran solo un señuelo para atraer al rey al bosque. El amor de la doncella por el rey es presentado como algo negativo pues lo aleja de la sociedad, de la reina Ginebra y las damas de la corte. La primera aventura del rey-caballero-justiciero puede concebirse como un preámbulo al amor y al desempeño sexual del rey. La doncella «domestica» en cierta forma a Arturo y lo convierte en su amante, sometido a sus deseos (carnales y caballerescos); pero el encantamiento también modifica el estatus social del personaje:

«A l'endement me metoie en la forest por cerchier aventures et por trover chevaleries, et tot ce sofroit ele bien. Et sachiez que j'estoie si forz enchantez que quant je encontroie les chevaliers de mon ostel que je bien conoissoie, je ne avoie hardement de les attendre, enz fuioie tot aussi com s'ils me vosissent ocirre. Il ne me reconoissoient nules foiz, car je avoie toz jorz mes armes changeies [...]. Chascun jor chevauchioie par ceste forest, et chascun soer me covenoit venir po s'en falloit»³³.

Junto con la dimensión amorosa, la relación de Arturo con la caballería sufre una alteración pues Arturo, desprovisto por completo de su estatus regio, se convierte en un caballero andante; esta acción caballeresca no es justiciera como la que se vio anteriormente, sino que se trata de una caballería en apariencia gratuita: Arturo estaba condenado a «buscar aventuras y buscar caballerías» pero cuando se encontraba con algún caballero de su corte, huía, sin que los caballeros lo reconocieran pues, estaba tan desprovisto de su propia identidad, que todos los días cambiaba de armas (es decir de emblemas). La proeza del caballero que huye de los demás, deja mucho que desear; pero esto se puede entender como una estrategia para evitar que Arturo sea reconocido y prolongar así su estadía en el bosque. La dimensión en apariencia gratuita de la caballería de Arturo encantado se hace evidente cuando se relata el encuentro de Lamorat con un caballero:

«[...] tot sol qui venoit mout grant erre, et estoit mout bien armez d'unes armeüres mi parties, l'une moitié blanche et l'autre noere. Et li chevaliers estoit durement granz, et seoit sur un cheval noer, et venoit auques grant erre parmi la valee. Et la ou il voit venir Lamorat, il li crie: «Gardés vos de moi, sire chevaliers! A joster vos convient.» [...]. Et li chevaliers, qui li venoit si grant erre, com se la foudre le chaçast, le fiert si engoisseusement qu'il li fait une mout grant plaie enmi le piz, et porte a terre lui et son cheval tot en un mont [...]. Et li chevaliers qui ensi l'ot abatu, quant il le voit a terre, il ne regarde plus, enz s'en vet outre, la glaive bessié qui encores estoit toz entiers»³⁴.

33. *Ibidem*.

34. *Tristan en prose*, § 798.

Este caballero muy grande, con armas blancas y negras, que cabalga rápidamente por el valle sobre un caballo negro es, en efecto, el rey Arturo. A primera vista Arturo se confunde con cualquier caballero andante cuya destreza le permite desazonar a un contrincante. La imagen es sin embargo altamente *féerique* por lo menos por el color del caballo y de las armas pero sobre todo porque es fruto de un encantamiento. Ahora bien, esta acción caballeresca en apariencia gratuita no es sino la expresión de una caballería pervertida puesto que los máximos representantes de la caballería son atacados por aquél mismo que debe apoyarlos. Se puede constatar cómo la doncella, con el encantamiento de Arturo, ataca las bases de la caballería artúrica a través de su principal representante; de esta forma la decapitación de la doncella se justifica.

Esta presentación del rey como caballero andante plantea uno de las innovaciones ideológicas del *Tristan en prose* con respecto a su modelo textual, el *Lancelot en prosa*, y sugiere que el rey también puede ejercer la proeza caballeresca, así sea en un episodio pasajero y de connotación negativa como este³⁵.

Arturo cuenta además que su liberación se produce gracias a la buena doncella que condujo a Tristán; en efecto, esta doncella encontró al rey en el bosque, lo reconoció y tuvo compasión de él por lo que le quitó el anillo del dedo, suprimiendo así el encantamiento; la buena doncella deja claro que hace parte del círculo de la «*Demoiselle du Lac*», lo que hace que la liberación del rey está relacionada con la Dama del Lago que curiosamente es la misma que había encerrado a Merlín: Arturo entra al bosque a causa de Merlín y sale de allí gracias a la Dama del Lago. El episodio se puede considerar así como una reescritura con final positivo de la historia de Merlín. La buena doncella hace prometer al rey que le cortará la cabeza a la mala doncella pues esta no vacilaría en encantarle otra vez; se puede ver así que la decapitación de la mala doncella, además de su dimensión de castigo, está relacionada con la palabra comprometida, lo que justifica una vez más la acción del rey³⁶. Cuando Arturo intenta cumplir con su promesa, los hermanos de la mala doncella lo atrapan y es en ese momento cuando entra Tristán en escena.

Vemos que esta digresión dentro de la digresión que es el episodio de la *Forest Darvances*, completa un círculo hasta volver al lugar donde había comenzado³⁷. Las explicaciones son dadas y todo vuelve a estar en orden en la medida en que el rey

35. En el *Tristan en prose* se encuentran otros episodios en los cuales Arturo abandona temporalmente su *status regio* para convertirse en caballero andante; véase Botero García, *Les rois dans le Tristan en prose...*, pp. 56-112.

36. La cabeza de la mala doncella se convierte en el símbolo de la liberación de Arturo y de la proeza de Tristán puesto que la buena doncella se apodera de la cabeza y la lleva a la corte como prueba, lo que avala por completo la decapitación, detalle presente en el *Tristan en prose* (§ 821) y en el *Tristán de Leonís* (p. 104).

37. Véase Damien de Carné, «Tristan dans la forêt d'Arvances: écart et miroir du roman», en Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La digression dans la littérature...*, pp. 73-83.

deja de lado su papel pasajero de caballero andante y Tristán es confirmado como el mejor caballero en el reino de Arturo.

4. Cabe recordar que el *Tristan en prose* sigue la versión larga (vulgata o V.II.) de la historia de Tristán y que el *Tristán de Leonís* sigue una versión abreviada, cercana a la versión V.I; en este sentido, un estudio comparativo de un episodio no pretende establecer relaciones textuales entre las dos versiones, algo en fin de cuentas muy poco probable debido a lo intrincado de la tradición manuscrita del *Tristan en prose*; tampoco se trata de determinar una escala de valores en cuanto a la calidad estética, sino de constatar que en el proceso de adaptación y reescritura de las versiones se operan cambios sustanciosos que muchas veces hacen incomprensibles algunos episodios vistos por separado. Solo cuando se ponen en perspectiva las diferentes versiones se logra, no reconstruir un arquetipo, sino poner en evidencia las variadas posibilidades y combinaciones narrativas a las que se enfrentan los diferentes adaptadores desde el siglo XIII hasta el XVI.

El episodio del rey Arturo perdido en el bosque demuestra, por un lado, la plena fusión de la leyenda de Tristán con el mundo artúrico y, por otro lado, la perspectiva en la que se inscriben las dos versiones: el *Tristán de Leonís* busca racionalizar el episodio, viéndolo desde una perspectiva religiosa (por lo menos en su desenlace), mientras que el *Tristan en prose* opta por una reflexión ideológica sobre la función del rey en el contexto de una sociedad caballeresca.