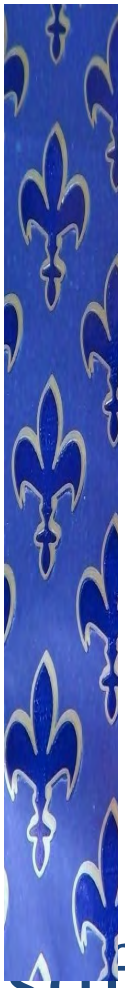
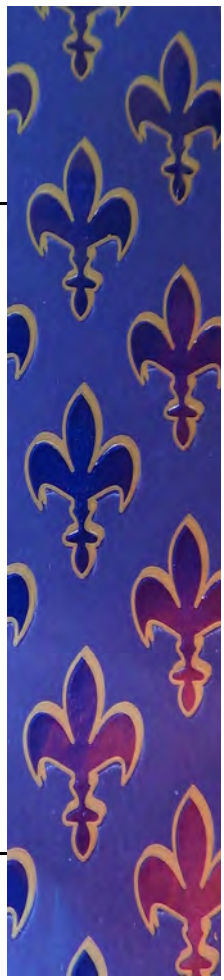
zQwertyuiopasdfghjklzxcvbnmqwert
yuiopasdfghjklzxcvbnmqwertyuiop



La locura britana

De Tristán-Loco a Parsi(Fal) cuerdo, o cuando "Locura en el mundo" significa sapiencia y "cordura en Dios"

Alma Ida Mons **2018**



asdfghjklzxcvbnmqwertyuiopasdfghj
kñpoetrgakfndszmncvfgtdeokelzxcvN
mqrtyuiopasdfghjklzxcvbnmqwertyui
opasdfghjklzxcvbnmqwertyuiopasdfghjklzxcvbnmqwert
yuiopasdfghjklzxcvbnmqwertyuiopasdfghj
klzxcvbnmqwertyuiopasdfghjklzxcvbnmqwert
yuiopasdfghjklzxcvbnmqwertyuiopasdfghjklzxcvbnm
qwertyuiopasdfghjklzxcvbnmqwerty

Existe una pasión por la comprensión
Igual que existe una pasión por la música.
Albert Einstein (1950)

El rey Marke da la bienvenida a Tristán e Isolda

De *Tristán-Loco* a Parsi(Fal) cuerdo, o cuando "Locura en el mundo" significa sapiencia y "cordura en Dios[1]"

1. Introducción

Muchos caballeros artúricos experimentan en sus vidas ficticias un episodio de locura. La causa desencadenante puede ser de naturaleza mágica y/o amorosa. Yvain, Palamedes, Lancelot son locos de verdad y se curan. Sólo Tristán simula la locura cuando se disfraza de *fol* para acercarse de incógnito a su amada Isolda (*Folie Tristan*). Perceval es distinto, los autores dicen de él que es *nice*, necio, inocente y un poco bobo. Es como si fuese una especie suave de loco de nacimiento. Su nombre en alemán ha sido interpretado como "puro" (Parsi) y "loco" (fal). Su destino consiste en convertirse en un "sabio por compasión" conforme avanza en la *queste* del Santo Grial. Los otros caballeros también buscan el Grial. La mística, según se mire, puede ser asimismo otro síntoma de la locura.

La gran cantidad de veces en las que aparecen, en los textos medievales de la Materia de Bretaña, las voces *locura/loco* atrajo nuestra atención. En un momento u otro, casi todos los caballeros artúricos están locos. Incluso antes y después de determinadas crisis de locura, la osadía de sus actos motiva que el entorno ficticio y/o el autor los censuren y juzguen "locos".

Del mismo modo que la palabra *amor* es la que suele ocupar mayor espacio en los diccionarios, pese a lo cual su definición nunca termina siendo del todo clara, también resulta ambiguo el término *locura*. La cosa se complica en los *romans* artúricos, porque en ellos se nos habla constantemente de *fol amour* (loco amor) oponiéndolo al *buen amor* y a *la fin'amors*[2] o *cortezia*.

Un breve recordatorio de las definiciones básicas será sin duda útil para una máxima claridad expositiva. Aunque en materia de psicología los conceptos puedan quedar bien definidos, sin embargo en la práctica literaria la multitud de situaciones diferentes en las que se emplean las palabras *locura/loco* envuelve esta noción en bastante imprecisión.

La ciencia médica entiende por alienación o enajenación mental lo que el habla común llama *locura*. La demencia designa una pérdida accidental de las facultades intelectuales y se distingue radicalmente de la idiotez que es un estado congénito, si bien en ambos casos se

[1] El subtítulo está inspirado por un versículo de Louis Cattiaux, *El mensaje reencontrado* (Editorial Sirio, Málaga, 1997; edición bilingüe en Arola editors, Tarragona, 2000): "Loco en el mundo,/ sabio en Dios", que a su vez se inspira en 1Co3, 19: "La sabiduría de este mundo es insensatez ante Dios". Así se caracteriza al "iniciado", entendido en su sentido más lato.

[2] De preferencia a traducciones que traicionan —*Tradutore traditore*— el espíritu exacto de este concepto tan complejo, procuramos escribir siempre esta expresión en francés medieval con su peculiar ortografía y por supuesto en cursiva.

manifiesta a través de un comportamiento contrario a la razón o no sujeto a ella. Insensato se dice de aquel que carece de sentido (común). Loco será aquel otro que haya perdido la razón y lo exteriorice mediante pensamientos y acciones incoherentes, reflejo directo de una alteración de su conciencia, su juicio y su sentido de la realidad.

Está reconocido que, como consecuencia de una emoción particularmente intensa, un sujeto puede mostrar un humor perturbado y una mente confusa. Indecisión, abatimiento, sentimiento de culpabilidad sin justificación objetiva, tristeza y melancolía suelen ser los síntomas habituales del cuadro clínico de la locura transitoria en un individuo no psicópata. En esta categoría parece poderse englobar a los caballeros artúricos, por motivos amorosos sobre todo. Separados de sus *amigas*, Lancelot, Tristán, Yvain, Palamedes están locos.

Por otra parte el furor guerrero se parece a la locura, aunque no sea igual su motivación. A lo anteriormente expuesto añade imprecisión el sumamente frecuente empleo por exageración del adjetivo loco, sin que medie ningún trastorno mental. Decir "loco" a un caballero es un juicio moral limitado a un acto puntual, emitido por un testigo con objeto de calmar un impulso irracional y excesivo, cuyas consecuencias se dejan pronosticar como nefastas. Pese a todo, dichos casos de *locura* se revelan como bastante intrascendentes. La extensión del sentido de la palabra locura y su abuso en el lenguaje coloquial desvirtúa la esencia misma del fenómeno. A menudo se tacha de loco todo cuanto no se dice o no se hace en serio. Así se deriva una acepción particular del sustantivo loco empleado como sinónimo de bufón. Este *loco social* que es el bufón se opone radicalmente al enfermo mental que es un loco completamente anti social (excluido por la sociedad).

En el francés medieval, lengua vehicular de los textos originales de la Materia de Bretaña, existe aún otro sentido más para la palabra *folie*, que registra Littré y que nos interesa mucho en relación a las leyendas amatorias. En efecto, *folie* (locura) se empleaba para designar al acto sexual real, de modo que "Faire folie de son corps se dit d'une femme qui se livre[3]", escribe Littré. Y "folle femme" (loca mujer) era la expresión alternativa para decir cortesana.

Esbozada la tipología de la locura, estudiaremos a continuación y por este orden, la *locura britana* común a varios personajes, los casos específicos de locos que fueron Peire Vidal y Perceval, los episodios de la saga artúrica conocidos como *Folie Lancelot* y *Folie Tristan*, para luego analizar el tema del *loco amor* y tratar de determinar de qué manera *la fin'amors* era el mejor camino para la cordura y la salvación del alma caballeresca.

[3] "Hacer, o cometer, locura con su cuerpo se dice de una mujer que se entrega".

2. Un ramillete de bretones locos y locas britanas

El caballero artúrico sufre a menudo una "crisis" que se asimila con la locura. Yvain huye lejos y solo cuando su esposa Laudine le repudia por ser culpable de mentira y traición a la promesa de regresar junto a ella al cabo del año que le autorizara a pasar en la corte de Arturo. La dama exige de Yvain la devolución del anillo protector, y por "el dolor de ambas noticias" el caballero enloquece "y pasa una temporada en el bosque de Brocelianda", errando y acometiendo "extraordinarios hechos de armas[4]". Cuando pida perdón, dirá que "la locura le hizo demorarse" ("Folie me fist demorer", verso 6786). Pero primero Yvain experimenta *rage*, rabia contra sí mismo, ira. Luego enloquece, se despoja de sus ropas de caballero y se va *desnudo* al bosque, a ocultar la vergüenza de su deshonra.

Ilustración 1: Yvain sin ropas, miniatura del ms. de la BN París fr. 1433, fol. 85r.

Antes de ser curado por una doncella que lo identifica mediante una cicatriz y le administra los pertinentes ungüentos, la locura se apodera de él en forma de un "vértigo que le sube a la cabeza[5]". En *El caballero del león*, Chrétien de Troyes describe esta locura como "uns torbeillons" (verso 2806), mostrando así que se trata de un impulso violento e irresistible que hace "bailar". En efecto, la *folía* es una danza muy antigua cuyo origen ibérico no plantea duda, si bien unos hablan de "danza portuguesa" y otros de "las folías de España"[6]. Cabe imaginar que esta danza tenía similitudes con la carola ("l'amoureuse carolle" de las canciones trovadorescas; véase Anexo 2), una danza amatoria en corro, esa misma que bailaban sin posible descanso los caballeros infieles en sus amores a los que Morgana, para vengarse de su amante Guyomarc'h que la engañó, atrapara en El Valle de los Falsos Amantes del Bosque Perdido[7] y del cual no podían salir, retenidos por el mágico poder del muro de aire druídico. El propio Lancelot quedaría atrapado en el baile aunque pronto lograría librarse de él, junto con el resto de los caballeros.

---

[4] C. Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, 1991, p. 59, p. 266 y p. 412. En adelante lo citaremos abreviado en "Dic. Art."

[5] Victoria Cirlot, *Figuras del destino*, 2004, p. 22.

[6] Diccionario Harvard de música, p. 433: "Folía: Danza y canción danzada que aparece mencionada por primera vez en documentos portugueses de finales del siglo XV." La fecha no excluye ni contradice la posibilidad de que la antigua *karole* sea ya una danza en ¾, del género de la *Folía*, es decir, "con un solo modelo isométrico y un acompañamiento en melodía discanto".

[7] C. Alvar, Dic. Art., p. 261. Es un episodio del *Lancelot en prose*. También en J. Markale, *Los celtas*..., Taurus, Madrid, 1992, p. 420.

Ilustración 2: "La Karole au dieu d' Amour"

La locura britana se encuentra a cada paso en los textos medievales, como manifestación de la presencia invisible de las hadas (doncellas) y de los conflictos que mantienen entre sí y/o con los seres humanos. Es bien conocida "la cama de Merlín, donde quien se acuesta enloquece[8]". El destino del propio mago ("homo sylvester" o druida) fue enloquecer una y otra vez según las distintas versiones de la leyenda. "Una vez que estaba en pleno combate, descubrió en el cielo un terrible monstruo y se volvió loco[9]." Cuando se le pregunta, Merlín estalla en carcajadas y responde con un enigma, de modo que todos dicen que está loco[10]. Algunos textos lo presentan como "un pobre loco que habita en los bosques de Caledonia[11]". Sin embargo es más coherente ver que Merlín primero enloquecería y a continuación se refugiaría en los bosques, lo mismo que Yvain y varios otros caballeros. Además, a petición del rey Arturo deseoso de probar a sus hombres, Merlín elevó, en el Monte Doloroso[12], un pilar temible y mágico donde "solo el mejor de los caballeros podrá atar su montura[13]". Para mayor escarmiento, "El extraño monumento encierra un espíritu maligno que provoca la locura a cuantos preguntan quién hay dentro[14]". ¿Cómo no recordar a Perceval en este punto concreto? En efecto, quién diría que Perceval omitió precisamente "preguntar", misión que él mismo al parecer ignoraba por completo, por puro instinto de conservación y en estado de legítima defensa, para sencillamente "no volverse loco" al verse envuelto en el ambiente completamente embrujado que reinaba en el castillo del rey tullido.

Gauvain[15], en este mismo castillo, y como consecuencia directa del éxtasis místico al que le conduce la visión del Grial, también olvida "hacer la pregunta" y se suma a la larga

---

[8] C. Alvar, Dic. Art, p. 298.

[9] C. Alvar, *Historia de Merlín*, Siruela, Madrid, 1988, vol. 1, p. xii. También J. Markale, *Los celtas*..., 1992, p. 258s. Merlín enloquece tras la batalla de Arderyd y vaga por los bosques de Kelydon (Caledonia). Véase asimismo V. Cirlot, *Historia del Caballero Cobarde y otros relatos artúricos*, Siruela, Madrid, 2011, p. 140, el cuento titulado "La locura de Merlín".

[10] J. Markale, *Le druidisme*, 1985, p. 213: "La risa de Merlín es una provocación" que obliga a comprender que "la respuesta debe ser encontrada por aquél que está preguntando". El adivino no es más que un operador que conecta el individuo con el Otro Mundo. La risa y la voz trascienden el espacio tiempo y permiten internarse en la esfera del misterio divino.

[11] C. Alvar, *Historia de Merlín*, p. x.

[12] También mencionado por Chrétien, en *Li contes*, verso 4724.

[13] C. Alvar, Dic. Art., p. 304.

[14] Id., *Ibidem*.

[15] En *Perlesvaus*, el episodio es comentado por V. Cirlot de la manera siguiente: "Todo es una semblanza que tan pronto se torna real (sueño de Cahus) como sitúa a Gauvain en un éxtasis que le lleva al extravío" (p.

lista —aquí no exhaustiva, obvio es— de los caballeros artúricos presa de momentáneos accesos de *locura britana*. Gauvain manifiesta un "extravío" (V. Cirlot) que no es otra cosa que una variedad de locura por omisión. Ver el Grial le arroba en un éxtasis que produce una locura por exceso de gnosis (saber). Similar éxtasis arroba a Perceval ante la visión de las gotas de sangre sobre la nieve primaveral[16]. En este episodio, Gauvain declara "locos" a Sagremor y Keu[17], empeñados en arrancar al joven de su ensoñación maravillosa: "cil estoit fos et estolz / Qui vostre cuer an remuoit" (Chrétien, *Perceval*, v. 4460s.). Unos versos antes era Keu él que decía a Gauvain: "Cent dehez ait mes cols / Se vos estes mie si fols / c'on ne puist bien a vos aprendre" ("Cien veces sea maldito mi cuello / si vos no sois tan necio / que no se os pueda enseñar algo", Riquer, *Op. cit*., p. 302, vv. 4381 a 4383). Y ese mismo Gauvain es juzgado por las mujeres de Tintagel como un "fol" que quiere pasar por un "cuerdo" (v. 5086) y a su modo de ver sería un fingido caballero culpable de "larrecin vilain et fol" (v. 5089). En cuanto a Keu, es de todos conocido por su lengua viperina, que el rey Arturo le reprocha con frecuencia: "langue fole et vilaine" (v. 1263) y "par ta fole langue" (v. 2880), son algunas de las expresiones escritas por Chrétien en *Li contes*.

Daguenet, caballero de Arturo, vence en un torneo, lo cual le permite casarse; pero su amigo Helior de la Espina, que amaba a la noble dama, en secreto como debe ser, se la arrebata, lo cual hace perder el juicio a Daguenet. "Víctima de violentos ataques de furia[18]", recorre los bosques buscando a su esposa y finalmente mata al raptor. Este loco en concreto aparece como "un personaje casi bufonesco, objeto de las burlas de los demás caballeros" y lo más curioso es que "aun en su locura, continúa frecuentando la corte"[19].

Más loco aún y con un componente cómico también, parece ser Ritón (en ocasiones escrito "Rion"), un caballero de África, obnubilado por las barbas de los reyes cristianos. Su hazaña consiste en desafiarlos en combate para cortarles la barba. De este modo se confecciona poco a poco un gran abrigo enteramente forrado con barbas. Thomas de Inglaterra habla de él en su *Tristán*, donde se le llama *L'Orguillus* (El Orgulloso), porque Tristán fue a España y combatió contra un sobrino suyo[20]. Este coleccionista de fetiches

---

23). Sobre el ser y la apariencia, recuérdese lo que se le dice a la *Pucele des Manches Petites*: "Si lo parece, es porque no lo es" ("S'il le sanble ne l'est il mie", v.5082 de *Li contes del graal*).

[16] Una nevada en época veraniega es señal de la presencia de Schalgiel, el ángel que se ocupa de la nieve, y que manda a una tropa de hadas con aspecto de copos de nieve. Este tema aparece en numerosos cuentos de hadas, como el que sirvió de argumento al ballet *Cascanueces*. Son las hadas las que hacen perder el sentido de la realidad a Perceval en el episodio de las gotas de sangre sobre la nieve, y no tanto el "recuerdo de la belleza de su amiga", como cree la mente materialista y racional. Véase capítulo 8 para una discusión más profundizada de este asunto.

[17] El texto varia, y de Riquer da "fel et estols" para el verso 4460, "fel" significa felón, perverso; mientras que "fos" significa loco, insensato.

[18] C. Alvar, *Dic. Art.*, p. 113.

[19] Id., Íbidem.

[20] Gabriel Bianciotto, *Les poèmes de Tristan et Iseut*, Larousse, Paris, 1968, p. 114.

peludos parece ser un loco famoso en el folclore, pues aparece ya en textos de G. de Monmouth[21], Robert Wace y Chrétien de Troyes (*Li contes del graal*, v. 851).

Otro loco es Palamedes, un sarraceno que ama a Iseo la Rubia sin jamás ser correspondido. La llega a raptar, sin obtener su amor. Se enfrenta varias veces con Tristán que lo derrota otras tantas. Convertido al cristianismo, presta su ayuda al rey Arturo contra el rey Marco en un ataque lanzado por éste contra Camelot, en el que acabaría demoliendo la Tabla Redonda. Palamedes muere en combate contra Galván y Agravaín. Su último pensamiento es para Jesucristo, "único que ha podido desplazar el amor a Iseo". Muere salvado, pues, lo cual no quita que "La actitud sentimental de Palamedes, que lo convierte en un héroe de amor y por amor, le dio la fama de loco y de valiente[22]".

Los poetas medievales describen todo tipo de acciones fuera de lo común a las que sin cesar califican de locuras, incluso cuando el personaje no está precisamente loco. Tal es el caso en *Li contes* del Caballero Bermejo cuya afrenta hacia el rey Arturo es descrita por éste como una doble y auténtica locura, primero porque este insensato caballero pretende apoderarse de su reino ("Et tant est fols que tote quite / dist qu'il l'avra", v. 948s.), y luego porque en un gesto alocado le quitó de la mano su copa, derramando el vino sobre la reina Ginebra ("Devant moi ma colpe prist / et si folement l'enleva", v. 958s.). Algo similar sucede con Clamadeu, el caballero que intenta apoderarse del castillo de Blancheflor: "Mais Clamadeu folie pense / qui velt et quide sanz desfense / avoir le chastel" (vv. 2363-2365). Cuando recibe noticias de que su senescal ha sido vencido por un campeón de Blancheflor, por poco "pierde el juicio" ("par peu n'ist del sen"; v. 2389). Entonces interviene su "maestro" y le da "plus sage conseil" (v. 2397) para que "no actúe como un loco" (v. 2399). A pesar de todo, Clamadeu menosprecia el valor de Perceval cuando ve que va a combatir contra él, y Chrétien, una vez más, lo trata de "fol" (v. 2655).

El caballero Cariado requiere de amores a Iseo la Rubia, y ella lo considera "grant folie[23]" ("una locura enorme", Thomas). En el poema de Béroul, otra vez Iseo se queja —simulando, a causa de la presencia de su marido escondido en el pino—, de que al darle una cita secreta Tristán ha cometido él también una "gran locura" ("Que grant folie avoit requis", *Les Tristans*, p. 103). Cuando el rey Marco recapacita, tras espiar esta cita *inocente* de su sobrino con su esposa, refiriéndose al enano que le aconsejara subirse al gran pino para sorprender el adulterio, dice para sus adentros: "Je l'en crus, et si fis que fous" ("Lo he creído, y actué como un loco"). En otra ocasión Marco confiesa[24] igualmente su "necedad",

---

[21] Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, edición y traducción de Luis Alberto de Cuenca, Editora Nacional, Madrid, 1984, p. 249.

[22] C. Alvar, Dic. Art., p. 326.

[23] G. Bianciotto, *Op. Cit.,* p. 126.

[24] Véase más adelante en nuestro capítulo "7.2, c) El rey Marco" otros casos de "locuras" de este personaje. -"¡Ay, rey Arturo! ¿Qué puedo hacer? Me vituperas con razón / pues es necio quien cree a los envidiosos", en el *Tristán* de Béroul, traducido por V. Cirlot, 1986, p. 151. El texto original reza así: "Quar fous est qui envïeus croit": literalmente "Pues loco está quien cree a los envidiosos". Es notable que los traductores suelen escribir "locura" donde a veces no la menciona el texto original, y omiten otras veces esta palabra exacta a pesar de estar escrita.

Ilustración 3: El rey Arturo

una categoría más leve de locura que ostenta Perceval, como veremos más adelante. En este mismo texto, en el momento en el que Perinís se presenta en la corte de Arturo de parte de Iseo pidiendo su arbitraje en el juicio de Dios, el caballero "Yvain, hijo de Urién" declara [25]: "Conozco bien a Danaalain: sólo piensa en calumniar y en volver loco al rey" [Marco].

De merecer tal juicio no se salva ni el rey Arturo. Resuelto a librar una guerra contra Lancelot para salvar su honor de marido engañado, se encuentra con una anciana que casi le amonesta en los siguientes términos: "Rey Arturo, mira la ciudad que has venido a sitiar. Debes saber que es una gran locura y que sigues un loco consejo. De la empresa que has empezado, no obtendrás honor[26]". Por sabia que fuera la advertencia, no hizo desistir Arturo de su venganza loca.

Las mujeres, al menos en *Li contes del graal*, acusan fácilmente de locura a los hombres. La hermana de Gauvain declara que su *amigo de lejos* al hacer cierta declaración, ha dicho una "grant folie" (v. 9032). También con ocasión del torneo entre Méliant de Liz y el señor de Tintagel, por no participar en él Gauvain, las mujeres del lugar lo consideran "fols" (v. 5086). Las mismas increpan a un escudero que recoge armas rotas y lo tratan de "niche et fol" (v. 5118). Chrétien repite que este escudero es un "fol eschapez" (v. 5121: loco desatado) y añade aún que es "fols" en el verso 5130. En el mismo episodio, la Doncella de las Mangas Pequeñas se queja a su padre de que su hermana mayor la haya insultado tratándola de "fole garce" (v. 5402). El padre, por su parte, aconseja a Gauvain que no le preste mayor atención a esta niña, pues por su corta edad todavía es "niche chose fole" (v. 5358: una boba criatura alocada). Por cortesía, el señor no quiere que su hija pequeña moleste al caballero en quien ella quiere tener a su campeón, y dice a Gauvain: "N'entendez pas sa folie" (v. 5374). Sin embargo para Chrétien, la doncella de las Pequeñas Mangas "n'estoit fole ne malvaise" (v. 5639).

[25] Béroul, traducido por V. Cirlot, 1986, p. 138. Aquí, por ejemplo, el texto original no dice "volver loco al rey", sino "Tot son sens met en acuser. / Bien sait faire le roi muser." Esto se debería traducir por: "Todo su empeño está en calumniar / y en hacer ver al rey lo que no hay", pues "muser" significa "engañar" o "abusar".

[26] C. Alvar, *La muerte de Arturo*, §131.

Cuando Blancheflor se presenta vistiendo sólo ropas de dormir ante Perceval para informarle de la situación de asedio en la que está su feudo, se apresura en puntualizar que a pesar de su atuendo, ella "no piensa en locura" ("Por che se je sui pres que nue / je n'i pensai onques folie", v. 1986s.), y más adelante el poeta dice de ella que es "sage" (v. 2135). Por el contrario Gauvain se cruza al menos con dos "locas" en *Li contes*. Una es la hermana del rey de Escavalón, que flirtea con él, recién llegado. Un hombre los sorprende y reconoce en el caballero al enemigo de Guingambresil, cuyo padre se acusa a Gauvain haber asesinado. Este hombre se pone furioso y dice a la doncella que es una "Feme maleürose et fole" (v. 5846), cosa que ella rebate: "n'autre folie n'i pensai" (v. 5975). Otra es la Doncella Orgullosa, que en el primer encuentro con Gauvain le advierte de que ella no es "una de esas tontas necias con las que los caballeros se divierten[27]", y repetidamente le acusa a él de comportarse locamente (v. 6686 y v. 6689). Sin embargo, la misma, al final de *Li contes*, explica que fue debido a la desesperación causada por la muerte de su amigo por lo que "ai si longuement esté fole" (v. 8949), lo cual en definitiva tiende a mostrar la cordura latente y real debajo de la locura aparente y superficial, tanto en las mujeres como en los hombres que otorgan vida a las leyendas bretonas.

Sin lugar a duda la locura gozó de cierto prestigio entre los caballeros britanos que la mencionan tan a menudo[28]. De otro modo tendrían poco sentido los conocidos versos de Wace que, a su supuesto regreso de una excursión al encantado bosque de Brocelianda, dijo[29]: "Fol i alai, fol m'en revinc; / Folie quis, por fol me tinc." Comprobamos que no es negativo considerarse a sí mismo loco cuando las circunstancias confrontan un sujeto con la Materia de Bretaña. ¿Qué clase de "folie" iba a buscar, pues, el poeta en Brocelianda y a la que no necesitaba encontrar en realidad para estar "fol" tanto antes como después? ¿La que provocan las hadas con la magia, o la locura del amor? Pero ambas locuras son la misma, como sugieren los "locos amores" de Lancelot y Ginebra, y los de Tristán e Iseo, en su sempiterna fluctuación pendular entre los polos opuestos del "*fol amor*" y del "amor loco", tema esencial sobre el que tendremos ocasión de reflexionar mucho y más adelante. Por otra parte, se puede ir a Brocelianda también para curarse de la locura, dado que allí, cerca de la fuente de Barentón (Armórica), hay un caserío llamado *Fol Pansit*, lugar donde, como su nombre [30] indica, se sana la locura igual que cualquier otra herida específicamente caballeresca, aunque la tendencia habitual consiste en traducir "Fol Pansit" por "Loco Pensar", lo cual es totalmente erróneo.

---

[27] Riquer, *Op. cit.*, p. 414: "Ne sui pas de ces foles bretes / dont cist chevalier se deportent" (v. 6706s.).

[28] Chrétien de Troyes, en *Li contes*, califica de "fols" muchas de las acciones de los caballeros, por ejemplo, en los versos 7116; 7619; 8717; 8729.

[29] "Loco me fui [allá], loco he vuelto. / Locura busqué, y por loco me tengo", *Roman de Brut*, II, v. 6410 s. Véase Anexo 6.

[30] "Pansit" significa "curar", textualmente "emparchar una llaga" (Jean Markale, *Los celtas y la civilización celta*, Taurus, Madrid, 1992, p. 393).

Cuando la locura es consecuencia del amor, raramente se ve que los amantes deseasen sanar, sino más bien todo lo contrario[31]. La tradición, en este tema, no permite dudar. Menandro describía el amor como una "enfermedad" y Plutarco como un "frenesí", arguyendo que convenía "perdonar" a los enamorados "como si estuvieran enfermos". En cuanto a Platón (*El banquete, Fedro*) se refería a Eros, el amor pasión, como a un "furor" y un "delirio" que produce "humores malignos en el cuerpo y trastorna el alma". J. Rubio Tovar escribe que "Todos los autores medievales conocen los textos de Ovidio sobre el amor como (…) enfermedad y locura que produce dolor y placer" (Ed. Cit. de *Cligés*, p. 19). Ante semejantes advertencias, Dinadan, prudente y racionalista, pese a tener cerca el ejemplo de su amigo Tristán, o tal vez justamente por ello, "rehúsa incluso a pelear como campeón de la reina Ginebra, ya que opina que es un loco quien se arriesga a morir por una dama o una doncella[32]".

Mas ¿qué sería de la caballería artúrica sin locura y sin amor? De acuerdo con el principio fundamental de las triadas celtas, necesariamente deben ir juntas la caballería, la locura y *la fin'amors*. "Y es que toda erótica, desde el punto de vista que profesa el mundo, es verdaderamente una locura, puesto que se legitima sobre el fondo de un imposible en esta vida: el hecho de empujar a todo mortal a saberse inmortal[33]". Armórica, la Bretaña continental, para algunos[34] se podría reinterpretar en clave esotérica como la contracción, o la síntesis conceptual, de las palabras armas y amor, puesto que el amor es la fuerza que impulsa los caballeros a la hazaña. Sin embargo, la *cortezia* funciona en base a una estructura triple, más conforme con la filosofía celta y la indo-europea de la que derivó (Georges Dumézil). El "armor" o *amor bretón* no será, pues y en nuestra perspectiva, otra cosa que la *bele conjointure*[35] de las armas y el amor, pero debe tratarse del amor inspirador del *trovar ric*, pues fusionando *armor* con *ric* es cómo obtenemos Armórica. Ésta no tendría su pleno sentido sin el tercer componente de la triada celta, la locura artú-*rica*, energía que presumiblemente hace girar la Tabla Redonda al producir *torbeillons* y vértigos a los "caballeros que se sientan alrededor" (Béroul).

---

[31] En el poema de Gottfried, Tristán dice: "Tanto si es la muerte como si es la vida, en cualquier caso me ha envenenado gratamente [el filtro]. No sé cómo es la otra muerte; ésta, en cualquier caso, me gusta mucho. Si la maravillosa Isolda ha de ser siempre mi muerte de esta forma, entonces me esforzaré con gusto por conseguir una muerte eterna" (p. 248 de la edición citada en Bibliografía).

[32] C. Alvar, Dic. Art., p. 120.

[33] Michel Cazenave, *El arte de amar en la Edad media*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p. 89.

[34] Florence Delay y Jacques Roubaud, *Graal-Théâtre*, Gallimard, París, 2005. La expansión de la idea de estos dos autores es de nuestra responsabilidad, pues ellos no sacan conclusiones de la noción de "ric".

[35] Chrétien de Troyes.

Ilustración 4: Peire Vidal

3. La locura *cortés* de Peire Vidal.

Aunque Peire Vidal (ca. 1160-ca. 1205) no fuera un caballero bretón, sino un trovador occitano nacido en Toulouse en la clase burguesa, y un hombre real, no un personaje de roman artúrico, la remota región desde la cual nos alcanza el relato de su vida aventurera es similar a la lejanía que ocupan los caballeros de los poemas medievales. Con esto queremos decir que desde la distancia de tantos siglos, y debido a que fueron contemporáneos Tristán, Lancelot y Peire Vidal[36], se han desdibujado los estrictos límites entre realidad y ficción. Además, los modelos literarios fueron inventados para servir de guía al comportamiento real, y la vida de los receptores del arte medieval elaborado en base a la saga artúrica en algunos aspectos se parecería o intentaría parecerse a los relatos de las leyendas. Partiendo de la convicción de que la realidad del siglo XII estaría influida por la ficción, y que las leyendas tendrían casi con toda certeza una fuente en la vida real[37], nos atreveremos pues a estudiar el caso de la locura de Peire Vidal comparándola en algunos de sus aspectos con la locura de Tristán[38].

[36] Como también lo fueran Pierre Abélard (1079-1142) y su amante Héloïse (1101-1164), bretón y de linaje noble militar él, parisina nacida de unos aristócratas no casados ella, y que a nuestro entender pudieron servir de modelo directo al roman de los amores de Tristán e Iseo con mayor probabilidad que unos remotos cuentos folklóricos celtas a los que se refieren los especialistas, y ello por múltiples razones que analizamos en otro estudio. Es plausible, asimismo, que la vida escandalosamente libertina de la reina Leonor, nieta del primer trovador Guillermo IX, él mismo todo un seductor, fuera un modelo para las ficticias reinas Ginebra e Iseo, y al mismo tiempo que estas reinas celtas legendarias fueran un ejemplo emulado por Leonor de Aquitania. Conviene observar que Héloïse y Leonor vivieron durante el mismo periodo de redacción de los poemas originales de *Tristán*. Ambas acabaron sus vidas en abadías, igual que la reina Ginebra y de acuerdo con el ideal religioso y aristocrático.

[37] Multitud de pensadores apoyan la idea de que las costumbres reales se plasman en las ficciones y que los relatos sirven a orientar los actos de la vida real. G. Duby menciona que Enrique II Plantagenet era un descendiente del hada Melusina (*Damas del siglo XII*, p. 32) Nadie ignora, por ejemplo, que Godofredo de Bouillon (1060-1100) creía sinceramente ser un descendiente de Lohengrin, hijo de Perceval, y a ningún noble de su entorno se le hubiera ocurrido dudar de esta filiación mítica y mística a la vez, pues le hacía ser con pleno derecho el candidato más idóneo para ocupar en 1099 el puesto de rey de Jerusalén, honor que rehúsa en parte, de acuerdo con las virtudes de humildad de los héroes más puros en la epopeya del Grial.

[38] La inclusión de Peire Vidal en medio de un estudio dedicado a los personajes de la ficción artúrica se puede justificar de diversas maneras. Un trovador es lo mismo que un bardo, el nombre difiere porque existieron en distintas zonas geográficas. Taliésin o Breri se han convertido en leyendas de sí mismos, igual que Peire Vidal. Por otra parte encontramos el hecho de que Wolfram afirme que la fuente del auténtico cuento del Grial sea de origen "provenzal". Es común —Ezra Pound también lo hace— designar como "provenzal" a los que más recientemente se denominan "occitanos". Incluso se encuentra escrito (A. Jeanroy) que el iniciador de la lírica provenzal, Guillermo IX de Aquitania escribía en un dialecto de *Poitou*,

Se trata en ambos casos de una locura simulada, escenificada con gran espectacularidad aunque emplearan los medios limitados a la intervención de un único histrión de indudable talento cómico. En efecto, tanto Tristán como Vidal hacen reír mucho a su público. Hay otro detalle común bastante curioso: una asimilación entre loco y lobo[39], que merece sin duda más atención de la que ha recibido por parte de los especialistas. Antes de adentrarnos en estos diferentes aspectos, recordemos lo más notorio de la historia del trovador Peire Vidal, "the fool *par excellence* of all Provence", como dijera Ezra Pound.

A diferencia de la mayoría de los otros trovadores, la vida de Vidal es muy conocida. Al ámbito de lo maravilloso de los cuentos folklóricos pertenece su aventura de haber tenido la lengua cortada y la subsiguiente curación milagrosa[40]. Fue un gran viajero y acompañó al rey Ricardo Corazón de León a la tercera Cruzada[41]. Se ganó la reputación de un personaje muy notable, lo que induce a pensar que alentaría las anécdotas destinadas a mostrarlo con rasgos de héroe caballeresco del tipo puesto a la moda por las novelas artúricas contemporáneas. No sólo introdujo en su vida componentes del ideal caballeresco, sino también las de la *cortezia* por su oficio de trovador. Sus aventuras "de lo más variopintas[42]" rivalizan entre sí por la extravagancia, mereciendo así la fama de loco que llegaría hasta el siglo XX[43].

Robert Lafont nos lo presenta como "intrínsecamente loco por amor" y señala que las diferentes damas a las que celebra en sus versos "no son sino un mero pretexto para poner de manifiesto su locura[44]". La primera dama destinataria de su poesía era esposa del caballero de Saint-Gilles[45], el mismo que hiciera cortar la lengua al demasiado parlanchín trovador. La

---

de modo que es difícil distinguir con rigor científico tantas denominaciones puesto que varían de un autor a otro y de una época a otra, y no hay acuerdo fijo al respecto.

[39] Es interesante apuntar que "lobo" es en alemán la palabra "Wolf" que forma la primera sílaba del nombre del *Minnesänger* Wolfram von Eschenbach —Wolfram es el nombre de un metal, el tungsteno, lo cual podría motivar una digresión alquímica—. Las conexiones de la *Minne* se establecen más directamente con el *trovar* occitano que con su imitación por parte de los troveros. Wolfram, en efecto, descalifica a Chrétien de Troyes y enaltece al trovador sabio —de *gay saber*— Kyot el Provenzal. Un refrán suele aludir a un tópico "tonto de aldea" o "loco", de nombre genérico "Guillot" (Kyot) que "grita ¡Lobo! por pura diversión". Como podemos comprobar, los hilos de este tejido semántico se entrecruzan de un modo coherente y complejo.

[40] Esta mutilación, obviamente simbólica, se encuentra narrada en los versos 28157 a 28172 de *Breviari d'amor*.

[41] René Nelli, *Le trésor de la poésie occitane,* Desclée de Brower, 1966, p. 274 a 282.

[42] Robert Lafont, *Poésie: parole vivante*, Montpellier, 1974, p. 49.

[43] Ezra Pound (1885-1972) en *Personae*, VII, le dedica un largo poema titulado "Peire Vidal old". En este texto pone en boca del trovador una especie de auto elogio de su locura, por ejemplo el verso siguiente: "Behold me, Vidal, that was fool of fools!" Además de recordar su "splendid madness", insiste en su celebridad: "And every jongleur knew me in his song". Pound repite algunas palabras claves como "Pennautier", "Loba" y "Cabaret", que confieren un cierto y pintoresco *color local* al texto inglés.

[44] R. Lafont, *Op. Cit.*

[45] Aunque las fuentes consultadas no lo aclaren, suponemos que se trata del conde de Toulouse llamado Raymond de Saint-Gilles, que fue un simpatizante de la herejía albigense, aunque para no aparecer como tal hiciera arrestar a algunos de sus súbditos herejes. Fuera o no este señor, el castigo de cortar la lengua al trovador, que necesitaba cantar y recitar para vivir, es tan grave que sólo se justificaría para impedir a Vidal

segunda se llamaba Azalaïs y estaba casada con Barral de Marsella. Un día en el que se la encontró dormida, le robó un beso de amor, loco atrevimiento que motivó su inmediata expulsión de la corte de su anfitrión. El episodio recuerda lejanamente la aventura de *Sir Gauvain y el Caballero Verde*, donde se narra cómo la consorte del Caballero Verde en tres días sucesivos daba por la mañana un beso a Gauvain, que lo devolvía al marido por la tarde.

Otro suceso que muestra bien la locura de Vidal tiene lugar en Constantinopla. Allí "se enamora de una mujer griega", la cual le engaña haciéndose pasar por "una sobrina del emperador" y se burla de tal modo de él que el poeta "se cree destinado a ser nombrado pronto emperador[46]". El tercer acto de locura glosado por Lafont es el más conocido. Se trata de un *Happening* ciertamente surrealista[47] *avant la lettre* que merece ser narrado con mayor detenimiento que los anteriores.

Peire Vidal servía con más predilección a una dama conocida por su *senhal*, Loba, a la que también celebró en sus poemas su colega Raimon de Miraval. Su lugar de nacimiento era llamado Pennautier, aldea cercana a Carcasona, en pleno corazón de Lenguadoc, o Septimania, que se suele confundir con Provenza, pero es Occitania propiamente dicha. Esta Loba de Pennautier estaba casada con un "cavalier ric e poderos de Cabarés[48]". Se la describe como una señora "bella, cortés, culta, deseosa de proezas y honores[49]". Se le adjudicaba un "amante" en la persona del conde Raimon Roger de Foix, que Vidal llama "comte ros", y se ha explicado su sobrenombre Loba como una especie de mote hereditario, pues así ("Loubat") se habría llamado también su padre[50], el señor de Pennautier. Es necesario dar todas estas explicaciones porque la locura del trovador Peire Vidal tiene una conexión directa con el sentido del nombre de esta dama "amada", Loba[51].

En efecto, se disfrazó de lobo y se sometió a la persecución de los criados del marido, el señor de Cabaret. Con los perros y el apoyo de los pastores, se le dio tal caza al "hombre-

---

traicionar secretos de gran trascendencia, sean religiosos o políticos, poca diferencia había entre ellos en la práctica. Lo que sí se sabe es que tras la muerte en 1194 del conde Raymond V de Toulouse del que era muy amigo y que había sido su más importante protector, Vidal tuvo una gran depresión y cesó sus actividades profesionales durante un tiempo bastante largo.

[46] R. Lafont, *Op. Cit.*

[47] Victoria Cirlot nos autoriza a extender a Vidal los rasgos que ella pensó descubrir como particularidades comunes a los relatos medievales y a la mentalidad surrealista, en sus libros *La visión abierta. Del mundo del Grial al Surrealismo*, Siruela, Madrid, 2010 y *Hildegard Von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, 2005.

[48] Boutière et Schutz, *Biographies des troubadours*, Toulouse-Paris, 1950, p. 290.

[49] Id., Íbidem.

[50] L. de Santi, "La Louve de Pennautier", *Revues des Pyrénées*, 1904, p. 359s. Véase "Wolfe, der war mein Vater" en la ópera *Die Walkyre*, de Richard Wagner ("Lobo, así llamaban a mi padre", acto I).

[51] Jean-Charles Payen, *Le prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX…*, 1980, p. 24 menciona el relato de origen islámico *Kaïs y Lobhna*,* una leyenda de amor bastante similar a la de Tristán e Iseo, anterior al siglo XII, en la que la amada se llama "Lobhna", posible doblete gráfico de Loba. * Las grafías siempre fluctúan: encontramos estos nombres escritos *Qays y Lubna* en Alicia Yllera, *Tristán e Iseo*, Alianza, Madrid, 1984-2000, p. 27. Con este relato árabe, la historia de Tristán tendría en común la muerte de amor de los amantes y el hecho de casarse el héroe con una mujer llamada igual que la amante. De todos modos, "Lubna" o "Lobhna" se parece a "Loba", la de Pennautier y la de Peire Vidal.

lobo por amor" a través de los bosques circundantes[52] que, herido de mordeduras y muchos golpes, lo trajeron medio muerto ante la pareja señorial, la cual celebró con grandes risas y mucho regocijo la excelencia de tan veraz y conseguido espectáculo organizado para su exclusiva diversión por el histriónico poeta residente.

Los diversos biógrafos de Peire Vidal muestran que no se limitaría a una sola actuación, sino que el trovador "se hacía llamar *lobo* en honor a Loba y lucía armas de lobo[53]". Incluso se conoce uno de sus poemas, fragmentariamente conservado, en el que se compara con un lobo[54]. El fragmento se traduciría aproximadamente como sigue: "Puesto que de amor no puedo desistir… [laguna] … / [§IV:] …como el lobo cuando quiere aprender el alfabeto, / jamás se le pudo hacer asimilar / Ni A, ni B, ni C, ni D ni L / sólo sabe decir cordero, cordero…[55]" Este curioso fragmento nos recuerda la leyenda de analfabetismo que rodeaba a Wolfram von Eschenbach, y cabe la hipótesis de que los dos poetas se presentasen bajo esta característica del iletrado por un motivo muy concreto y completamente esotérico —abecedarianismo— cuya clave, sin embargo, estaba clara para sus contemporáneos.

Por otra parte, llama nuestra atención el hecho de que en el poema de Béroul, ni Tristán parece saber escribir, ni su tío el rey Marco parece saber leer, puesto que la carta por la que se anuncia la restitución de Iseo a la corte está explícitamente escrita por el eremita Ogrin y leída por el canónigo del rey. Victoria Cirlot[56] facilita como explicación la circunstancia siguiente: "No es que [Wolfram] no supiera leer ni escribir como se dice, sino que era *ilitteratus*, es decir "analfabeta secular" por oposición a Kyot que conocía el latín y era *litteratus*, detentor de conocimientos librescos". Sin embargo reconoce que "Cuando Wolfram dice "No conozco ni una letra[57]", es algo difícil de interpretar. (…) Se ha comprendido en relación con el Salmo 71-15 y significaría que hay dos conocimientos enfrentados, el libresco y el que proporciona la inspiración divina". Esta explicación podría valer para los dos poetas[58], más no para los dos personajes de la ficción, donde el

---

[52] *Breviari d'Amor*: "Quar per amors casar se fetz / En la terra de Cabaretz / Coma lob ab cas als pastors" (versos 28346 a 28348).

[53] Boutière et Schutz, *Op. Cit.*, p. 285 a 306.

[54] Se trata de la *Chanson XLIX*, que se conservó por una cita en Berenguier de Noya, *Mirall de trovar*, publicado por G. Llabrès, *Poéticas catalanas…*, Barcelona y Palma de Mallorca, 1909, reproducido por Joseph Anglade, *Les classiques français du Moyen-âge*, Champion, Paris, 1923.

[55] "Co'l lop quan vol de letra apprendre / E anch null temps no'l poch hom fer entendre / Ne A ne B ne C ne D ne L / Mays solament anyell, anyell…" Id., Íbidem.

[56] En *Grial, poética y mito (siglos XII-XV)*, Siruela, Madrid, 2014, p. 331.

[57] En el texto original, se lee: "Ine kan decheinen buochstap", lo que se traduce diversamente por "No sé leer ni escribir" o por "Yo no puedo descifrar letras". Antonio Regales Serna escribe: "Conociendo a Wolfram, no hay que creer que se presentara como analfabeta, sino como opuesto de los poetas cultos, como H. von Aue y Gottfried. Casi se podría interpretar como "no entiendo de latines" (*Cuaderno de Camelot*, p. 74). "Ich bin Wolfram von Eschenbach, / unt kan ein teil mit sange", escribe el poeta alemán en otro lugar, lo cual constituye la rotunda afirmación de una adecuación entre su identidad y su capacidad de poeta. Como buen esoterista, no apreciaba los libros donde sólo hay saberes fragmentarios e inexactos, pues por escrito no se pone el "saber que es poder".

[58] Victoria Cirlot precisa que el público habitual de los juglares era "culto pero analfabeto" (*Perlesvaus*, edición y traducción de V. Cirlot, Siruela, Madrid, 2000, p. 395). Sin embargo, no estamos completamente

analfabetismo de los aristócratas[59] ha de comprenderse de acuerdo con una mentalidad arcaica posiblemente heredada del druidismo[60]. Se sabe que los celtas conocían la escritura pero repugnaban utilizarla y prohibían rigurosamente poner por escrito las enseñanzas religiosas. Lo que aquí podría parecer una digresión sirve de hecho a sostener una hipótesis hermenéutica. Tanto Peire Vidal como Wolfram von Eschenbach parecen rechazar la instrucción básica porque ésta remite a la Iglesia oficial como la organización que la imparte. Su simulado analfabetismo sería la manifestación de su desobediencia o su distanciamiento ideológico respecto de la religión cristiana de Roma.

El "lobo" en que se disfraza Vidal no es el animal salvaje devorador de ovejas que se cree a un nivel literal. Tampoco el mote "Loba" resulta inocuo ni significa "la hembra del lobo". Se trata de un nombre elegido a ciencia cierta[61] por su ambivalencia semántica, perceptible por los solos "iniciados" a ciertos *misterios*. Como nombre femenino, es Luba, frecuente en países de habla eslava, equivalente al francés *Aimée*, o a *Amanda*, usados como nombres de pila. Decimos que Luba es igual que Loba porque en occitano, la "o" se pronuncia "u" en esta palabra. Luba se forma sobre una raíz que es la misma del actual verbo ruso любить ("liubit", amar). Se la encuentra en la palabra inglesa *love*, aunque con bastante deformación, y también en el verbo alemán *lieben*, amar. Es muy coherente que la dama honrada en *la fin'amors* por el trovador reciba un nombre genérico que significa "amada".

---

de acuerdo con ella, y nos parece necesario matizar y añadir que el simulado analfabetismo de un Wolfram von Eschenbach y de un Peire Vidal se comprende mucho mejor cuando se toma en consideración la existencia de una "secta" —por decirlo de manera que permita entendernos— que profesaba la idea según la cual "para salvarse es necesario no saber leer ni escribir". Esta idea filosófica permite captar la razón por la que los druidas rechazaban escribir, puesto que ellos estaban encargados de velar por la "salvación", entre otras funciones. Semejante idea se exterioriza en el siglo XVI en la secta de los "Abecedarianos" (abecedarianismo) seguidores de Stork. Para la Tradición Primordial y la cosmovisión de Antiguo Régimen, todas las artes remuneradas como el oficio de escribano, eran consideradas viles e indignas de aristócratas y nobles de nacimiento. "La idea antigua del trabajo indigno del hombre libre se vuelve a encontrar en la caballería", escribe Henri Pirenne (*Historia de Europa*, p. 113). La idea se refuerza en el Medioevo con ayuda de la religión cristiana, puesto que "Ganar su pan trabajando" es el castigo que Dios impuso a Adán por el Pecado original. Por su parte la mujer noble al promover *la fin'amors*, reclama para sí el derecho a vivir sin tener hijos, lo cual es el castigo de Eva. Como la aplicación a rajatabla de esta idea sería "herética" (los albigenses predicaban contra la reproducción), se inventó el código del amor cortés para permitir a la dama vivir amores sin frutos carnales. Estas ideas de la *Philosophia Perennis* son difíciles de entender en nuestro siglo XXI.

[59] Es llamativo el hecho de que siglos más adelante todavía se encontrara a un rey que casi no sabe escribir, cual es el Valois François I (1494-1547).

[60] El "analfabetismo" del autor resurge cada vez que un texto pretende manifestarse como emanación directa de una inspiración divina, por lo tanto transmisor de una verdad absoluta. Así sucede con el Corán, en la tradición musulmana, que muestra la poca afición a la lectura y la escritura del Profeta. En definitiva, la práctica de dictar los libros era muy común, otro caso bien conocido es el de Joaquín de Fiore (ca. 1130/1135- 1202), que citamos por su contemporaneidad con Vidal. Se puede interpretar la insistencia sobre el analfabetismo como una manera de expresar que, por compensación obvia, el autor poseería gran sabiduría, y el símil con el "loco-cuerdo" viene, pues, a cuenta.

[61] Sospechamos que incluso *de acuerdo con la Gaya Scientia*, privilegio de trovadores, como todos saben.

Ese nombre, en occitano, se dice "Loba", dando lugar al doble sentido[62]. Es muy fácil, pues, derivar la devoción a una dama llamada Loba en la asimilación mental de su amante con un lobo. Así lo hace Vidal, el licántropo por amor. En su locura, el amador "se cree un lobo[63]", huye al bosque y allí es perseguido por pastores y cazadores, capturado y entregado a su señora.

El esquema de la aventura es clásico. El "desgarramiento" sufrido por medio de los perros remite al arquetipo de Dionisos y Osiris descuartizados, y a la típica prueba iniciática en tres etapas: sufrimiento, muerte y resurrección. En el caso de Peire Vidal se añade un detalle. La jauría de perros que le deja medio muerto al final de la aventura es la de su *señor*, el marido de Loba. En este punto, si no fuera que las fechas nos contradecirían, estaríamos inclinados a una elucubración hermenéutica[64]. Sin embargo es innegable la concomitancia entre la vida del trovador y la herejía albigense, cuyos primeros brotes maniqueístas se fechan en el siglo XI, aunque hayan sido aniquilados inmediatamente por la Iglesia, y sólo en Occitania y a lo largo del siglo XII se haya expandido lo suficiente para motivar intervenciones directas[65] en contra. El tema ha sido muy debatido y sigue siendo polémico, de modo que no entraremos en la discusión.

---

[62] De hecho habría un triple sentido posible, dado que del latín *lupa*, loba, deriva igualmente la palabra *lupanar*, que asigna a *loba* un estatus de prostituta aunque, siempre por antífrasis, se deba entender como hieródula.

[63] "Il aime la Louve de Pennautier et (…) se prenant pour un loup, il se fait déchirer par les chiens", escribe Robert Lafont, *Poésie: parole vivante*, p. 49.

[64] Vidal murió hacia 1205, y la predicación efectiva de Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) parece no poder realizarse mucho antes de 1216, fecha de la fundación de su Orden de Predicadores. En la iconografía del santo se muestra claramente que los herejes eran lobos y los cristianos romanos fieles como perros al Señor, de donde el juego de palabras habitual entre *Domini canes* (perros del Señor) y dominicos (miembros de la Orden de Santo Domingo). A pesar de las fechas, sería lícito recordar que "perro" ha sido un insulto habitual contra las personas de religión rival. En base a ese símil, la divagación hermenéutica consistiría en pretender demostrar que Peire Vidal era a todas luces un hereje albigense y Loba una "perfecta" cátara. Algunos estudiosos del Catarismo han dicho que la Dama de los trovadores encubría a la Doctrina* de su Iglesia de Amor, siendo la palabra Amor una inversión de Roma, como lo atestiguan los *Fedele d'Amore*, posteriores en el tiempo a la herejía albigense pero más o menos continuadores de la misma tendencia religiosa gnóstica. (* Gérard de Sède, *Le secret des Cathares*, J'ai Lu nº A416, 1974, p. 32, escribe: "La Dame, symbole de l'Église".) De todos modos, la comparación del hereje con un animal depredador era un tópico empleado por todos los predicadores católicos que recurrían a un tropo ya presente en el Cantar de los cantares (el "zorro" que "destruye las viñas del Señor"). Este antecedente justificaría el hecho de que Peire Vidal se identificase como un lobo en lugar de un zorro, para marcar también su distancia con el estilo de los eclesiásticos romanos, pero redundando en el mismo sentido de que la "animalidad" fuera sinónimo de herejía.

[65] En 1119 el Papa Calixto II condena la herejía en Toulouse. En 1139, el segundo concilio de Letrán condena los albigenses, seguido por la predicación de San Bernardo de Claraval en 1147, y así sucesivamente hasta la Cruzada armada que duraría de 1209 a 1229, sin acabar del todo con la herejía, cuyo último adepto oficial (Guillem Bélibaste) fue quemado solamente en 1322.

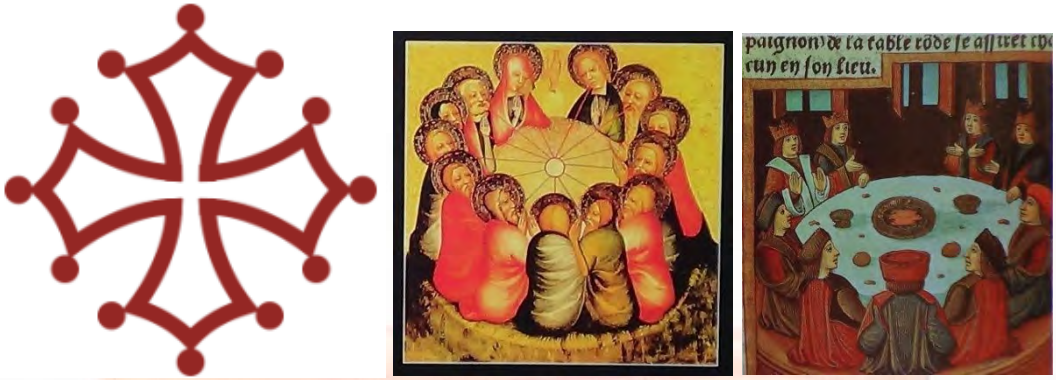


Ilustración5: Una cruz cátara, diagrama secreto de la Tabla Redonda con sus doce Caballeros-Apóstoles, cuando se mantiene la simbología zodiacal, lo que no sucede en las dos imágenes de la presente comparación (sobran y faltan personajes para que sumen doce).

La risa de la pareja señorial ante el espectáculo de la licantropía de su histrión a sueldo Peire Vidal es un detalle subrayado por los biógrafos medievales. También insisten en lo malherido que quedó y los largos días que necesitó para curarse. La risa no puede ser inconsecuente, sino que debe interpretarse como manifestación plausible del *Gay Saber* específico de la ideología cortés. Parece exagerada la risa provocada por la licantropía, y debajo de esta aparente contradicción sin duda se oculte el sentido real, místico, de todo el acontecimiento promovido por el trovador. Su locura sirvió para disimular, no el amor a Loba —el amoral amor cortés: pura locura—, cuyo servicio era abierto en tales circunstancias de la sociedad feudal, sino lo que semejante amor a dama así llamada pudiera significar.

La risa del rey Marco y sus caballeros es también la reacción provocada por las atrevidas declaraciones del "loco" bajo cuyo disfraz se oculta Tristán. En común con Peire Vidal, tiene el héroe el oficio de poeta y cantor (bardo) y la misma manera de manifestar una locura simulada —cuya causa también es el amor en ambos casos— recurriendo a un disfraz y a la peculiaridad de asumir una naturaleza animal alternativa a su identidad humana. En efecto, Tristán declara ser hijo de "una morsa macho y una ballena[66]" (*Folie de Berna*), añadiendo que le amamantó una tigresa (*Folie d'Oxford*). Al loco Tristán lo maltratan también como sucediera a Vidal, aunque no tanto. Es curioso observar que para la servidumbre de Marco que lo acoge a su llegada, el loco Tristán está tratado literalmente como un lobo[67], abucheado con gritos que imitan este animal.

Es lícito opinar que la "locura" por amor en la Edad media consistía posiblemente en mostrar el lado animal[68], aunque esto no tiene porque entenderse de manera peyorativa o

---

[66] Para una explicación, véase más adelante, nuestro estudio en el § 6.1.2.

[67] Folie de Oxford: "Li fol entre enz par le wiket. / (…) Lë escrient cum hom fet lu: / "Veez le fol! Hu! Hu! Hu! Hu!"

[68] Los análisis de Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, relacionados con los disfraces de animales del chamán con implicaciones espirituales, ayudan a calibrar las respectivas acciones de Vidal y de Tristán como residuos o restos fosilizados de rituales extremadamente antiguos, pero conectados con la forma primitiva de la religión. Cabe observar que el chamán es un aparente psicópata que

negativa, dado que en la palabra "animal" está contenida la palabra "ánima", alma. Se puede interpretar el aspecto animal del loco fingido como un episodio significativo dentro de un psicodrama iniciático. El animal tendría el valor de un tótem, idea a menudo presente, en los relatos *Mabinogion* por ejemplo, cuando algún *geis* del héroe involucra a un animal. Dentro del contexto mistérico, el lobo, por estar asociado al elemento Tierra, podría remitirnos a la *Gaya Scientia* entendida literalmente como "la ciencia de Gaya", la diosa Tierra, diversamente escrita *Gea*, *Gaia* o *Gaya*. Del mismo modo en el caso de Tristán, sus ancestros fantasiosos son coherentes pues el héroe se desenvuelve preferentemente en el medio acuático y marino, más mágico y onírico[69].

Los paralelismos y similitudes entre el personaje ficticio y el real se extienden a otros detalles, como sus implicaciones en los asuntos políticos, inseparables de los amorosos. Nos llama especialmente la atención el hecho de que un bufón real se dedique a decir la verdad, cosa que cumple Tristán al asumir este papel en la corte de su tío. De la misma manera, al ser obra bufonesca la locura licantrópica del trovador, seguramente servirá también para "decir la verdad", aunque sea mediante un código secreto: el que rige *la fin'amors*. En ambos casos se nota un cambio de estatus social directamente ligado al fenómeno de la locura. Peire Vidal adopta un escudo de armas con la efigie de un lobo, que no le corresponde puesto que es un burgués. Por el contrario, Tristán es hijo y sobrino de rey y se humilla voluntariamente haciéndose pasar por un loco.

En el folklore medieval, el fenómeno de la licantropía era muy divulgado, lo cual pudo ayudar a que la locura de Peire Vidal pasara casi desapercibida a los ojos de quienes hubieran podido castigarle por el eventual significado herético[70] de su exhibición en hombre-lobo. Marie de France ha dejado un *Lai del Bisclavaret* donde se narra el cuento de la periódica transformación de un caballero en lobo[71]. También viene a cuenta recordar que Merlín se nos muestra, en la iconografía medieval, acompañado por un lobo que se identifica con el clérigo Blaise que escribía sus profecías al dictado[72]. El lobo, en este caso,

---

encubre a un sabio-cuerdo, de modo que la dialéctica loco/sabio que motiva nuestro subtítulo encuentra en este ejemplo una de sus justificaciones adicionales.

[69] Véase G. Bachelard, *L'eau et les songes*.

[70] Incluso sin tener nada que ver con la herejía albigense en la que vivió inmerso el trovador, su simulada licantropía podía ser juzgada como un acto de brujería por la Iglesia y castigada como tal. En efecto, el hombre que se transforma en lobo, en el *Lai* citado, está descrito mediante un comportamiento similar al de brujos y brujas, a saber que se desnuda y oculta sus vestidos para metamorfosearse en lobo, y sólo puede recobrar la forma humana al ponerse sus ropas otra vez.

[71] "Bisclavaret" es el nombre en bretón para licántropo (Littré, p. 2430). Para el *Lai* de Marie de France, véase por ejemplo A. Lagarde et L. Michard, *Moyen-âge*, Bordas, Paris, 1963, p. 47.

[72] Robert de Boron parece haber inventado que el libro del Grial había sido dictado por Merlín a su escriba Blaise (V. Cirlot, *Grial, poética y mito*, p. 230). San Francisco de Asís es a menudo representado acompañado por Hermano Lobo, para mostrar tal vez que el Santo tenía poderes órficos sobre las fieras. Una muy curiosa mención de esta pareja mística se encuentra en Félix Grande, *La calumnia*, Mondadori, Madrid, 1987, p. 335. "Loup" y "Saint-Loup" son, en Francia, respectivamente nombre de pila y apellido: véase en Marcel Proust, un personaje que se apellida Saint-Loup.

representaba a un sabio, o sea, en principio, todo lo contrario de un loco[73], aunque el hecho de que los opuestos se toquen y se completen anula fácilmente la contradicción. Otro caso de hombre-lobo ("gurguol" en galés) habría en el personaje de Gurgarant[74], un rey caníbal, que aparece en *Perlesvaus*.

La locura fingida por diversión no puede entenderse correctamente sin estar puesta en relación con la Fiesta de los Locos, llamada con diversos nombres alternativos: Fiesta del Asno, Fiesta de los Niños, Fiesta de los Inocentes, una parodia de la liturgia cristiana que se celebró a lo largo y ancho de Europa desde la Edad media hasta el siglo XVI, motivo de excesos de tipo carnavalesco condenados en un gran número de concilios. No podemos ampliar aquí los comentarios sobre esta fiesta, pero recordaremos que en el siglo XX el autor alquimista Fulcanelli facilitó una clave para que se comprendiera su significado por antífrasis, descubriendo a los "sabios" más "cuerdos" de cada época y lugar bajo los disfraces de todos estos "locos" generalmente "alegres[75]", un rasgo que nos parece pertinente para valorar las respectivas locuras de Peire Vidal y de Tristán de Leonís. Sin embargo, suponiendo que el trovador fuera cátaro, lo que significa "puro" en griego, más que con Tristán-Loco se podría comparar con Parsifal, en caso de traducir este nombre[76] a la manera poco ortodoxa filológicamente hablando en que lo hiciera Richard Wagner.

---

[73] Tristán-Loco parece haber usurpado, tonsurándose, un estado de clerecía que no era el suyo, puesto que nacería caballero. En este aspecto, nos recuerda a Pierre Abélard que, siendo caballero, también se hizo clérigo y goliardo, como Tristán en los poemas titulados *Folie Tristan*. Para la mentalidad medieval, parece haber existido una conexión significativa entre clero, lobo y loco, al margen o no de las supersticiones populares en torno al fenómeno paranormal de la licantropía.

[74] *Perlesvaus*, edición V. Cirlot, 2000, p. 25. Este personaje está mencionado en los versos 1741, 1948, 1990 y 1998 del texto medieval anónimo.

[75] Lo señalamos porque la noción de alegría suele estar comprendida en dos términos muy importantes relacionados con la ideología de la *cortezia*: el *joy* y el *gay saber*. En varias de sus canciones, Guillermo IX de Aquitania asocia locura, cordura y alegría. Citaremos algunos ejemplos: "Companho, farai un vers …covien / Et aura i mais de foudatz no y a de sen" (Cansó I, en J.C. Payen, 1980, p. 73 a 79: "Compañeros, haré un poema …decente / Y contendrá más locura que sentido común"); "Mas trop vezem aner pel mon / De folla gent" (Cansó V, verso 23s: "Sin embargo vemos que el mundo está lleno / De gente loca"); "Ieu conosc ben sen e folhor" (Cansó VI: "Yo conozco bien la cordura y la locura"); "E savis homs enfolezir" (Cansó IX): aquí el poeta se refiere al "joy" y su capacidad de "enloquecer a hombres cuerdos".

[76] Es muy conocida la fantasiosa etimología hermenéutica del compositor romántico influido por el budismo y por otras filosofías de corte gnóstico más o menos emparentables con la herejía albigense. Para Wagner, el nombre de su héroe del Grial se descompone en Parsi, que significa puro, o sea, cátaro* en griego, y Fal que es igual a fol y significa loco. El fragmento pertenece al comienzo de la escena entre Kundry y el caballero, en el acto II de la ópera homónima, y dice así: "(P) Riefest du mich, Namenlosen? / (K) Dich nannt' ich, tör'ger Reiner, / "Fal parsi"-, / dich, reine Toren: "Parsifal". / So rief, als in arab'schen Land er verschied, / dein Vater Gamuret dem Sohne zu" etc. [¿Me llamaste a mí, él-sin-nombre? / A ti llamé, loco-de-pureza, / "Fal parsi"- /a ti, puro-de-locura: "Parsifal". / Pues así fue cómo llamó, en Arabia, al expirar, / tu padre Gamuret a su hijo.] El mismo gusto por elaborar etimologías simbólicas y mnemotécnicas de los nombres propios se observa como una característica constante de los escritores gnósticos del periodo helénico, véase Hans Jonás, *La religión gnóstica*, p. 383, nota 253. El idioma alemán, más cercano al griego antiguo y al sánscrito, permite realizar juegos de palabras-conceptos extremadamente ricos y sintéticos, imposibles de traducir a nuestros idiomas de origen latino sin recurrir a largas perífrasis y enrevesados circunloquios. * Nos parece útil recordar que el término "cátaro" fue empleado por San Agustín y a continuación por todos los teólogos cristianos oficiales para referirse a prácticamente cualquier tipo de herejes del paleocristianismo

Ilustración 6: Wolfram von Eschenbach, autor del poema *Parzival*.

4. De Perceval a *Parzival* o la cordura de un "puro- loco"

Aunque Perceval no sea por el significado de su nombre de origen, en los textos del antiguo francés, ni "loco" ni "parsi[77]", sí está descrito como un ser perfecto, en *Perlesvaus* especialmente, y de algún modo su perfección se puede interpretar como la contrapartida de la locura de los otros caballeros britanos, al mismo tiempo que resulta también ser "una locura" afirmar la perfección en un individuo, real o de ficción. Se dice que para ejercer de rey del Grial, no se puede ser un pecador, entonces Perceval, que es puro, es un candidato idóneo.

Esta característica de pureza se deduce de la repetida descripción del caballero. Nadie sabe su nombre, pero la "Doncella de la cabeza en el arzón de la silla", que lo busca todo el tiempo, facilita (Rama III) un retrato-robot inconfundible: "Es el casto caballero del santísimo linaje. Tiene la cabeza de oro y mirada de león, ombligo de doncella virgen y corazón lleno de valor[78]". En la Rama IX se vuelve a describir Perceval; es el caballero que tiene "la cabeza de oro, la mirada de león, el corazón de acero, ombligo de doncella virgen, cualidades sin villanía, el valor de hombre, fe y creencia en Dios. Y ese caballero habría de llevar el escudo del Buen Soldado que bajó de la cruz al Salvador del mundo[79]".

Esta mención de las "cualidades sin villanía" en *Perlesvaus* contradice bastante la descripción hecha por Chrétien de Troyes. Al comienzo del *roman*, tanto el autor como el personaje del caballero que le encuentra le llaman "vaslet", diminutivo de vasallo [80],

---

y de la Edad media. Los albigenses occitanos de los siglos XI al XIV nunca se llamaron a sí mismos ni "cátaros" ni "perfectos" ni "albigenses", id est "blancos": por el color de las vestimentas sacerdotales, en la mayoría de las religiones, incluidos esenios y druidas.

[77] Entendamos "parsi" ya no como "puro" sino como el nombre de la etnia parsi, originaria de la antigua Persia y desplazada a la India, que conserva por endogamia unas costumbres intactas desde hace unos ocho mil años, según dicen los historiadores.

[78] *Perlesvaus*, traducido por V. Cirlot, 1986-2000, p. 68.

[79] Id., *Íbidem*, p. 235.

[80] A veces el nombre del héroe aparece escrito "Pellesvaus", porque su tío se llama "Pelles" (Cirlot, 2000, 381) y se dice que "vaus" significa "valles", "tierras", en referencia a la herencia que le fuera arrebatada por el Señor de los Pantanos. Sin embargo, nosotros interpretamos que la sílaba "val" (*vaus* o *vaux*, según las grafías, siempre extremadamente fluctuantes como consecuencia de las desinencias de declinaciones en estado residual) del nombre significa más bien "valet", "vaslet", es decir, vasallo. El nombre equivaldría a

empleado en el sentido de "muchacho", o "paje". "Vaslet", en este contexto, parece ser sinónimo de eso mismo que es Perceval, "fol et nice" a la vez, pues así lo juzga el rey Arturo. Amonestando a Keu por haber enviado a Perceval contra el Caballero Bermejo, dice Arturo lo que sigue: "Se li vaslez est fos et nices / (…) qu'il ait esté a vilain mestre, / Ancor puet preuz et saiges estre. / Vilenie est d'autrui gaber[81]" Antes de ser armado caballero, se comporta con la villanía de un joven rústico[82] y sin educación alguna. Ataca al Caballero Bermejo con una jabalina, le atraviesa un ojo, y se apodera de las armas del muerto ganadas de tan mala manera. Al usar estas armas robadas, sin haber sido hecho caballero, está usurpando un estatus social. Semejante comportamiento violento y amoral puede considerarse un signo de su intrínseca "locura". En los versos de Chrétien, en efecto, Perceval aparece a todos y a primera vista como un "loco": "Nus qui le voit nel tient a sage" (v. 976). Para el poeta, es "niches" (v. 681), o "mal sené" (v. 935) o irracional: "Ensi de parler se foloie" (v. 3420).

A la Doncella de la tienda, que ella misma se acusa de estar "loca" ("Si se tient por fole provee": se tiene por loca probada; v. 689), puesto que se dejó "sorprender sola" (v. 690) y dormida por él, no cabe duda de que nuestro héroe esté loco: "le vallet qui fols li samble" (v. 688). Para burlarse de él, Keu recurre a un antífrasis al decirle que "no ha actuado neciamente" ("Ne feïste mie que sos", v. 1006; Riquer, 135). Por su parte Gornemant de Goort juzga, desde las primeras palabras que profiere, "Qui niche et sot / au parler reconeüt l'ot" (v. 1365s.), coincidiendo con la apreciación del rey Arturo que teme por la vida del joven "que no sabrá defenderse / de tan simple y bruto como es" (Riquer, 151; v. 1298s.). La necedad de Perceval se manifiesta especialmente por su manera de hablar mucho de su madre, y Gornemant le aconseja abandonar esta costumbre tan estúpida ("a folie le tenroit l'en"; v. 1683: "se os considerará necio", traduce Riquer, p. 170). El ermitaño también le acusa de locura: "Et quant du graal ne seüs / cui l'en en sert, fol sens eüs" (v.

---

designarlo como "vasallo de Pelles", puesto que por naturaleza se trata de un personaje que "carece de nombre propio". Es evidente que el nombre de Perceval/Parzival se deja interpretar en otros muchos sentidos, que no podemos explicitar aquí. Pero la terminación "val", a menudo escrito "vax", no tiene porqué traducirse por "valle" sin más argumentación filológica. Martín de Riquer afirma rotundamente que "Perceval" está formado de "percer" (atravesar) y "val" (valle), *Li contes…*, p. 260. A pesar de que los antiguos tradujeran "Perceval" en "Perceforest" e incluso "Percehaie", o "Peredur", no demuestra con peso suficiente que la etimología de este nombre sea literal.

[81] Chrétien de Troyes, *Li Contes du Graal*, verso 1012 a 1017; "Si el chaval es loco y simple, (…) es porque tuvo un mal maestro, pero aún podrá ser valeroso y sabio (…) Es villanía burlarse de la gente". Riquer da un texto diferente (p. 136), donde no aparece "fol". Para él, el héroe es "un muchacho campesino e incivilizado" (p. 28).

[82] Chrétien presenta a su protagonista como un joven propietario que se dedica a supervisar las faenas agrícolas. "Valet", en francés más moderno, designa tanto a un criado como al naipe llamado sota. Ese vocablo, sota, puede evocar tanto el adjetivo francés "sot" (tonto) como la idea de saltar, brincar, que sería un comportamiento definitorio del loco, cuyos movimientos desordenados expresan el desvarío. Esta idea de "salto" se halla implícita en el nombre de la pieza del juego de ajedrez —un juego para reyes— en el que el *Fou* (loco) es traducido al alemán por *Läufer*, corredor, y al castellano por *alfil*, de "marfil", al parecer. Se observa que el *Fou* del ajedrez está junto al rey y a la reina y que su diseño habitual reproduce las características del bufón de corte o *Fou*.

6413s.: "Y necio criterio fue el tuyo cuando no supiste a quién se sirve con el grial", Riquer, 400). Sin embargo Perceval es bastante sensato para detectar la locura ajena, por ejemplo cuando su prima prefiere permanecer junto al cadáver de su amigo, le dice: "De vos grant folie me samble / qu'isi seule gaitiez cest mort" (v. 3632s.: "Me parece gran necedad que os quedéis aquí sola custodiando este muerto", Riquer, 263). Conforme se va educando, Perceval incluso llega a afirmar que sus acciones no son las de un loco: "De ce ne fis je pas que fols" (v. 3910).

Con Blancheflor también se porta como un villano, pues apenas le ha devuelto su propiedad, la abandona sin piedad. Con anterioridad había dejado a su madre para ir a la corte de Arturo impulsado por el deseo irracional de volverse un caballero, y la Dama Viuda había muerto de pena sin que él se diera ni cuenta. En la Rama XI de *Perlesvaus*, se narra que cuando el héroe derriba y vence a un caballero, lo mata aunque le pida merced, lo cual es un delito según el código ético de la caballería, aunque Chrétien muestre la actitud opuesta. En multitud de circunstancias[83], castiga a sus enemigos aplicando la ley del talión, cosa contraria al perdón cristiano y a la caridad y la misericordia que debería practicar Perceval. En todos estos casos, es patente que su comportamiento es el de un "loco".

En el roman de Chrétien, después del alud de preguntas que hace Perceval al primer caballero que ve, un acompañante de éste le dice que está conversando poco más que con un loco: "Sire, or saciés bien entresait / Que Galois sont tuit par nature / Plus fol que bestes en pasture. / Cis est ausi come une beste, / Fos est ki dalès lui s'areste, / S'à la muse ne voet muser, / U le tans en folie user."[84] Cuando el poeta de la Champaña describe la escena en la que Perceval se apropia de las armas del primer caballero al que acaba de matar, tras mostrar cómo el personaje desprecia el bello traje de su víctima, escribe un verso en el que otra vez califica a Perceval de loco: "Mout grief cose est de fol aprendre[85]" ("Es algo muy difícil instruir a un loco"; Riquer traduce: "Muy dura tarea es instruir a un necio", p. 144).

A la desmesura y la ausencia de prudencia, componentes de la locura, Perceval añade la "necedad" o ignorancia, que traduce el adjetivo *nice* empleado por Chrétien. Aunque con el tiempo y en inglés *nice* acabó significando "lindo", "bonito", en francés del siglo XII *nice* quiere decir "loco" (Littré, p. 2803). Derivado del latín *ne* + *scio*, *nice* es "él que no sabe" y equivale a "necio", ignorante, simplón. Tiene un doblete en *nigaud*, que significa "sin finura", y da a entender que *nice*, en el caso de Perceval, implica que es un hombre no cortés, un anti caballero, un villano. Ese no-saber definitorio del personaje le hace merecer que le

---

[83] Incluso el texto subraya "la cruel justicia que Perlesvaus le había infligido" (*Perlesvaus*, traducción citada de V. Cirlot, p. 341).

[84] "Señor, es bien notorio / que el galés por naturaleza / está más loco que una bestia / en el pasto. / Y éste es ciertamente una bestia; / Loco es quien se para ante él, / y es perder el tiempo / y usarlo en locuras", en la compilación de Potvin, tomo 2, p. 49 s., versos 1454 a 1460. Véase también R. Bezzola, *Le sens de l'aventure*..., p. 59, donde reproduce estos versos: "Les Gallois sont tous par nature / Plus fous que bêtes au pâturage".

[85] Verso 2366, en la edición recopilada por Charles Potvin siguiendo el manuscrito de Mons, Bruxelles, 1866, tomo 2, p. 80. En la edición de M. de Riquer, verso 1173.

juzguen "loco". Littré cita *Perceforest* (t II, fº 25): "Moult nice est celuy qui ne scet son nom nommer", frase que plantea el nudo de la cuestión de la locura percevaliana: la ignorancia de su propio nombre, a la cual se añade la total inconsciencia de dicha ignorancia[86].

El asunto del nombre es bastante confuso. Riquer observa que "como el nombre es cosa inherente a la personalidad, el héroe no ha sabido cómo se llama hasta que, habiendo fracasado ante las pruebas del cortejo del grial, se ha hecho responsable de desgracias" (p. 260). Sin embargo, no parece muy lógico semejante argumento. Chrétien no explica nada para justificar la ignorancia del nombre como tampoco la repentina intuición del mismo. Simplemente, enuncia este hecho misterioso (vv. 3573-3577). Sólo insiste en el aspecto inconsciente relativo a esta intuición: "Ne set s'il dit voir ou non" (v. 3576). Si nos fijamos bien, en el texto de Chrétien, Perceval dice su nombre antes de que la prima le comunique las funestas consecuencias de su reserva ante el grial. Para más inri, enseguida le cambia el nombre su prima, lo que es un colmo. Y sólo después le explica que si hubiera preguntado acerca de la lanza que sangra y del grial, habría remediado los males del rey tullido, y añade que su silencio se debe al "pecado" cometido contra su madre, a la que abandonó y que murió de pena a continuación. Objetivamente, no hubo ningún "pecado", pero todos —personajes, poeta y comentaristas— aceptan sin discusión que Perceval haya sido "culpable" de la muerte de su madre, cuando no es realmente así.

La locura de Perceval es misteriosa. Es completamente diferente de la de los otros caballeros britanos, generalmente locos por amor o por hechizo. Perceval no actúa movido por el amor, sino por la necedad. Sus sucesivas aventuras marcan las etapas de un proceso por el cual muere en él el loco ignorante y nace en su lugar el cuerdo sabio. En el fondo de su locura está la falta de memoria[87]. Las principales experiencias de su existencia le hacen olvidar todo lo anteriormente vivido. Al sentir el acuciante deseo de volverse caballero, se olvida de su madre. Después de ver el Grial, se olvida de la religión cristiana y permanece alejado del ritual y de los sacramentos durante cinco años: "Ot si perdue la miemoire / que de Dieu ne li sovient mais" (vv. 6218s.). Ante las gotas de sangre sobre la nieve, "se ensimisma tanto que se olvida" ("Si pense tant que il s'oblie", v. 4202) Su locura se manifiesta a través de sus actos fallidos, principalmente la omisión de formular una pregunta.

Gracias al relato de Wolfram von Eschenbach, queda muy bien definida la locura de Parzival. Ésta consiste en ser *unwissend*, ignorante-inconsciente, algo más profundo que lo

---

[86] A este respecto, es llamativa la secuencia del poema de Chrétien —que no se incluye en todas las versiones— en la que el caballero, por fin informado de hacia dónde han ido "los cinco caballeros y las tres doncellas" a los que está intentando seguir a través del bosque, pregunta su nombre a Perceval. Le contesta que se llama "Querido Hijo", ante lo cual el caballero divertido insiste en saber "su verdadero nombre". Entonces Perceval dice que "también tiene como nombre *Querido Hermano*" y finalmente que le llaman "Querido señor", lo cual provoca la risa de su interlocutor, y le convence definitivamente de que este *galés* tan preguntón y tan ignorante de su propia ignorancia, está loco, sin lugar a duda alguna. Y aunque fuera hijo de familia aristocrática, su estupidez lo convierte en un villano despreciable por los verdaderos caballeros "hechos por el rey Arturo".

[87] V. Cirlot, *Grial, poética*..., (2014), p. 70, verso 6218s.: "Perceval perdió la memoria y no se acordó más de Dios".

que significa *nice* en francés. El concepto alemán *wissen* abarca dos nociones, la de conocer-saber y la de ser consciente. Para ver el Grial o para llegar al castillo del Grial, hay una condición *sine qua non* explicitada por Wolfram: "Sólo sucederá [el poder ver el castillo] al que no tenga conocimiento[88]". El mayor de los misterios sagrados —el Grial— se le revela únicamente "al ignorante" (*unwissend*). Sin duda haga falta comprender que esta clase de gracia está reservada a la parte inconsciente e irracional del ser humano, quizá incluso mejor dicho, a una parte superior a todo ejercicio racional, la parte más espiritual y por ende la más cercana a Dios. Para obtener o alcanzar esta "visión abierta" (V. Cirlot), el héroe deberá dejarse llevar por el éxtasis místico, por el arrobamiento, es decir, deberá encontrarse en un estado alterado de conciencia, o un estado de inconsciencia, la "locura".

Pura ignorancia, Perceval está loco por estar libre de preconceptos y de todas las trabas que alejan el ser humano del ser divino, fruto del ejercicio de razonar. En otras palabras, Perceval no tiene Ego, no tiene las limitaciones habituales de los otros hombres, es un elegido, ha recibido una misión. Su único problema, es que no lo sabe en un principio, lo cual le hace pasar por un loco. Como no tiene Ego, tampoco tiene nombre. Llega a saber cómo se llama por pura intuición y con la instantaneidad de la iluminación (en sentido budista), mostrándose sabio a la vez que loco. Una y otra vez, a lo largo de las diferentes versiones del relato, Perceval cambia de nombre, designado por el color de sus armas o por alguna otra perífrasis, es decir, sigue sin tener nombre propio, continúa carente de un Ego bien delimitado.

La locura de Perceval consiste en extraviarse. Sólo conoce el bosque, la vida campestre, pero se extravía entre los caballeros. Su locura equivale a desear ser otro que él que es[89], puesto que para más inri no sabe quién es. Esa misma locura le hace abandonar a su madre, y luego a Blancheflor. Los otros caballeros están locos por amor, pero Perceval está loco porque no ama a nadie. A pesar de confesar al ermitaño[90] que echa de menos dos cosas, "Dios y su mujer", no siente amor verdadero. Su aventura con Blancheflor es solamente eso, una aventura, una anécdota, un motivo para arrepentirse después por haberla abandonado. Puesto que el amor no le impulsa a la hazaña, Perceval necesita recibir la energía de otra fuente. El remordimiento será el motor de su acción caballeresca. Hay locura en su comportamiento de caballero porque no actúa en aplicación de la deontología a la que debería servir, sino dentro de una especie de círculo vicioso, una cadena cerrada de causa efecto que incluye la culpa, la acusación ajena, el remordimiento, el voto, la penitencia, el perdón, la pureza que le hace apto a ser rey del Grial. En definitiva, la aventura percevaliana es locura porque su esquema es un Ouroboros.

---

[88] Id., *Íbidem*, p. 335.

[89] Este mismo deseo será la causa de la locura del Tristán de Gottfried que busca "convertirse en un Tristán sin tristeza", para lo cual se casará sin amor y morirá víctima de la venganza de su esposa.

[90] Esto sucede únicamente en las Continuaciones, en el original de Chrétien de Troyes, Perceval no habla de Blancheflor en su confesión con el ermitaño, lo que muestra bien que se olvidó de ella completamente.

Errar es lo que hacen los caballeros artúricos al estar locos; recibir consejos mágicos puede volver loco también. Perceval errático es aconsejado por la sombra de Merlín sobre la dirección a seguir para encontrar el castillo del Grial[91]. Sin embargo hay locura sobre todo en sus contradicciones. Éstas se observan fundamentalmente en relación a la misión del héroe, preguntar. Al comienzo del roman de Chrétien, la primera acción del protagonista frente a lo desconocido es preguntar. Parece natural. Pero en el caso de Perceval, el exceso de preguntas tiene la finalidad de poner de manifiesto su necedad. El muchacho abruma literalmente al caballero con más de doce preguntas. Mientras éste demuestra una exquisita paciencia de hombre cortés, Perceval acumula las acciones que denotan su ausencia total de buenos modales, de sentido común y del más mínimo respeto al prójimo. La contradicción estalla cuando ese preguntón de Perceval contempla el cortejo del Grial y no hace la pregunta para la cual ha llegado hasta este castillo. Su pecado por omisión recibe varias clases de justificaciones, tanto por parte de los autores medievales del cuento como por parte de los estudiosos modernos, todas bien conocidas y que no podemos glosar aquí sin alargar desmesuradamente nuestra reflexión. Lo que nos interesa es comprobar que la locura del héroe se hace patente en un caso mediante el exceso de preguntas y en el otro mediante el exceso contrario, la reserva y el silencio. En efecto, el exceso es locura, independientemente de qué clase de cosas hay o se hacen en exceso. En el caso de Perceval, está claro que su locura es desmesura, y que no se trata de un trastorno psicótico.

Es notable la vehemencia con la cual se acusa a Perceval de unas culpas de las que es objetivamente inocente, puesto que en ningún momento su intención era obrar mal. En su insensatez, no sólo no sabe defenderse arguyendo que su madre no le educó de acuerdo con su alcurnia, o que desconocía por completo la misión de preguntar para sanar al rey tullido, sino que además es tan débil e influenciable que se deja convencer por las razones de su prima y de la Doncella Fea, y se cree efectivamente culpable. Su inclinación natural al exceso le impulsa entonces a desarrollar un complejo de culpabilidad universal[92]. Así se manifiesta una vez más su locura, que ahora cobra el aspecto de una neurosis obsesiva. La desmesura sigue acompañando los votos que pronuncia con el fin de hacer penitencia y obtener absolución. Lejos de beneficiar del amor de compasión cristiano, Perceval se ve involucrado en toda clase de aventuras destinadas a hacerle expiar por la sola vía de las crueles pruebas, del dolor y del sufrimiento. Un destino para volverse loco.

Llegado el paroxismo de la locura, ésta invierte su polaridad y se convierte en cordura, un fenómeno pendular esencial dentro del mundo dualista que la filosofía taoísta enseña como verdad absoluta. Del mismo modo se podría comparar con el principio de la no acción en el Taoísmo el contenido de los romans en torno a Perceval que, según expone Victoria Cirlot, sería el que sigue: "El *Alto Libro del Grial* se concibe como una difusión de la ley del Salvador (…) Las novelas artúricas enseñan que *la vida es un camino al castillo del Grial*. Este camino, no lo conoce nadie, nadie lo puede señalar. Chrétien de Troyes dice que el

[91] V. Cirlot, *Grial, poética…*, (2014), p. 237.
[92] Este rasgo del héroe ha sido exagerado por Wagner en su ópera.

castillo del Graal aparece de pronto allí donde no había nada. Wolfram dice que el castillo no puede ser buscado, hay que esperar a que aparezca. Se interpreta como que hay que abandonarse a la voluntad de Dios[93]".

Perceval encarnaría, en nuestra opinión, la categoría especial de cordura-sabiduría que ensalzan algunos filósofos budistas, una gran virtud consistente en no pretender comprender ni conocer a Dios en sus misterios últimos. Se trata de la aceptación de la esencia incognoscible de Dios, y del reconocimiento de que es imposible saberlo todo, o entenderlo todo. El dogma cristiano oficial siempre negó que la salvación pudiera coincidir con la Gnosis. No hay salvación por la vía intelectual. Perceval, *nice*, sería el modelo del más puro santo cristiano, el que renuncia a la locura de conocer lo incognoscible, y se somete al arrepentimiento, la penitencia, el ascesis y la fe-esperanza ciega en la gracia divina como única vía de redención.

Dentro de esta óptica, si hubiera preguntado "¿a quién se sirve con el Grial?", habría pecado por curiosidad. Tanto su madre como su maestro de armas le recomendaron no preguntar demasiado. Cuando se halla sometido a la obligación, por lo demás ignota, de "preguntar", no se fía: podría estar confrontado con una tentación, luego debe mostrarse capaz de resistirla. El desmemoriado Perceval tal vez se acuerde, en esta circunstancia, del pecado de Adán: queriendo adquirir la ciencia del Bien y del Mal, comió la fruta prohibida. Es cordura profunda la de Perceval, que socráticamente sabe que no sabe nada y lo acepta con máxima, con perfecta humildad, porque tal es la voluntad de Dios: que él sea *unwissend*.

A ojos del mundo, Perceval está loco, pero no le afecta mientras no lo sabe. Cuando su entorno le convence de su pecado, su toma de conciencia implica la desaparición de su ignorancia. Saber se convierte en sufrir, pero sufrir es salvarse. Ser *nice* al comienzo le permite convertirse al final en *nicéforo*, en portador-de-victoria, exactamente lo contrario de *Luci-fer*, el portador-de-luz. Así se demostraría que Perceval es el gran santo salvador cristiano que, de acuerdo con el "santísimo linaje" al que pertenece[94], muestra el camino de la salvación a la caballería. Este camino, obviamente, es el que lleva al castillo del Grial. Perceval obtiene su corona, una vez saldadas todas sus deudas morales mediante el ascesis. No se trata de que recobre la inocencia de su infancia de muchacho *nice*, pues le es tan esencial que nunca la pudo perder, pero sí la desarrollaría a través de sus aventuras, de tal modo que se convertiría en un auténtico Niño, un iniciado, completamente purificado y capaz de entrar en el Paraíso. Y en efecto, más allá de ejercer como rey del Grial, ascendería aún más alto al presidir la Asamblea de los Justos[95]. Al fin y al cabo, si no planteó la

[93] *Perlesvaus*, traducción de V. Cirlot, 2000, p. 405.
[94] Perceval es un descendiente de José de Arimatea, el primero en poseer el Grial.
[95] Al final de *Perlesvaus*, se cuenta que el héroe abandona el castillo del Grial, porque le comunican que allí no volverá a mostrarse el Grial, y se reúne, como lo había prometido, en la Ínsula de la Abundancia con el colegio druídico de "sabios y piadosos hombres ancianos y jóvenes" que moran en ella y "vieron el Grial antes del rey Pescador" (V. Cirlot, *Op. Cit.,* p. 345 y 377). Así se convierte Perceval en el jefe de los druidas inmortales, pues su misión de curandero y de justiciero lo designaba como un druida latente, criado en el

preguntar en su primera visita al castillo del Grial, lo más probable es que fuera porque intuitiva e inconscientemente, por ser nacireo y druida en potencia, él *sabía* lo que se le exigía preguntar[96]. Aunque parezca una locura decirlo.

bosque por voluntad de una madre piadosa que le habría consagrado a Dios desde su misma concepción (nacireo).

[96] En una interpretación taoísta, Perceval "calla porque sabe". Sin embargo, lo que sabe, lo aprendió "de mala manera". Por este motivo siente vergüenza y es la vergüenza por saber algo que debería ignorar lo que de hecho le hace callarse ante el grial. Su silencio delata un pecado remoto, sumergido en lo más profundo del inconsciente, al que no se alude en los textos, obviamente. Es como si se tratase del "pecado original", al pie de la letra. Hemos visto que "de mala manera" consiguió sus primeras armas matando a un caballero sin combate, y despojando al cadáver de dichas armas. Este episodio de homicidio es común a los relatos de múltiples mitos y recuerda el asesinato de Abel por Caín. Es igualmente "de mala manera" cómo aprendió el *Magnum mysterium* de la "lanza que sangra" y del "grial". En efecto, la lanza es un símbolo fálico, y el grial un símbolo del Yoni (matriz femenina). Perceval ha consumado —todo lo deja suponer— un amor físico con Blancheflor. Pero no había recibido ningún sacramento de matrimonio. De modo que tuvo acceso de manera ilegítima a un conocimiento reservado, el misterio de la Creación del universo, que metaforiza el símil de la lanza y el grial. En efecto, en una Continuación, se alude al hecho de que es necesario introducir la punta de la lanza en el grial de tarde en tarde para evitar catástrofes. Ante el cortejo del grial, Perceval se abstiene de preguntar al parecer como una virtud que consistiría en dominar su propia curiosidad. Desea estar informado pero aplaza al día siguiente el acto de preguntar. Semejante explicación nos parece destinada a engañar. Se sabe que el conocimiento adquirido sin un maestro autorizado no es válido, en multitud de filosofías y religiones. Perceval ha omitido un maestro, ha aprendido él sólo, uniéndose sin sacramento con Blancheflor, lo que significan la lanza y el grial, y descubre que su saber es culpable, lo que le impone conversar de temas fútiles con el Rey Pescador para disimular. En efecto, Chrétien describe la velada en el castillo del grial dejando entender que Perceval disfruta mucho de la comida, la bebida y la plática, olvidándose de la pregunta o fingiendo olvidarse de ella, o aplazándola para plantearla a algún paje la mañana siguiente. Con esto queremos insistir sobre el hecho de que los dos argumentos esgrimidos para el silencio, la recomendación hecha por la madre y por Gornemant de "no preguntar demasiado", así como el "pecado" de "la muerte de la madre", no se sostienen.

5. La *Folie Lancelot*

Un inciso en la *Suite du Merlin* que se conserva en algunos manuscritos medievales[97], ha podido ser desgajado y publicarse por separado con el título de *Folie Lancelot*, siguiendo así el modelo de la *Folie Tristan* que ya en la Edad media aparecía como un texto independiente y anónimo dentro del *corpus* tristaniano. Esta *Folie Lancelot* configura el volumen 7 de la edición refundida y traducida al castellano por Carlos Alvar del magno ciclo Lancelot-Grial, tomo que se titula precisamente *La locura de Lanzarote*. No obstante, el héroe pasa por otros episodios de locura además del narrado en este volumen 7. Después de analizar en el presente capítulo los caracteres generales de estas crisis de locura real/patológica del personaje, incluiremos unos comentarios relacionados con el tema de su "loco amor" con la reina Ginebra. Empezaremos, no obstante, glosando unos episodios en los que Lancelot, pese a estar sano, está considerado loco por los otros personajes.

5.1. Las locuras del caballero sano

En el roman de Chrétien de Troyes, hay varios episodios que se han hecho tan célebres que no necesitan ser resumidos. En opinión de Gauvain, el caballero que se sienta en la carreta infamante comete "grande folie"[98]. En efecto, "soportar la vergüenza [99] ", aunque sea por amor a la reina Ginebra, es "locura". Cuando llega en la carreta a un castillo para pernoctar, nadie intenta entender la motivación del caballero, sino que todos, nobles y villanos, al decir del autor, le abuchean y se burlan de él, exactamente igual que se abuchea e insulta al loco bajo cuyo aspecto se presenta Tristán en la puerta del castillo de su tío el rey Marco para ver a Iseo de incógnito.

Ilustración 7 El Puente de la Espada

La siguiente locura que comete Lancelot consiste en elegir cruzar el Puente de la Espada, que es el camino más corto para llegar al País de Gore donde su amada Ginebra se encuentra secuestrada por su raptor Méléagant. En efecto, hay otro acceso, muy peligroso también pero menos

[97] Entre otros, el que lleva el número 12599 en la Biblioteca Nacional de Francia, y fue editado en una revista alemana en 1965 a cargo de F. Bogdanow.
[98] Lagarde & Michard, *Op. Cit.,* p. 60.
[99] V. Cirlot, *Figuras del destino*, p. 200.

terrorífico al par que menos directo, el Puente bajo el Agua, que prefieren utilizar Gauvain y sus acompañantes. Algunos estudiosos han sugerido que el tema del Puente de la Espada en este roman recordaba el Puente As-Sirât descrito en el Corán y llamado Chinvat por los sufíes. Se trata de un puente que pasa por encima del infierno y que deberán cruzar todas las almas de los muertos en su debido momento. Ibn Mas'oûd ha escrito que ese puente "es tan estrecho como la hoja de una espada", de ahí la posible similitud con el Puente que cruza Lancelot a gatas, también una de las maneras descritas por los autores islámicos ("de rodillas"). Teniendo en cuenta que la primera traducción del Corán al latín por Robert de Ketton se fecha en 1143 y el *Lancelot* de Chrétien hacia 1180, es plausible que el tema del Puente pudiese considerarse un préstamo. En este mismo orden de ideas, cabría recalcar que cada *Rama* de *Perlesvaus*, fechado en 1210 por Gaston Pâris[100] y por la mayoría de los historiadores entre 1191 y 1215, empieza por una fórmula similar a la que encabeza cada apartado del Corán[101].

Este eventual significado religioso de la acción de Lancelot es acorde con la interpretación habitual del episodio como un viaje del héroe al Otro Mundo[102], puesto que Gore es definido como "el país de donde nadie regresa". V. Cirlot escribe[103] que "La *locura de la Cruz*, como la denominó San Pablo es semejante a la *locura de la carreta*, como la llamó el propio Gauvain", pero omite prolongar el símil. Nosotros interpretamos la elección del Puente de la Espada como una identificación añadida de Lancelot con Jesucristo, dada la circunstancia de que el caballero presentará, después de recorrer la espada/Vía Crucis, en sus manos y sus pies unas heridas similares a las llagas del Crucificado, fenómeno equivalente, pues, a quedar estigmatizado. En efecto, el caballero emula a Cristo en otro aspecto, apuntado por Chrétien, en el momento en que el enano conductor de la carreta se refiere a él diciendo que "se odia a sí mismo", requisito explícito para ir al Cielo, según el Evangelio.

El tema recibe otro tratamiento en la saga artúrica, y autoriza igualmente otro tipo de lectura. Recordamos que Gauvain, en *Perlesvaus*, se encuentra confrontado con el Puente de la Aguja, aunque su manera de cruzarlo sea diferente y el lugar al que da acceso sea distinto. Por otra parte, en la aventura de Lancelot, hay una diferencia importante con el Puente del

---

[100] Gaston Pâris (1839-1903), *La littérature française au Moyen âge*, quinta edición de Paul Meyer, París, 1914, p. 276.

[101] El íncipit en *Perlesvaux* es "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo", y en teoría el autor pretende que todo lo escrito sea cierto. En el Corán, el íncipit es la frase famosa: "Bi-smi-llah al-raham al-rahim", es decir aproximadamente: "Para la mayor gloria de Dios".

[102] Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 229: "Las leyendas medievales hablan de un "puente oculto bajo el agua" y de un puente-sable por el cual el héroe (Lancelot) debe pasar con las manos y los pies desnudos: este puente es "más cortante que una hoz" y el paso se realiza "con sufrimiento y agonía". El carácter iniciático de paso del puente-sable está asimismo confirmado por otro hecho: antes de emprender la hazaña Lancelot vio en la otra orilla dos leones, pero una vez que llegó a ella sólo distinguió un lagarto: el "riesgo" desaparece al triunfar la prueba iniciática".

[103] V. Cirlot, *Figuras del destino*, p. 88.

Corán, a saber que Lancelot no está muerto[104]. Este detalle motiva que lo interpretemos en clave alquímica, una ciencia de gran predicamento en la Edad media, generalmente olvidada o desconocida por los expertos en literatura de aquella época. El Puente de la Espada representa la llamada *Vía Seca*, de un alto grado de peligrosidad, y por la cual se fabrica la Piedra Filosofal en veintiún días. La mención del otro puente por parte de Chrétien de Troyes es la razón por la cual su sentido es alquímico, puesto que el Puente bajo el Agua es una metáfora de la *Vía Húmeda* dentro del mismo proceso de fabricación de la Piedra, pero en este caso las tareas son mucho menos peligrosas para el alquimista, a cambio de lo cual tarda nueve meses para lograr su Oro alquímico, el tiempo exacto de un embarazo. Elegir la Vía Seca es demostrar virilidad superlativa, rasgo acorde con el caballero que actúa por amor a su Dama. Por el contrario Gauvain se comporta de un modo más femenino, y menos heroico, pero debe ser así para poner el acento en la proeza del protagonista. En el cristianismo esotérico, se suele decir que la Vía Seca corresponde a la elección de la cual sólo es capaz Jesucristo, pues equivale al "Camino recto al Padre", que sólo elige y está preparado para recorrer el candidato más virtuoso, más aguerrido al sufrimiento, en nuestro caso, es el camino para "el mejor caballero del mundo" que es efectivamente Lancelot. La primera recompensa del héroe al llegar a la otra orilla tras cruzar el Puente de la Espada consiste en comprobar que allí no están los dos leones que había visto antes de lanzarse a esta aventura. Sin duda este detalle pasa desapercibido a la mayoría de los lectores —no así a Mircea Eliade, como vimos en una nota anterior. La salvación y la liberación del alma requieren la plena toma de conciencia de que todas las cosas de *este mundo* son vanas ilusiones, sueños y hechizos, que se desvanecen ante la fortaleza espiritual.

Un tercer episodio en el que Lancelot es tratado de loco se desarrolla durante su combate contra Méléagant. La doncella de Ginebra interpela al héroe, de quién por fin en el verso 3666 se nos dijo el nombre[105], y le increpa, con el fin de infundirle valor. El fragmento transparenta el humor exquisito y particular de Chrétien, mostrando a Lancelot hacer malabarismos circenses para seguir luchando y al mismo tiempo no perder de vista a la reina un solo instante. La exhibición del virtuosismo de un caballero que pelea de espaldas a su contrincante motiva que la doncella, aparentemente insensible a la estética surrealista del cuadro que se le ofrece, o preocupada por la integridad del campeón de su señora, le reprenda por "tan alocada conducta[106]" (v. 3674).

---

[104] El episodio sería un *remake* de los viajes al Hades de Orfeo y de Eneas, equiparando a Ginebra con Eurídice y con la reina Dido. Esta última, sin embargo, "muerta de amor", se parece más a Iseo que a Ginebra. Con su arpa-lira, Tristán se corresponde con Orfeo. En cuanto a Eneas, portador de una rama de muérdago, la planta sagrada de los druidas, tiene visos de servir de modelo a Lancelot educado por un hada-druidesa, la Dama del Lago, y más o menos destinado al ejercicio de funciones mágicas. Se recordará que Lancelot traza con su espada un círculo mágico que le protege durante la noche contra unos demonios.

[105] M. de Riquer, *Op. cit.*, p. 260: "A Chrétien le gusta dilatar la revelación del nombre". Véase nuestro §8.

[106] "Alors derechef s'écria la demoiselle, de la fenêtre: "Ah! Lancelot, comment se peut-il que si follement tu te conduises?" (Lagarde & Michard, *Op. Cit.*, p. 63).

5.2. Las crisis de locura del héroe

5.2.1. Causas desencadenantes

Lancelot enloquece debido a dos causas diferentes. Una es la hechicería, otra el afecto frustrado. Cuando las circunstancias le mantienen alejado de sus seres queridos, el caballero se hunde en la melancolía y la depresión. No está precisamente loco, pese a lo cual el texto sí lo describe como tal: "Lanzarote enloqueció y perdió la cabeza, y no había remedio posible ya que todas las cosas que le hacían le desagradaban[107]." Esto sucede cuando se encuentra separado de Ginebra y sin noticias de ella, y al mismo tiempo carece de noticias de su amigo Galahot, al que quiere tanto que querrá estar enterrado junto a él. Llevando su vida de caballero andante, las aventuras le han separado de Galahot. Lancelot encuentra a Gauvain, que olvida darle recado de que su amigo le está buscando. La causa directa de esa locura es no saber nada del amigo.

Otras dos crisis de auténtica locura surgen como consecuencias de un acto de brujería ejercido contra Lancelot. Morgana le administra una pócima que le hace dormir y le muestra en sueños que Ginebra ha dejado de amarlo y tiene otro amante. Cuando despierta, continúa engañado y enloquece. También es víctima del engaño de otra hechicera, Brisane, que sirve a la hija del rey Pelles, Elaine. En una de sus estancias en el castillo del Grial, Brisane droga a Lancelot de tal modo que le convence de que la reina Ginebra le está esperando, y él acude presuroso a reunirse con ella, sin darse cuenta de la superchería. Es así cómo nace su primer hijo, Galaad. Pasados unos diez años, la misma situación se repite, ahora en la corte de Arturo. Elaine ha llegado para visitar a Ginebra, la cual, para honrarla, le adjudica según costumbre de la época, una cama para dormir en la misma sala donde duermen todas las damas, e incluso, no muy lejos, el propio Lancelot. En medio de la oscuridad de la noche, Brisane viene a buscar al caballero y lo conduce por engaño a la cama de Elaine. Él cree que la sirvienta le ha llevado a la cama de Ginebra, que efectivamente ha enviado otra criada a requerirle. Cuando la reina impacientada se pone a buscar a Lancelot en todas las camas del dormitorio colectivo, lo encuentro finalmente durmiendo entre los brazos de Elaine. Acto seguido, lo expulsa del castillo, y Lancelot se marcha abochornado, sin intentar disculparse ni aclarar el engaño[108]. Entonces se vuelve loco y este trastorno dura varios años. Estando loco el caballero vivirá muchas aventuras que conforman el relato *Folie Lancelot* propiamente dicho.

---

[107] Anónimo, *Lanzarote del Lago*, edición preparada por Carlos Alvar, 7 vols., Alianza Tres, Madrid, 1987-88, volumen 3, capítulo CV, p. 914.
[108] Íbidem, vol. 7, capítulo CLXXVI.

5.2.2. Sintomatología

El tópico literario medieval consiste en mostrar que el caballero loco huye al bosque en camisa ("desnudo", dicen los poetas) y olvida su nombre y su condición social, viviendo como un animal salvaje y comportándose con violencia cuando se encuentra con caballeros, a los que ataca mecánicamente sin saber lo que hace. Así están descritos Yvain y Lancelot. Sin armas ni caballo ni ropas correspondientes a su estamento, pierden por completo su identidad de caballero. Desde ese momento, lo único que hacen es vagar por el bosque sin rumbo, perdidos.

Cuando Lancelot desaparece[109], sus parientes primero, y muchos otros caballeros de la Tabla Redonda después, salen en su busca, sin encontrarle ni encontrar a nadie capaz de darles noticias suyas. Pasado un tiempo, se vuelve flaco e irreconocible, cosa que no ayuda a mejorar su situación. En efecto, el texto nos dice que "erró desnudo, a pie, se puso moreno y negro por el sol y por el calor[110]", durante al menos dos años. Tras combatir a un caballero, se queda dormido y es llevado a un castillo, donde le dan ropas decentes y lo tratan bien[111]. Bliant cuida de él sin saber que es Lanzarote, sólo comprende que se trata de un caballero y que está loco[112]. Se escapa del castillo de Bliant y vuelve al bosque, donde un ermitaño lo recoge y cuida de él, hasta que otra vez se escape de la ermita, pues sigue estando loco[113], y esta demencia le impulsa a apartarse de otros seres humanos para refugiarse al contacto con los seres de la Naturaleza, irracionales como él.

En un episodio anterior, sin embargo, la locura de Lancelot no sigue el patrón tópico del errar por los bosques sin ropas adecuadas. Cuando participa en el asedio a la Roca de los Sajones, la locura que le aqueja no lo priva de su identidad. El rey Arturo y su mesnada caen prisioneros de los sajones. Acerca de Lancelot, el texto dice: "Tenía la cabeza vacía, pues le había subido a ella una locura y una tristeza tal, que nadie podía permanecer a su lado. No hay compañero al que no le haya hecho dos o tres heridas. Por fin el carcelero lo cogió y lo metió en una habitación y pudo comprobar que estaba loco y no fingía[114]." Al tener noticia de que hay un caballero demente entre los prisioneros, la Dama de la Roca, que no es otra que la bruja Camila, ordena que sea puesto en libertad.

Entonces Lancelot, a pesar de su locura, actúa con sensatez, puesto que regresa al campamento del rey Arturo. Sin embargo, continúa atacando a cualquier hombre que se acerque a él, pues no reconoce a nadie. Esta locura cede únicamente ante la reina Ginebra, a la que no ataca, sino que se mantiene tranquilo junto a ella, sin que la inconsciencia lo

[109] Íbidem, vol. 7, p. 1820.
[110] Íbidem, p. 1843.
[111] Íbidem, p. 1847.
[112] Íbidem, p. 1849.
[113] Íbidem, p. 1851.
[114] Íbidem, vol. 2, p. 621. La precisión "no fingía" cobra pleno sentido cuando recordamos que Tristán se disfrazó de loco y simuló estar loco, aunque no se trata de la misma clase de locura. La similitud de los títulos *Folie Lancelot* y *Folie Tristan* pueden inducir a confusión.

abandone. Es evidente que en este caso la locura de Lancelot es de naturaleza mágica[115], como lo demuestra, además, la manera en la que está curado.

5.2.3. Curación

En efecto, un buen día se presenta ante Ginebra la Dama del Lago, con unos ungüentos, y sana a Lancelot de esta extraña locura. Entonces la gente de su entorno informa al héroe de "que ha estado fuera de su seso, y que nada podía resistir a su lado, salvo la reina, y que la dama que lo crió en el Lago vino a curarle de esa locura[116]." Recuperada la salud, y con la ayuda del poder mágico del escudo que deshechiza, Lancelot libera al rey Arturo y sus compañeros y todos juntos vencen a los sajones y a la bruja Camila.

La curación de su otra locura llegará a Lancelot por las virtudes del Santo Grial. Errando por los bosques, llega a Cobernic donde la hija de Pelles lo reconoce. Mientras duerme, es llevado al Palacio Venturoso, donde el Grial viene a curarle durante la noche. Entonces Lancelot se acuerda de que Ginebra le ha despedido y exiliado, de modo que toma la decisión de permanecer escondido, viviendo una temporada con Elaine y sus dos hijos en uno de los castillos del rey Pelles, de incógnito.

Como vemos, pues, la locura del héroe es un mal transitorio, y se podría decir que su remedio es homeopático. Si la causa de la locura es un hechizo, sanará el enfermo mediante un contra hechizo. Y en el caso de Lancelot, es la persona que fuera responsable involuntaria de su locura, Elaine, la que finalmente le proporciona, por su intervención directa y su intercesión, la sanación por el Grial. Es curioso que la homeopatía resulte ser el método que emplea también Perceval para curar al rey tullido, puesto que, según las versiones de la leyenda, este personaje —y algunos otros[117] también en la Materia de Bretaña— recibe la sanación por la misma lanza[118] que le produjo la incurable herida. Las heridas más graves requieren siempre la intervención del poder mágico de una doncella-hada sanadora —Iseo, para Tristán—, o la de un caballero-druida —Perceval, para el Rey Tullido— que suele emplear para sanar la misma arma que causara la herida, en sabia aplicación del principio matemático según el cual dos factores negativos combinados entre sí arrojan un resultado positivo, fundamento filosófico del la homeopatía en su sentido originario.

---

[115] "El escudo que la Doncella del Lago le había llevado a la reina" (*Íbidem*, vol.7, p. 623) tiene la especial virtud de que, cuando lo toca Lancelot, recupera el juicio, pero al apartarse del escudo, otra vez está loco (p. 624). La Dama del Lago comprueba por sí misma el efecto del escudo sobre su ahijado, que "vuelve a su cordura" (p. 625) al contacto con el escudo.

[116] Íbidem, p. 628.

[117] En *Perlesvaus*, Rama X, (p. 316 en edición de referencia), se dice que un caballero sólo puede curarse de su herida por la espada que le hirió.

[118] Martín de Riquer insiste sobre el hecho de que en la obra de Chrétien, "Queda bien claro que el Rey del Grial fue herido por una jabalina, no por una lanza" (*Op. cit.*, p. 256).

5.3. El loco amor de Lancelot y Ginebra

En *La Demanda del Santo Grial*, Lancelot "se arrepiente del loco amor que tuvo hacia la reina y que ha mantenido durante tiempo. Se lamenta y se escarnece y jura en su corazón que no volverá a recaer[119]." A pesar de la sinceridad del héroe, nunca dejará de amar a la reina, y ese amor, para todos los testigos, fue un "loco amor", es decir, una relación culpable, pecaminosa, de la cual ambos deben arrepentirse para morir "en olor de santidad", como sucede efectivamente al final de la epopeya, en el último libro, *La muerte del rey Arturo*. En esta última parte, la intriga se mueve en torno al descubrimiento, por parte de Arturo, de las pruebas fehacientes del adulterio de su esposa con Lancelot, y la subsiguiente guerra[120] entre el clan del rey Arturo y el linaje del rey Ban de Benoic, al que pertenece Lancelot. La ruina completa y definitiva de la Tabla Redonda se atribuye a este adulterio, minusvalorando el papel de la traición de Mordred a su padre[121]. Los diferentes autores de las sucesivas continuaciones pervierten la leyenda original que, en la obra de Chrétien, mostraba una relación de *fin'amors* ejemplar entre Lancelot y la reina Ginebra.

Sin embargo, la obsesión de Arturo por averiguar y luego vengar la ofensa de aquel supuestamente loco amor, acabará desbaratando la razón a prácticamente todos los personajes de la saga. Gauvain se convertirá en el enemigo mortal de Lancelot, que seguirá afirmando que lo ama[122]. Al día siguiente de la terrible batalla contra Mordred y los Sajones, el propio rey Arturo parece haber perdido la razón cuando mata a Lucano el copero, abrazándolo con tal fuerza que muere ahogado. Este acto es muy extraño y no se halla explicado. Todos los acontecimientos parecen desencadenarse trágicamente a partir de la traición de Agravaín, que puso al tanto a Arturo: "Señor, Lanzarote ama a la reina con loco amor y la reina le corresponde[123]."

La misma frase se repite multitud de veces, como un verdadero leit motiv, en todo el texto de *La muerte de Arturo.* El rey empieza a dudar y oscila entre creer en el adulterio y rechazar esta idea, aduciendo tantos argumentos a favor como en contra. En este aspecto, y como veremos más adelante con mayor detalle, la narración se parece a la leyenda de Tristán e Iseo, ante cuya relación el rey Marco también duda indefinidamente de si es o no es un caso de loco amor. Alcanzado este estado de la evolución en los textos, parece que se ha olvidado que en el inicio de los amores del caballero y la reina estuviera interviniendo el propio rey Arturo. Deseoso de tener en su mesnada a Lancelot, encargó a su esposa la misión

---

[119] *Demanda del Santo Grial*, edición de C. Alvar, capítulo LVIII, p. 102.

[120] Cabe la posibilidad de que los autores quisieran emular el tema de la Guerra de Troya, desencadenada por culpa del amor. Siempre existió la creencia filosófica en un eterno retorno, y conviene recordar que el pueblo britano se supone descendiente por Bruto de los antiguos troyanos. "Brutus, fantástico epónimo de Bretaña", escribe M. de Riquer (*Op. cit.*, p. 20).

[121] En efecto convendría recordar que Mordred es un hijo incestuoso de Arturo, de modo que la ruina del reino podría interpretarse mucho más como el castigo por transgredir —aunque sin saberlo— el tabú del incesto.

[122] *La muerte del rey Arturo*, traducción de C. Alvar, 1996, §145.

[123] Íbidem, §6, p. 27.

diplomática de seducirle para retenerlo en la corte, puesto que gracias a él, el bando de Arturo ganaba todas las batallas y todos los torneos: por algo era Lancelot *el mejor caballero del mundo*. Si el paso de los años no ha alterado el amor del héroe, siempre fiel a su dama, el tiempo transcurrido en la ficción es suficientemente largo para hacer olvidar muchas cosas a los personajes.

En una primera etapa de esta narración, Arturo intenta averiguar la verdad, actuando con prudencia. Comunica a su sobrino y siempre buen consejero Galván que Agravaín le informó de que "Lanzarote la amaba con loco amor más que a mí, la había conocido carnalmente[124]", etc. Galván lo niega, y Arturo replica: "Ciertamente, si fuera verdad que Lanzarote la ama con loco amor, no podría creerme que hubiese tenido corazón para cometer una deslealtad tan grande como el deshonrarme con mi mujer[125]." Galván reitera entonces "que estaba completamente seguro de que nunca Lanzarote había deseado a la reina con tan loco amor como pretendía Agravaín".

En una segunda fase, el rey Arturo llega, debido a que se extravía en el bosque, hasta el palacio de Morgana, su hermanastra. El hada "odiaba a Lanzarote más que a nadie porque sabía que la reina lo amaba[126]". Aprovecha la visita de Arturo para mostrarle las pinturas[127] en las que Lancelot prisionero había plasmado los episodios de sus amores con Ginebra (§50). Para convencerle del adulterio, le recuerda una serie de sucesos: "¿Os acordáis de las dos reuniones que se celebraron en Camelot, cuando los compañeros de la Mesa Redonda dijeron que no irían a ninguna asamblea en la que Lancelot fuera su rival porque siempre se llevaba el premio? Fue cuando Lanzarote el Loco (*sic*) se volvió contra ellos y les hizo abandonar el campo (…) entonces lo tuve prisionero durante dos inviernos y un verano, y es cuando pintó las imágenes que veis aquí." (§53, p. 85). Ante semejante prueba, Arturo declara a Morgana: "si se aman con loco amor tal como vos me decís, los haré capturar juntos" (§53, p. 87).

Después de una gran cantidad de aventuras secundarias, Lancelot y Ginebra caen en una trampa, se descubre el flagrante delito. La reina es condenada a la hoguera y en el último momento, Lancelot la rescata. En la refriega mueren tres sobrinos de Arturo, y Boores se lamenta: "Pues ha sido descubierto lo que tanto habíamos ocultado, veréis comenzar ahora la guerra que no terminará nunca mientras vivamos" (§90, p. 140). El relato de los estragos causados por el *loco amor* ocupará el resto del texto, hasta provocar la total destrucción de la caballería artúrica[128]. Sin embargo, los autores prolongan todavía el suspense, intercalando un episodio en el que, igual que en la leyenda de Tristán, Lancelot negocia con Arturo el perdón de Ginebra. Se ponen en boca del rey las palabras siguientes: "Por Dios, Lanzarote

[124] Íbidem, §30, p. 51.
[125] Íbidem.
[126] Íbidem, §54.
[127] Este detalle también traza un puente entre la leyenda de Lancelot y la de Tristán, que realizó estatuas de Iseo en la Sala de las Imágenes, demostrando así que los caballeros eran ocasionales artistas plásticos.
[128] "En esta batalla murieron tantos caballeros que nunca después hubo tan buenos caballeros como los de la época de Arturo" (§181, p. 255).

no está tan vencido en esta guerra que si le importara tanto la reina como me dijeron, no me la devolvería en mucho tiempo, si la quisiera con loco amor" (§118, p. 178). Y Lancelot lo corrobora: "Si yo amase a la reina con loco amor, tal como se os hizo saber, no os la devolvería en mucho tiempo" (§119). Pese a todo ello, la catástrofe final no puede aplazarse más, debido a que Galván se empeña en vengar a sus hermanos muertos haciendo una guerra sin cuartel a Lancelot.

En contraposición al loco amor del caballero y la reina se describe el amor no correspondido de la Doncella de Escalot, que muere de haber amado a Lancelot[129]. Éste, en un momento dado, le dice "Fue locura el pensar en mí de tal forma después de que os dijera que mi corazón no me pertenecía" (§57). Más adelante se sabe en la corte que la Doncella murió por amar al caballero sin reciprocidad (§70). Este detalle permite comprender lo que, en la mente de los escritores medievales, era llamado loco amor y la diferencia entre esta manera de amar y la locura que conduce a la muerte por amor. De modo que estos comentarios nos sirven de transición al capítulo siguiente de nuestro estudio, que versará sobre la locura de Tristán el Enamorado.

[129] C. Alvar, Dic. Art., p. 263.

6. La *Folie Tristan*

Fou comme la vérité
Philippe Sollers (*Femmes*, p. 111)

A diferencia de Lancelot o de Yvain, que estaban locos de verdad, poseídos por un espíritu maligno, y recuperaban su cordura tras la intervención sanadora de un hada, Tristán es un loco fingido, un loco "artificial", un falso bufón incluso, de modo que siendo afirmación la negación duplicada, cuanto más loco se muestre, tanto más cuerdo y sabio estará.

Los dos fragmentos sueltos de poemas medievales anónimos conocidos por el mismo título de *Folie Tristan* se distinguen netamente por su extensión y su estilo. La *Folie de Berne* (en adelante: Fb) consta de 572 versos y es más trágica, con un relato menos ordenado. La *Folie d'Oxford* (en adelante: Fo) tiene una extensión mayor, 998 versos, y ofrece un relato en dos partes. La primera describe las payasadas que ante su tío Marco realiza Tristán irreconocible bajo un disfraz de bufón; la segunda sirve para resumir a modo de *flash back* todas las aventuras de la historia de amor entre el caballero y la reina Iseo. El punto de arranque de estas dos versiones es el mismo. Separado de su amiga, Tristán decide travestirse en loco y presentarse en la corte de la cual ha sido proscrito. También el desenlace es similar, puesto que tras multitud de pruebas, Iseo finalmente reconoce a su amigo y lo acoge en su intimidad.

A pesar de no recibir esta denominación, ambos textos podrían ser considerados como pertenecientes al género del *Lai*, o del romance, en la medida en que se valen de un episodio concreto, el disfraz de loco, para ofrecer al lector, que se presupone conocedor de toda la historia de los amantes de Cornualles, una síntesis en forma de recordatorio, lo cual nos parece que pudiera, en definitiva, conferir a estos textos el carácter de sinopsis argumental de un eventual espectáculo teatral, más o menos cómico según se considere la Fb o la Fo.

En efecto, Tristán hace una demostración de su talento de histrión, pero a cambio ha perdido totalmente su identidad caballeresca, de modo que la temática de este episodio desentona dentro de una leyenda artúrica y nos induce a pensar que su anónimo autor se está anticipando a dos hechos posteriores en la Historia, cuales son, en la sociedad, la institución del bufón de corte inseparable de un rey o un señor de alta aristocracia; y en la literatura, el género del teatro profano medieval[130] o *Jeu*.

6.1. Tristán bufón

El disfraz es un recurso extremadamente frecuente desde la más remota Antigüedad, cuya mitología abunda en metamorfosis de dioses y héroes travestidos. Más cercano al personaje de Tristán en el espacio tiempo a la vez literario y real, podemos recordar al primero de los trovadores, Guillermo IX de Aquitania, que se pone en escena a sí mismo en una de sus *Canciones* bajo el disfraz de un peregrino que simula ser mudo, con el fin de disfrutar

[130] Frappier opinaba que "El teatro se hallaba latente en los cantares de gesta, los romans y las fábulas" (citado por Jean Rony, *Le Jeu de la Feuillée*, p. 3).

impunemente de fornicar —188 veces, durante ocho días consecutivos, precisa el texto— con dos mujeres a la vez[131]. La proeza erótica[132] era una de las características del bufón cortesano tradicional, un personaje asociado por ostentación de lujo a todas las cortes brillantes, documentado desde Atila en el siglo V, e incluso con un antecedente mitológico, pues Momos era ya el bufón de los dioses del Olimpo. El rey Arturo también tenía el suyo[133], según escribe Chrétien en *Li contes*, "bufón de corte que nada tiene de tonto ni de loco", puntualiza oportunamente Martín de Riquer (138).

Se tipifican dos categorías de loco cómico, el "natural[134]" y el "artificial", pero Tristán no pertenece a ninguna de estas dos categorías, pues él es un loco simulado, lo cual no permite afirmar ni que pudiera ser "natural" ni que fuera más bien "artificial". Las penas del amor insatisfecho a causa de la separación de los amantes provocan un cierto delirio a Tristán, que intenta encontrar una especie de remedio homeopático[135] a su sufrimiento amoroso tendente al enloquecimiento[136], en el fingimiento de la locura. En efecto, su deseo de volver a ver a Iseo, dada su condición de exiliado por su tío, le obliga a ingeniárselas para aparecer en la corte bajo un disfraz que le haga totalmente irreconocible. Su maquillaje y preparación (cambio de voz, vestuario) forman parte de los componentes del loco artificial, pero la motivación real de su acto no es ejercer esta profesión. Sin embargo, en ésta como en las otras empresas del héroe, Tristán demuestra su excelencia y la perfección alcanzada en su imitación del loco demuestra toda su cordura.

6.1.1. La *vis comica* de Tristán-Loco

El "mejor caballero del mundo", cuando trueca la espada contra la maza o la clava, se convierte ipso facto en el "mejor loco del mundo": "A merveille sembla bien fol" (Fb). La prueba no se hace esperar. Apenas se presenta ante el rey Marco, éste se desternilla de risa literalmente. El texto de la Fo dice así: "Li rais s'en rit e puis respunt" (El rey se ríe y luego replica); "Li reis l'entant e si s'en rit / Et dit al fol" (El rey lo escucha y carcajea / Y dice al loco); "Li reis e li autre s'en rient" (El rey y los demás se ríen). Cuando el loco trata a la corte de "Loca gente" ("Foles genz") y los espanta para que se alejen ("Tolez, issez de

---

[131] Jean-Charles Payen, *Le Prince d'Aquitaine*, 1980, p. 92 a 99; en esta edición, es la *Cansó* nº V. También en este caso, el disfraz de peregrino está interpretado por Payen como característico de un individuo "fol et donc marginal" ("loco, y por ende, marginal"; p. 98).

[132] Mircea Eliade habla de "sexualidad exacerbada", *La nostalgie des origines*, 1971, p. 303.

[133] Volvemos más adelante sobre este personaje importante en *Li contes*.

[134] Como ejemplo literario, tenemos el personaje de "Li Dervés" (el loco) en *Le Jeu de la Feuillée* (ca. 1276) de Adán de la Halle (Arras, mediados del siglo XIII-ca. 1286).

[135] Como anticipamos, entendemos "homeopatía" en su estricto sentido etimológico, no como se suele emplear coloquialmente en la actualidad. Un buen ejemplo del empleo de esta terapia se encuentra en Gottfried: "El médico Amor llevaba de la mano a su paciente Tristán y encontró allí también a su enferma Isolda. Cogió a los dos enfermos y les suministró el uno al otro como medicina. ¿Qué habría podido curar a ambos mejor?" (citado por V. Cirlot, *Figuras*..., p. 131).

[136] "Pur vostre amur sui afolez" (Fo: Por amor a vos estoy loco). "Tel poine sofert por li / Et mout esté fol, je vos di." (Fb: Tantas penas sufridas por ella / Le habían vuelto muy loco, yo se lo digo.")

ceenz! / Lassez m'a Ysolt consiler: / Je la sui venu doneier"), el poeta escribe: "Li reis s'en rit, kar mult li plest" (El rey se parte de risa, pues la cosa le divierte mucho). Y el texto prosigue mencionando la reacción de Marco y de su corte ante los chistes del loco: "Markes del fol bonement rit, / Si funt li grant e li petit" (Marco ríe de buen grado del loco, / Le imitan los grandes y los pequeños). La última mención de la diversión es ésta: "Li reis s'en rit a chascun mot / Ke molt ot bon delit del sot" (El rey carcajea a todas sus palabras / Dado que el loco lo divierte sobremanera).

En esta Fo, también el loco ríe al menos en tres ocasiones, de las respuestas de Marco o de las protestas de Iseo. Cuando ella ordena que lo expulsen, Tristán se echa a reír: "Li fol respunt tut en riant". El arte cómico, para este poeta anónimo, incluye que el payaso también ría para hacer reír a su público, como sucedía en el cine mudo cómico de Charles Chaplin o de Harold Lloyd. Por dos veces, se puede leer[137] lo siguiente: "Li fols l'entent, si së en rit" y "Li fols respunt, a rire a pris: Reis" etc. Para el rey Marco, el recién llegado es un loco realmente muy divertido: "Cis est bon fol, mult par dit ben". Por el contrario, la reina Iseo se siente molesta y abochornada por todas las locuras que evoca Tristan y que la comprometen.

La primera parte de la *Folie* de Oxford, pues, está puntuada por una decena de repeticiones acerca de la comicidad que provoca la excelente actuación del bufón en cuyo papel se metiera Tristán, que tiene un gran talento cómico, no cabe la menor duda. Su prestación no se limita a la cháchara burlesca, sino que también hay gesticulación y pantomima. El espectáculo incluso empieza nada más presentarse el protagonista al portero del castillo de Tintagel y mientras cruza los patios y las estancias hasta llegar a la sala donde están el rey y la reina, el poeta ha descrito el recibimiento que le hace la servidumbre, violento según costumbres de la época medieval. En conformidad con la definición del bufón cuya función es hacer reír tanto por activa como por pasiva, Tristán recibe abucheos, vejaciones, insultos, golpes de palos y piedras, pero también se defiende con su maza[138]: "Si nus l'asalt devers le destre, / Il turne et fert devers senestre." La práctica de los combates y torneos desiguales parece serle de gran utilidad para evitar los golpes.

Sin duda haya, en la intención del poeta, un rastro de ironía ante su personaje de caballero convertido en un individuo del nivel más bajo de la sociedad, un loco. El aspecto deshonroso de semejante modo de aparecer en público justifica la prolongada negativa de Iseo. Ella rechaza rotundamente que el loco sea Tristán, como él mismo afirma y como Brangania también cree. Incluso ante la acumulación de pruebas, Iseo siente vergüenza de ser supuestamente la amiga de un individuo tan repugnante como el bufón y no está dispuesta a aceptar su identidad real bajo ningún concepto, lo que permite al autor del texto mantener el suspenso hasta el final, cuando Iseo no opone ya más resistencia y cae en brazos del amigo. Todos estos detalles narrativos interesan para comprender el episodio del bufón en clave de una posible inversión de otro episodio muy relevante de la leyenda tristaniana, nos referimos al disfraz de leproso del caballero, cuando ayuda a Iseo a cruzar el vado del

[137] En la edición on line de *Les Tristans*, páginas 264 a 269.
[138] *Íbidem*, p. 263.

Mal Pas, previo a la celebración del juicio de Dios de la reina. Igual de cómica e incluso más si cabe fue aquella secuencia del leproso, narrada por Béroul, en la que Tristán hacía alarde de su genial talento histriónico. Sin embargo carecía del componente esencial que estudiamos presentemente, a saber, la locura.

Ilustración 8: En primer plano, un alfil o "Fou"

6.1.2. El disfraz de loco

En los poemas *Folie Tristan*, la descripción del loco se ajusta a las características del bufón de corte. Dado que la palabra bufón tiene su origen en el hecho de hacer muecas grotescas y de hinchar las mejillas para soplar[139] (*bouffer* → *bouffon*), el poeta describe la manera que emplea Tristán para maquillarse, tiñendo su cara "con una hierba que trajo de su país": "Od une herbete teinst sun vis / K'il aporta de sun païs; / Il oint sun vis de la licur, / Puis ennerci, muat culur" (Fo, p. 262). Ciertamente un loco debe tener la piel negra, pues el mismo Lancelot enloquecido y errante por los bosques adquiría este color debido al sol. Aunque Tristán cambie su color de cutis, el detalle de la hinchazón de su rostro no se da aquí pero sí en el poema de Béroul, con motivo de su disfraz de leproso, que indudablemente tiene relación con su travestido de loco, pues le mostraba "soplando y resoplando por la nariz" y con la cara llena de bultos: "Mot ot bien bocelé son vis" (*Les Tristans*, p. 42 y p. 167).

Además del color negro que asemeja el loco al diablo, o al lobo —recordemos que a su llegada, Tristán es sometido a una persecución como si fuera un lobo—, la caracterización del bufón incluye un cambio de voz, que igualmente intervenía para simular la lepra mediante una voz "ronca" (*Les Tristans*, p. 43). Al final de la *Folie*, para convencer definitivamente a Iseo de que es Tristán quien se hacía pasar por loco, el héroe lava su cara y recupera su voz natural. La distorsión de la voz ("Tristran sout bien muer sa voiz", Fo, p. 262) es un recurso teatral muy eficaz para provocar la comicidad. Mantenerla requiere un dominio de cierta técnica vocal, que puede considerarse propio del juglar o cantor. Para tal fin, Tristán aprovecha sus dotes musicales, de las cuales alardea ante Marco y su corte: "Ben sai temprer harpë e rote / E chanter après à la note (…) Enne sui je bon menestrel?" (Fo, p. 268). En este punto concreto, con la insistencia acerca del loco ministril, apreciamos la intertextualidad que vincula la *Folie Tristan* con el fragmento de un *Tristán Juglar* que se

[139] El étimo latino de *fol* señalado por Littré es *follis*, fuelle, de ahí que el bufón, al hinchar las mejillas para soplar, nos haga pensar en el *souffleur* o soplador, término que en alquimia designa al aprendiz de alquimista, que se dedica a la espagírica*, la cual coincide en ciertos aspectos con la artesanía del vidrio. De ahí la profunda coherencia entre el bufón-loco y la "casa de cristal" de Tristán. *Véase J. van Lenep, *Op. cit.*, p. 19.

incluye en la continuación atribuida a Gerbert de Montreuil y que también recoge Eilhart[140]. Este detalle recuerda el juglar fingido llamado Tantris que llega herido a Irlanda para ser sanado por Iseo, tras combatir al Morholt. Aquel juglar, naturalmente, era Tristán, y en la *Folie*, también recurre a su seudónimo: "Change son non, fait soi clamer / Tantris" (Fb, p. 248). En cuanto a su habilidad como juglar o mejor, como bardo o trovador, sin duda queda patente en un detalle de su pantomima en el Mal Pas, cuando recibe del rey Marco la limosna de su gorro de pieles y hace *tropos* con él antes de disimularlo bajo su capa: "Desoz la chape a mis l'aumuce. / Qant qu'il puet la trestorne et muce[141]" (*Les Tristans*, p. 170).

El intercambio de sus ropas con las de un pescador no parece tan trascendente[142] como otro detalle de su metamorfosis en loco, cual es la "tonsura en forma de cruz": "Od les forces haut se tundi: / Ben senble fol u esturdi. / En après se tundi en croiz" ("Con las tijeras, se tonsuró arriba: / Bien se parece a un loco y a un insensato. / Y después se tonsuró en cruz", Fo, p. 262). En la Fb, no se especifica la "forma de cruz" de la tonsura, si bien ésta se menciona en dos ocasiones, una al comienzo del relato: "Tondrë a fait sa bloie crine" ("Se hizo cortar la rubia cabellera", Fb, p. 249), la otra hacia el final, cuando Brangania dice a Iseo: "Dama, por vos se cortó el pelo a lo loco (…) Él es Tristán, yo se lo juro" (*Les Tristans*, p. 80 para el texto en francés moderno —la traducción es nuestra—; p. 254 para el texto original: "Por vos s'est tonduz comme fol / … / Cë est Tristans, gel vos afi").

La tonsura, en un laico, podía eventualmente ser una señal de penitencia o de sujeción y aquí se justificaría por el "exilio" del héroe y la "sujeción" en la que le coloca su amor jurado a Iseo. Más bien era la marca distintiva de los clérigos y recibirla equivalía a formar parte del clero, con todas las ventajas inherentes a este estatus social. En cuanto a los locos o bufones, parece más cierto que llevaban un gorro en forma de orejas de asno, o algún tocado puntiagudo y ridículo destinado a afearlos y señalarlos como individuos grotescos y carentes de nobleza. G. Bianciotto afirma que "La tonsura, al igual que la clava, son los atributos corrientes de los locos en la Edad Media", y explica la tonsura cruciforme suponiendo que Tristán se dejaría "cuatro mechones formando una cruz" (*Op. Cit.*, p. 101). No nos convence completamente. En efecto, no se corresponde con la iconografía[143].

Por otra parte, el sacrificio de la rubia melena del noble Tristán tiene un significado muy importante si recordamos que los merovingios eran rubios "reyes melenudos" y que

---

[140] A. Yllera, *Op. Cit.*, p. 31, nota 10.

[141] "Bajo su capa ha guardado el gorro / Tantas veces como puede le da vueltas y lo remueve". "Trovar" es tarea del trovador, que "gira en todos los sentidos las palabras" para componer versos y *tropos*. A la misma familia lingüística pertenece el *tropario* o colección de tropos, en el canto litúrgico medieval.

[142] En efecto, la descripción de su vestimenta no coincide con el uniforme habitual del bufón. En este punto sin embargo hay que señalar que el bufón real del siglo XV conocido por el nombre de Gonella, extrae tal nombre de la prenda ("gonella" en italiano es "falda") que precisamente Tristán empresta al pescador encontrado fortuitamente a su llegada a Tintagel.

[143] Véase por ejemplo la ilustración p. 287 en J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos.* Tampoco aparece con tonsura el bufón "Gonella" en el retrato pintado por Jean Fouquet hacia 1440-1445.

cuando se le cortaba el cabello a uno de ellos, perdía su título de rey[144]. La alusión no es peregrina, teniendo en cuenta que en la Fb, Tristán enuncia una extraña filiación que le confiere un punto en común con el rey Meroveo y su leyenda. También tenemos que insistir sobre el hecho de que, por definición, un bufón "dice la verdad", tema que ya insinuamos y desarrollaremos más adelante. Todo lo que "dice" Tristán bajo su disfraz de loco es la más estricta verdad, dentro de la ficción tristaniana. Sería absurdo pensar que, en las cosas que la exégesis no es capaz de glosar de manera satisfactoria, el personaje simplemente esté mintiendo, argumentando que el oficio del loco consiste en decir insensateces.

La leyenda a la que acabamos de aludir nos informa de que el rey franco Meroveo, abuelo de Clodoveo I[145], tenía "poderes sobrenaturales" para curar ciertas enfermedades porque su madre, estando encinta de él, fue a bañarse y algún animal marino "la dejó preñada por segunda vez". Meroveo tenía este doble origen genético pues, humano y animal marino, igual que Tristán, coincidencia muy curiosa. En la Fb —ya lo citamos al hablar de Peire Vidal—, el rey Marco pregunta al loco su nombre y su linaje: "Qui t'angendra? –Un valerox[146]. / -De que t'ot il? –D'une balaine[147]" (Fb, p. 250: "¿Quién te engendró? –Una

[144] Augustin Thierry (1795-1856), *Récits des temps mérovingiens*, Paris, 1842, tomo 2, p. 88s. La melena celta era un atributo muy importante. Se recuerda fácilmente a Sansón, cuya fuerza extraordinaria radicaba en el hecho de ser nacireo. En la Isla de San Sansón tiene lugar el combate singular entre Tristán y Morholt. Nacireo era el judío que se dedicaba a Dios enteramente, sin pertenecer a la tribu de Levi. Por voto religioso sacratísimo, no se cortaban el cabello ni las uñas. Debido a que este voto de los nacireos era poco conocido, se cometió un error en los textos bíblicos al escribir "nazareno" en lugar de "nacireo". Error imposible de corregir y que concierne directamente las cualidades de Jesucristo, un miembro de la secta esenia que era nacireo, es decir, consagrado a Dios —sacerdote— sin ser levita. Algunos historiadores han intentado sin éxito demostrar que en la época de Jesús no existían Nazaret ni Belén. Más adelante, los reyes recuperaron el significado aristocrático del cabello largo, y se usaron pelucas, especialmente largas y rizadas bajo el reinado de Louis XIV. En la actualidad, las pelucas siguen empleadas por algunos jueces en el ejercicio de sus funciones. Un rey mutilado, en la época mitológica celta e histórica medieval, no podía ejercer la realeza. Nuada —a veces escrito Nuanda—, rey manco en la epopeya irlandesa, pierde el trono (J. Markale, *Le Druidisme*, p. 84). El rey pescador, por estar herido y tullido, debe encontrar un sustituto, que es Perceval.

[145] Cuenta la tradición que el obispo que bautizó a Clodoveo I le aconsejó de "amar lo que había odiado y de odiar lo que había amado" para ir al Cielo. Esa retórica de la antítesis nos recuerda que Thomas muestra a su Tristán calculando cómo "experimentar la alegría y el placer contra el mismo amor" (G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 110, y: "Dunt vient a hume volunté / De haïr ço qu'il ad amé, / U ire porter u haür / Vers ço u il ad mis s'amur? / Co qu'amé ad ne deit haïr, / Mais il s'en puet bien destolir, / Esluiner së e deporter, / Qant il ne veit raisun d'amer", *Les Tristans*, p. 188: "¿De dónde le viene a un hombre la voluntad / De odiar lo que ha amado…").

[146] En lugar de "Valerox", hay manuscritos de la Fb que arrojan la palabra "Galerous" ("una morsa macho", verso 157, véase *Cuaderno de Camelot*, p. 37, nota 20). "Valerox" se halla traducido también por "morsa". Sin embargo, genera una cierta ambigüedad, pues podría equivaler a "valoros" en idioma provenzal, es decir, significar "valeroso" entendido como "caballero". Ahora bien la morsa, o la foca (*phoque*) con la que es fácil confundirla, permite un juego de palabras conceptual que sólo se puede hacer en francés entre ésta y la palabra "*loup*" (lobo) —que hemos visto ser asimilada con la palabra "fou" (loco)—, de manera que su reunión formará la palabra "*loufoque*" que significa "tonto de capirote" o algo parecido. De forma que el *loco* puede nacer de la *foca*: será el *loufoque* o extravagante por la genética como por la etimología. Pero hay más, dado que en el poema está escrito que Tristán es un "bon fou" (un loco de categoría), y la metátesis de

morsa. / -¿Con quién? – Una ballena"). Por si fuera poco, el loco añade que "Una tigresa le amamantó", lo que inevitablemente recuerda la leyenda de Rómulo y Remo, cuidados por una loba. De hecho, en tierras de Britania o de Armórica, no hay "tigresas", sino más bien lobas. En este caso, la palabra "tigre" equivaldría a un vocablo genérico por "fiera" en el texto medieval. La mención de una "ballena" nos retrotrae el nombre de un castillo, llamado "Chastel de la Balainne", en *Perlesvaus* (verso 9715). La "madre-ballena" puede entenderse como que su madre fuera la señora de aquel castillo, deducción que harían fácilmente los oyentes del poema.

Volviendo al asunto de la tonsura, nos parece una gran ironía por parte del autor. La crítica anti clerical incluso es virulenta, aunque hábilmente disimulada bajo la máscara de una extravagancia bufonesca. En efecto, Tristán anuncia al portero del castillo que acaba de abandonar una boda con la intención de "servir la cena" ahora mismo al rey Marco. Y la boda en cuestión era la de un abate con una monja "gorda" a la que asiste toda la gente de Iglesia de la región (Fo, p. 263). Todo este discurso es de una gran ambigüedad cómica: la "cena" es una parodia de la eucaristía que el clérigo-loco trae al rey. Aquí, todo significa lo que es y su contrario, igual que en la Fiesta de los Locos medieval, a la que ya nos hemos referido. Aquellos "locos" eran los niños de coro y los frailes menores

Ilustración 9: Una tonsura heterodoxa: La estrella de cinco puntas, Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray en 1919. Esta imagen inspiró a Toru Takemitsu la obra musical titulada *Una bandada desciende sobre el jardín pentagonal.*

"bon-fou" produce "bou-(f)fon", el bufón, palabra que contiene en su étimo la raíz "bou-", de buey, es decir, otra referencia animal. Algunos diccionarios sugieren efectivamente que el origen del vocablo bufón estaría en el griego βοὺ-φόνος, inmolador de bueyes, idea que remite a la concepción sagrada del bufón, de la que hablaremos en adelante. Siendo la morsa un caballo de mar, no sorprende que Tristán, cuyo tío Marco "tiene orejas de caballo", posea tales antecedentes genéticos. Si, además, es Tristán *merovingio*, resulta acorde con el hábitat nórdico de la morsa y con el origen hiperbóreo, real y mítico, del pueblo celta o "Jinas", cuya reina-sacerdotisa-diosa es Ginebra (Mario Roso de Luna, *Wagner mitólogo y ocultista*, Madrid, 1917, passim), contrafigura y desdoblamiento de la reina "solar" (Markale) Iseo.

[147] En la Fo, sólo se menciona a la "ballena". En ambos textos de *Folie*, se añade que "recorría los mares cual una sirena", detalle que permite extrapolar una filiación del hada Melusina*, cuyos hijos tenían "alguna anormalidad física" (J. E. Cirlot, *Op. Cit.*, p. 310), hecho acorde con la habitual joroba de los locos. Los celtas del norte y la tradición gaélica recogen leyendas de mujeres-cisnes (J. Markale, 1985, 103) y de mujeres-focas que abandonan su piel y se metamorfosean en bellas mujeres, se casan con seres humanos, etc. La filiación animal era menos inverosímil en la Edad media que en la actualidad. En la tradición esotérica, es un mito muy serio el que narra matrimonios entre varones de elevada espiritualidad con hembras de apariencia humana pero que en realidad son elementales (Paracelso) o espíritus de árboles (dríades), ríos (ninfas) u otras entidades de la Naturaleza (véase Nicolas de Montfaucon de Villars (1635-1673), *Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1671) en www.gallica.bnf.fr.). *G. Duby, *Damas del siglo XII*, p. 32: "Enrique II Plantagenet, descendiente del hada Melusina…"

que celebraban su peculiar carnaval. De modo que la tonsura de Tristán-loco se debe comprender como una parodia de la tonsura de los clérigos, que una vez al año se disfrazaban de locos para divertirse haciendo burla de todas las costumbres eclesiásticas, y especialmente ridiculizando a los "clérigos bígamos[148]". La amistad que une el bufón con los otros clérigos invitados a la boda del abad debe entenderse como la pertenencia de Tristán a la clerecía, por lo cual estará legalmente tonsurado.

Sin embargo, el poeta añade un detalle curioso: el corte de pelo que se hizo Tristán dibuja "una cruz". La tonsura clerical simulaba una especie de calva redonda en lo alto ("haut", en el texto) de la cabeza, es decir, en la coronilla. Nunca se hizo otro dibujo para las tonsuras en la Iglesia romana. Sería obligado preguntarnos a qué iglesia herética pertenecería el bufón Tristán en nuestra leyenda. En efecto, como todas las cosas del mundo dualista, la tonsura clerical entraña una utilidad externa/exotérica y otra oculta/esotérica. Los tonsurados no pagaban tributos y no eran juzgados por tribunales civiles. Las ventajas secretas eran que la tonsura en forma de corona les otorgaba una suerte de realeza paralela a la del rey efectivo, es decir, un grado iniciático en el plano espiritual. Por medio de la tonsura, a la que todavía los sacerdotes católicos representan en la actualidad metafóricamente durante los oficios colocándose un bonete del mismo tamaño y en el mismo lugar que la antigua tonsura[149], todos los miembros de la Iglesia estaban en un estado de comunicación privilegiado con Dios, el Rey del universo. Tradicionalmente y en multitud de religiones, se sabe que por la glándula pineal existe un lugar de paso entre el aspecto físico y el aspecto espiritual del mundo y de los seres que lo habitan. En Oriente, los religiosos se dejan un mechón de cabello en el centro del cráneo y se rasuran todo el cuero cabelludo a su alrededor, con la misma finalidad de señalar y potenciar ese lugar especial por el cual hay comunicación entre Dios y el hombre. Como es fácil observar, la tonsura occidental está a la inversa de esta práctica oriental. Y así sucede generalmente con todos los saberes que de Oriente pasaron a Occidente: se fueron invirtiendo, de manera que resultaban más difíciles de desentrañar. Por ejemplo, la filosofía religiosa que se basa en los *Tantras*, o tantrismo, está en el origen del nombre Tantris, él de nuestro héroe, pero se invierte en Tristán[150], al llegar al mundo occidental. No obstante, los autores antiguos transmitieron esta clave al

---

[148] El tema de la bigamia ya se planteó a Abelardo y Eloísa, hacia 1114. Aún en 1276, en *Le Jeu de la Feuillée*, no le aportaba solución alguna Adam de la Halle (versos 428 a 513).

[149] La tonsura fue suprimida en 1972. Desde el siglo XVI se llevaba sólo la tonsura pequeña. Santo Domingo de Guzmán, en uno de sus retratos, lleva la tonsura a lo moda oriental, es decir, muy amplia, con una estrecha corona de cabello y la mayor parte del cráneo rasurado. La tonsura clerical apareció en el siglo VI. No hay documentos sobre la tonsura "en cruz" de Tristán.

[150] Una de las pruebas lingüísticas es que generalmente se escribía en los textos medievales *Tristran*, y no Tristán, como se hace modernamente, esa repetición de la r venía de la r del tantrismo mal pronunciado como es normal pronunciar mal las palabras extranjeras, con una erre de más. A posteriori se inventó la etimología que hace derivar el nombre de la palabra "triste", lo cual no cuadra con la grafía original de *Tristran*. Acerca de la etimología de este nombre, que tiene mayores implicaciones, no podemos extendernos en esta nota.

hacer que Tristán, en algunas circunstancias, se hiciera llamar Tantris. Una de esas ocasiones es cuando se disfraza de loco para acercarse a su amada Iseo de incógnito, como ya hemos apuntado antes (Fo, p. 264).

La peculiar manera de cortarse el cabello "en cruz" no parece querer entregar su misterio. Los cuatro mechones que se aíslan de esta manera pueden asemejarse a unos cuernos. Sin embargo, no pululan las criaturas con cuatro cuernos[151]. Si nos fijamos en el diseño de las cartas del Tarot tradicional (el de Marsella), la carta del Loco (Le Mat) muestra al personaje con un gorro puntiagudo. Para encontrar una figura con algo similar a cuatro cuernos, debemos ir a la carta del Diablo (Arcano XV). Tanto Mefisto como sus sujetos poseen dos orejas puntiagudas y dos cornamentas ramificadas como las de los ciervos[152]. Sería el parentesco más directo con los cuatro mechones de nuestro bufón simulado. Ya se sabe que su tío el rey Marco "tenía orejas de caballo". Los cuernos contrahechos podrían aludir, dos de ellos al diablo, y los otros dos a su opuesto, es decir, a los cuernos de la sabiduría de Moisés. Desde luego que el aspecto diabólico del disfraz de Tristán estaba destinado a infundir "miedo": "Chaskun ad poür kë il vait" (Fo, p. 262). Acorde con este aspecto demoníaco puede aparecer la descripción de la boda, primero de los disparates que narra el loco: danzas y juegos "en la sombra" se dejarían interpretar como un aquelarre en toda regla, aunque no carente del toque de la *cortezia* contenido en el topónimo literario de "Bel Encumbre", un lugar común de la poesía medieval.

El último componente del atuendo de loco es la maza o clava, un bastón con un remate en forma de cabeza grotesca. Tristán se lo fabrica casi de un modo improvisado, con una rama arrancada a un arbusto. El rasgo recuerda la habilidad con la que tallaba virutas de madera que echaba a un riachuelo y de esta manera se daba cita con Iseo debajo del gran pino. También evoca el episodio narrado por Marie de France en el *Lai del chievrefoil*, donde avisa a Iseo de su presencia mediante unas ramas talladas y enroscadas[153]. La clava le resulta útil para defenderse contra los malvados criados que le persiguen y le golpean a su llegada, y una vez en la sala del rey Marco, para expulsar a los vasallos de un modo que parodia la expulsión de los mercaderes del Templo por Jesucristo. A excepción de un traje de diversos colores, que es el habitual del bufón y que aquí no reviste Tristán, el resto de los elementos de su disfraz coinciden con la tipología del juglar de corte al que desea emular en este episodio de la leyenda britana.

---

[151] Los celtas han dejado representaciones de toros con tres cuernos, que los arqueólogos no saben explicar. Véase Jan de Vries, *La religion des celtes*, Payot, Paris, 1963, p. 185. Los cuernos simbolizarían "el poder de engendrar". No es una razón satisfactoria, puesto que Tristán no tiene prole.

[152] Sería otro posible resto de civilización celta: Cernunnos, dios celta muy importante —Marius Schneider piensa que dio su nombre a la Cerdaña—, llevaba cornamenta de ciervo, un hecho que debe conectarse con la leyenda artúrica de la caza del ciervo blanco.

[153] El detalle no incluye una referencia explícita a las runas, pero es plausible que Tristán, en tanto que *druida*, conociera y empleara las runas para comunicarse de un modo secreto con Iseo.

6.2. Hermenéutica del episodio de Tristán-Loco

Mediante un disfraz coincidente con la caracterización admitida del bufón, Tristán engaña a todo el mundo sobre su identidad, incluso cuando declara ser Tristán o Tantris, dependiendo de las versiones. Hace reír, requisito imprescindible para un histrión de su clase. Es insolente con los cortesanos y llega a darse el lujo de tratar su tío de "cornudo" ("Dame, cil cox ait mal dahé!", Fb, p. 251). Exagera oportunamente sus defectos para mostrarse ridículo, especialmente cuando insiste ante el rey para intercambiar su "hermana" contra Iseo "de quien el rey siente hastío" (Fb, p. 250). Interpreta su papel a la perfección, pues. Sin embargo es un falso bufón, su locura es total fingimiento. Conviene preguntarnos cuales fueron las intenciones de los poetas al incluir un episodio tan extenso en la leyenda, un fragmento cuya importancia se manifiesta por el hecho de que se ha conservado de un modo independiente respecto de los otros poemas del corpus tristaniano.

Se admite que todas las culturas antiguas han considerado que los locos estaban en comunicación con lo divino y que la locura contenía algo de sagrado[154]. Esta sacralidad autoriza una amoralidad y una conducta excesiva que permanece impune, pues en principio lo que dice o hace el loco no puede ser tomado en serio ni castigado: pertenece a la esfera de lo lúdico, no a la esfera de la vida seria y real. Siempre que haga reír, el loco se lo puede permitir todo. El loco representa "lo irracional en sí, el instinto activo y capaz de sublimación, la ciega impulsividad y la inconsciencia", escribe J. E. Cirlot (*Op. Cit.*, p. 287). Para este autor, el loco tiene "un simbolismo místico". Apunta también una función chamánica del loco: "En las ceremonias y ritos medicinales, médico y enfermo hacen de *loco*, reaccionan por el delirio, el baile y las extravagancias para invertir el orden maligno reinante" (Íbidem). Se observa el deslizamiento desde el "loco natural" hasta el "loco artificial", que imita la estupidez precisamente porque es inteligente (Mircea Eliade). El loco patológico sirve de modelo al bufón. Tristán da un paso más al fingirse bufón, pues su oficio no es en principio el del comediante cómico. El héroe es un caballero, y su cambio de función entraña un significado peculiar que nos proponemos dilucidar.

En este episodio de *Folie*, el protagonista ejerce de artista por un momento. "La diferencia entre el loco y el artista es la del hombre que subyuga la no contradicción desintegrante (…) y el hombre dotado de la cualidad mágica de las contradicciones creadoras del alma, hasta el punto de que el arte aparece como el alma misma[155]". Sin embargo ese arte del histrión se tergiversa en el caso de Tristán, porque el héroe no pierde su verdadera identidad de caballero, aun cuando esté interpretando un papel cómico. La paradoja es constante y genera una gran ambigüedad y una confusión permanente. Tristán desea ocultar su identidad bajo un disfraz que es perfecto y lo disimula completamente, pero al mismo tiempo enuncia su identidad real, que nadie puede tomar en serio debido a su talento

[154] Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión,* Acantilado, Barcelona, 2012, entrada Locura, p. 973 a 984.
[155] Stéphane Lupasco, *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1968, p. 68.

histriónico. Toda su actuación consiste en narrar en público su historia de amor con Iseo, con el fin de que ella le reconozca como su amigo a pesar de la burla del disfraz, reconocimiento que no obtiene hasta el último momento de la historia. Es evidente que bajo este punto de vista, la puesta en escena de sí mismo por parte del fingido loco no tiene una finalidad cómica de diversión cortesana ajena. La complejidad de los diferentes niveles de la acción confiere a este episodio su transcendental importancia en el mito tristaniano.

Desde un planteamiento antropológico, el bufón o loco del rey —en inglés: *The Court Jester*, o *The Fool*— responde a un arquetipo que, por su "primordialidad", se encuentra "más cercano a los dioses[156]" que el resto de la gente. Igualmente, para J. E. Cirlot, "el loco" en el Tarot representa este arquetipo "al margen de todo orden o sistema", y debe interpretarse en sentido positivo, porque el loco "está fuera de la movilidad del devenir y del cambio" y por así decirlo se sitúa "al centro de la rueda de las transformaciones" (*Op. Cit.*, p. 287). Su cercanía a los dioses y su posición central —exento de cambios—, acarrean un hecho absolutamente esencial: dice la verdad[157]. Por decir la verdad, el loco es sagrado y por ser sagrado, es impune e inmune. Por esta sacralidad, el loco o bufón posee el estatus de "víctima de sustitución" (Frazer) en los sacrificios humanos rituales. El personaje al que sustituye el loco es el más importante del grupo social: el rey.

La significación primigenia del loco era, pues, en las sociedades tradicionales y arcaicas, la de ser el único individuo capaz de decir la verdad, por cruel que fuera, a la vez que era el único obligado y autorizado a decir la verdad y además tenía que acompañar al rey o al emperador en todo momento *como su sombra*[158]. Efectivamente, Tristán en la corte de su tío y bajo su disfraz de loco va a decir la pura verdad de su amor por Iseo. Su función en ese momento de la leyenda es "sacerdotal". Tristán asume el "papel de loco [que] consistía en su origen en decir públicamente lo que nadie podía permitirse expresar" (Schuon). Por ser el loco un reflejo exacto del rey (su sombra) y por decir la verdad, era la víctima que se sacrificaba en sustitución del rey. En efecto, la ley obliga a sacrificar lo mejor que se tiene. Un grupo social tenía lo mejor de sí en la persona de su rey y para no sacrificar al rey, elegía a un loco, que era casi más que el rey por lo sagrado, y así podía sacrificarlo en su lugar.

Todas estas consideraciones, ajenas a la leyenda tristaniana, nos permiten calibrar la importancia esotérica profunda del episodio de *Tristán-Loco*. Si las trasladamos al ámbito cristiano medieval en el que se escriben los poemas estudiados, entendemos fácilmente los

---

[156] Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Gallimard, París, 1971, p. 303.

[157] En *Li contes*, es muy notable que el bufón de Arturo cumple los requisitos esenciales de su función. Su posición, siempre al lado de la chimenea (v. 1055; v. 1252), es "central", dado que el hogar y el fuego son focos, luego, centros. La forma propia de la campana de una chimenea es asimilable a la del "Portal estelar", artilugio más o menos piramidal cuya función es la de una antena de conexión entre el mundo humano y el divino. (A este respecto, recuérdese que tradicionalmente las brujas se escapan de sus casas por la chimenea para volar por los aires yendo al aquelarre.) El bufón de Arturo está maltratado físicamente por Keu (v. 1056s.). Hace diversas predicciones que se cumplen puntualmente (v. 1059-1062 y v. 1256 a 1274), o sea, dice la verdad. La importancia del bufón consiste en evidenciar la "ley universal de la inversión", a la que él mismo satisface, puesto que es un sabio con aspecto de loco.

[158] Frithjof Schuon, *Sobre los mundos antiguos*, Taurus, Madrid, 1980, p. 11, p 12 y nota 5.

paralelismos que han establecido en filigrana los autores entre el personaje de Tristán y su modelo, Jesucristo. En versiones tardías, se dice que el caballero muere a la misma edad, treinta y tres años y tres meses. Ahora se puede intuir el sentido de la "tonsura en cruz", y del momento en que Tristán con su clava de loco expulsa a los vasallos de Marco. La clava o maza del loco se ha descrito como un cetro real invertido, con su pomo o remate en forma de figura tallada grotesca, lo cual confirma que el loco sea, por decirlo con términos científicos modernos, la *anti partícula* del rey, el rey *anti materia*.

Esta maza es un atributo del dios Mercurio y del héroe Hércules, al que se representa también con el arco. Recordemos que en el bosque de Morrois, Tristán caza con arco y flechas, y que el poema de Béroul se interrumpe justo después de que el caballero mata con una flecha a uno de sus enemigos. Se aprecia que Tristán cambia la espada por el arco, mientras que Perceval hace lo contrario: empieza usando arco y jabalinas, y luego es armado caballero y usa espada. El símil entre Tristán y Hércules se amplía a sus respectivos destinos, pues ambos héroes sufren para expiar y se liberan como individuos buscando la inmortalidad. En la Edad media, se dio al mito de Hércules un sentido alquímico (J. E. Cirlot, *Op. Cit.*, p. 245): la conquista de las Manzanas de Oro se entendió como la fabricación de la Piedra Filosofal. La isla de Avalón, en la mitología celta y en la Materia de Bretaña, al ser tierra de manzanos y de vida eterna, equivale a las Hespérides en el mito griego. Por otra parte el filtro de amor puede comprenderse como un símbolo alternativo al de la manzana de Adán y Eva[159].

En la Alquimia, el "loco" es el icono del mercurio. Cuando el mercurio "se encuentra con el azufre", que se representa mediante la figura del rey, sucede un fenómeno importante en el proceso de la trasmutación de los metales[160], que se muestra en los dibujos del *Mutus Liber* sea mediante un *rey loco* sea mediante un *hombre borracho*. Llama nuestra atención el hecho de que en las *Folie*, Iseo acuse al loco de estar "borracho" y Tristán le responda que se ha embriagado con un vino mágico[161] —el filtro de amor— que es la causa de su actual estado de "loco". El caballero sigue diciendo la verdad. A lo largo de las peripecias legendarias, Tristán en otras ocasiones se ha disfrazado y también ha dicho la verdad sin ser comprendido ni tomado en serio.

Nos referimos al episodio del juicio de Dios. Por orden de Iseo, su amigo se disfraza de leproso y la carga sobre su espalda como un burro, para que la reina cruce el lodazal sin ensuciarse[162]. En este pasaje, Béroul reproduce la conversación entre Tristán y el rey Marco,

---

[159] M. Cazenave, *Op. cit.*, p. 83: el filtro es "similar a la bebida sagrada de los iniciados". Nosotros vemos en el filtro una analogía del *Soma* védico. Cazenave insiste sobre el aspecto de *iniciado* y de *miembro del colegio sagrado de los druidas* que Tristán tiene para él (p. 82).

[160] Un estado muy inestable de la materia, que la Física cuántica describe como "turbulencia" y "espuma cuántica", pues al encontrarse el *rey* con el *loco*, los átomos se agitan frenéticamente, produciendo una impresión de *locura*, lo cual se entiende como cuando los hadrones están acelerados en un ciclotrón.

[161] "Anuit fustes ivre al cucher / E l'ivrece vus fist sunger. / -Vers est: d'itel baivre sui ivre / Dunt je ne quid estre delivre" (Fo, p. 267). La crítica del clérigo en su aspecto de goliardo podría estar latente aquí.

[162] La otra finalidad de esta mascarada muy típica del gusto inglés es que se divierta Iseo: "Yseut … Quë ele an ait en son cuer joie" (Béroul, p. 169).

donde se comprueba que resume su estancia de tres años alejado del mundo a causa de su amor. En este caso también las palabras veraces del héroe travestido hacen reír a Marco, e incluso divierten al rey Arturo. Ninguno de los dos dudaría de que el leproso que les ha contado esta historia sea un buen bromista. En recompensa por haberlos entretenido, se muestran generosos con él, y se alejan sin conceder mayor importancia al asunto. La leyenda medieval comporta aún otro momento comparable con aquellos dos. Se trata de la secuencia de la cita de los amantes bajo el gran pino en el que Marco se esconde con el propósito de averiguar que son adúlteros. En este caso, no hay disfraz, pero la situación es muy ridícula para el rey, que se deja engañar completamente por las palabras ambiguas de su sobrino y de su esposa. Los amantes improvisan entonces una conversación llena de quejas y de llantos, con exageraciones realmente cómicas.

El clímax de esta escena de farsa muy teatral bajo el pino se sitúa en la rotunda afirmación de Iseo: "Li rois pense que par folie, / Sire Tristran, vos aie amé, / Mais Dex plevist ma loiauté / Qui sor mon cors mete flaele / S'onques fors cil qui m'ot pucele / Out m'amistié encor nul jor!" (El rey cree que por vicio, / Don Tristán, yo os amé, / pero, ¡válgame Dios! / ¡Y caiga sobre mí Su látigo! / Si, a excepción del que me tuvo virgen / jamás he tenido comercio carnal con nadie"; *Les Tristans*, p. 97). Iseo dice la verdad, el lector ya sabe que su virginidad ha sido regalada a Tristán. Y de la misma manera en la Blanca Landa, la reina dice la verdad cuando jura que "no tuvo entre sus muslos más que al leproso al que acaba de cabalgar cruzando el lodazal, y a Marco su legítimo esposo" (Béroul). Una vez más el lector sabe que el leproso es Tristán disfrazado, cosa que ignoran —o simulan ignorar, como veremos más adelante— todos los personajes salvo Iseo que urdió la estratagema. Los comentaristas suelen sostener que hay engaño en el juramento de Iseo, pero no es del todo cierto. Tanto ella como Tristán, y del mismo modo aquí que en las otras aventuras narradas por los poemas originales, dicen la verdad siempre.

Teniendo en cuenta que Tristán e Iseo son los héroes del relato, es imposible que actúen mal. El pecado más odioso/odiado es la mentira[163] en todas las civilizaciones de origen indoeuropeo. Nuestros protagonistas pertenecen al mundo celta, donde las costumbres se rigen por leyes[164] indoeuropeas. Siempre dicen la verdad porque forman parte de la casta druídica, como es fácil demostrar aduciendo multitud de pruebas presentes en los poemas originales de Béroul y Thomas, el *Lai* de Marie de France y las dos *Folie*, que no podemos especificar sin hacer digresión[165]. El arquetipo del loco bufón muestra que "decir la verdad es estar loco" y viceversa. La institución del loco de rey hace patente la concepción pesimista del mundo que se tenía, en aquellos siglos medievales y hasta el siglo XVII. En la corte, todo era hipocresía y falsedad. Por eso mismo se necesitaba al loco en contrapartida a esta mentira permanente y obligada por la naturaleza misma de la sociedad. El bufón decía la verdad, y nadie lo creía, nadie lo tomaba en serio, aunque esta actitud también era convencional y

[163] G. Dumézil, *Mythes et dieux des Indo-européens*, Flammarion, p. 97.
[164] Entiéndanse "leyes" en su sentido natural y cósmico, no las escritas por juristas.
[165] Véase el Anexo 5 donde profundizamos en este aspecto.

simulada, puesto que todo el mundo sabía que tal era el papel de este personaje cómico: decir la verdad. Pero todos los miembros del grupo social en torno al rey o al príncipe respetaban las reglas del juego. De ahí que el bufón sea precursor del juego teatral primitivo, en el que los personajes eran "reales", aunque deformados de un modo caricaturesco desde el momento en que se empezaron a escribir las piezas teatrales en forma de obras de arte del género literario. Al menos de eso nos convence Jean Rony en su introducción a *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle[166], texto posterior a los nuestros en un siglo, pero perteneciente al mismo ámbito cultural y con presencia de suficientes elementos emprestados a la *cortezia* y a la Materia de Bretaña[167] como para justificar que lo consideremos una prolongación directa y lógica de los poemas dramáticos *Folie Tristan*.

La diferencia más notable consiste en el hecho de que el protagonista de las *Folie* es a la vez el conceptor-autor, el personaje y el intérprete de una representación burlesca puntual. Se ha preparado de un modo profesional, como hemos visto al analizar su disfraz y accesorios. El texto que recita es el relato de su propia vida y sus amores con la reina Iseo. El carácter autobiográfico de sus bromas de bufón garantiza que cumpla con el requisito más importante del loco, decir la verdad.

La empresa de Tristán es arriesgada, porque está exiliado por su tío y sabe que si lo reconocen, lo matarán. Se porta con el valor que corresponde a un caballero, al poner en juego su vida por amor a su dama. Su disfraz de loco no implica vileza alguna. Su honor está a salvo sobre todo porque no miente, ni siquiera al decir su nombre ante la corte. Todo ello acarrea consecuencias bastante graves, especialmente al nivel de la coherencia de la información que facilitan el o los autores de los poemas. La premisa de decir la verdad obliga a emitir hipótesis hermenéuticas comprometidas. Por su extravagante filiación —morsa, ballena— Tristán podría estar aludiendo a Meroveo, como ya dijimos. La dinastía merovingia, cuyos primeros reyes se remontan al año 396, fue brutalmente aniquilada con el asesinato de Dagoberto II el 23 de diciembre de 679. Tristán se declara "sin tierras" en el fragmento del Mal Pas, cuando pide limosna al rey Arturo (*Les Tristans*, p. 169). No miente, pues se ha contado en la leyenda que primero el duque Morgan arrebató a su padre Rivalen sus dominios, y cuando Tristán hecho caballero pudo vencer a Morgan y recuperar sus bienes, los regaló a su padre adoptivo para volver junto a su tío el rey Marco. En este aspecto se parece a Perceval, también desposeído de su herencia por un caballero felón.

---

[166] "La mayoría de sus personajes existieron realmente y salen en la pieza teatral con sus nombres propios, sin duda también con su carácter particular, exagerado por la caricatura. Además, las alusiones a los hechos de la historia local reciente son abundantes en la obra", J. Rony, *Op. Cit.*, p. 6.

[167] Una de las secciones más largas del *Jeu d'Adam* (versos 556 a 875) está ocupada por una reunión de tres hadas, capitaneadas por Morgana, que tiene un "fino amigo" (verso 616) es decir un *flirt* acorde con *la fin'amors*. Se habla de la "Mesnie Hellequin" (versos 578, 604, 615), tropa formada por los fantasmas de los caballeros del rey Arturo muertos en la batalla de Kamblam o Camlan en el año 542, y cuyas almas no tienen reposo eterno, pues no quedó nadie después de aquella masacre para rendirles los honores fúnebres. Por ello, están condenados a cabalgar hasta el Juicio Final. En el verso 723 se mencionan los torneos de la Tabla Redonda. El verso 727 alude a Lancelot que justa "de la peor manera" y luego del modo más brillante. Adam de la Halle, obviamente, conocía el roman de Chrétien de Troyes.

Otras afirmaciones de Tristán bufón son más difíciles de explicar, sin duda porque los textos conservados son incompletos. Cuando ofrece a Marco canjear su "bella hermana" por la reina Iseo a la que ama, la ocurrencia no se limita a criticar las costumbres de los reyes por repudiar esposas y tomar concubinas. En la leyenda, Tristán no tiene hermana[168]. Sin embargo, se ha casado con la hermana de su amigo Kaherdin, que también es su hermano de sangre según las leyes de la antigua caballería. Como Tristán no ha consumado su matrimonio con Iseo de las Blancas Manos, cabe la posibilidad de ofrecerla a su tío para obtener a cambio a Iseo la Rubia, a la que declara públicamente amar, aunque nadie lo tome en serio. La existencia de dos mujeres con el mismo nombre o la misma función es un elemento legendario frecuente. En el Mal Pas, Tristán compara su "amiga" con la reina Iseo, "que es más bella" pero ambas "se visten igual". Ironía aparte, este dato merece una interpretación en clave filosófico-religiosa: las dos Iseo serían las dos almas de la Mónada-Tristán, según una teoría extendida en el Gnosticismo[169].

Más extraño todavía es el relato del falso leproso en el Mal Pas cuando explica a Marco la manera en que recibió la "enfermedad" por su "amiga" que la había contraído con su marido, puesto que esto implica que el rey Marco sería "leproso" y responsable del contagio de ese mal a su sobrino. Subsidiariamente, también sería la confesión de que hay "loco amor" entre Tristán y la reina, cosa que por lo demás ambos siempre niegan y que trataremos de explicar más adelante. De todos modos, aquí el sentido debe ser puramente metafórico, y más aún, antifrástico. La lepra en cuestión no es real en Tristán, es una simulación[170] ordenada por Iseo para que pueda prestar un juramento veraz mediante el cual quede libre de la acusación de adulterio.

A este respecto, conviene observar que Iseo se divierte en la estratagema organizada por Tristán en el lodazal. Béroul describe la burla hecha a los felones, de la que ríen Iseo[171], Dinas que es amigo de los amantes y se ha dado cuenta de la identidad del supuesto leproso,

---

[168] El nombre aplicado a esta "hermana" de Tristán, Brunehaut, equivalente de Brunilda, remite a otra mitología, la escandinava, en la cual Brunilda es la esposa del héroe Siegfried o Sigurd. Jean Markale propone una interpretación plausible al escribir que "Iseo la rubia [es el] equivalente céltico de Brunhild-Sirgdryfa (…) cuyo prototipo, en la mitología irlandesa es Grainné, cuyo nombre procede de *grian*, el sol (…) en la tradición celta, la Luna es masculina y el Sol es femenino" (*Le druidisme*, p. 104). De lo cual habría que deducir que la "Brunehaut" de *Folie Tristan* es efectivamente Iseo, dato que concuerda con la otra broma que gasta Tristán a su tío en el episodio del Mal Pas (Béroul), cuando le dice que "su amiga" y "la reina" se parecen y "visten igual". Esta mención del "vestido" debe entenderse, en clave esotérica, como el "cuerpo astral" en tanto que es el "vestido del alma". La oferta del trueque muestra que la mujer es un mero objeto para el hombre medieval, una moneda de cambio, algo que el culto a la Dama en la *cortezia* podría contradecir, dando lugar a un debate que obviamente no cabe ni siquiera plantear aquí.

[169] Véase Hans Jonás, *La religión gnóstica*, Siruela, Madrid, 2000 (passim).

[170] La "casuística" propia del pensamiento medieval sugiere que Tristán, falso leproso, implica que Marco sea falso rey y falso esposo de Iseo. También es una manera sutil de acusar al rey de haber entregado su esposa a una tropa de verdaderos leprosos, trance del que Tristán la rescató. Hay que subrayar que, en coherencia con todas estas inversiones, la aparente confesión de una relación carnal tiene la finalidad de demostrar que no la hubo, como afirman los interesados, al repetir que son inocentes de todo "amor villano".

[171] Béroul escribe: "Atant es vos Yseut la bele. / El taier vit ses ainemis. / Sor la mote sist ses amis. / Joie en a grant, rit et envoise."

e incluso los dos reyes, que se han mostrado exageradamente generosos en sus limosnas a Tristán para no haber adivinado un poco la superchería. Por el contrario, la actuación del loco en la corte no divierte en absoluto a Iseo, sino que se enfurece contra el intruso, pide su expulsión, y se niega a reconocer en él a su amigo Tristán, a pesar de las múltiples pruebas. La aventura bajo el pino ocupa un espacio intermedio entre las otras dos, no produce molestia ni alegría, sino que está marcada por el temor a que fuera descubierto el adulterio y la satisfacción de haberse comportado hábilmente y con astucia para evitarlo. Ante el falso bufón en quien se niega obstinadamente a reconocer a su amigo, Iseo está sufriendo por varios motivos. Este episodio debe interpretarse como una prueba que Tristán impone a su amada, para saber si ella le ama con *fin'amors*. Se trataría de la inversión[172] de las leyes del amor cortés, en el que suele ser la Dama la que pone a prueba el caballero.

El tono de farsa empleado por Tristán-Loco para narrar sus amores con Iseo la ofende, traiciona el secreto de obligado respeto en *la fin'amors* (Andrés Le Chapelain), y trivializa un sentimiento sublime. Tristán comete un sacrilegio, y la reacción de la reina es verosímil y natural. El espectáculo que ofrece este bufón está destinado a los barones, no a las damas. Del mismo modo, las mujeres no solían asistir al teatro y menos aún habrían interpretado roles femeninos en un escenario[173]. Existe un choque violento entre la sensibilidad de Iseo y la del mundo masculino, que queda patente en los poemas *Folie.* Incluso el autor expresa sus temores ante la exagerada verdad realista de las chanzas del bufón: "Podría suceder que el rey tomara en serio a este loco" (*Les Tristans*, p. 79 y p. 252).

El sufrimiento de Iseo, sometida a prueba por Tristán, es distinto del padecimiento del héroe travestido en paria, a causa del grado de conciencia y de conocimiento que el uno y la otra tienen de las razones de este sufrimiento en sí. Para Tristán la situación desesperada en la que se encuentra, separado de su amada, le impulsa a acometer un gran sacrificio consciente y voluntario, con el fin de merecer y obtener el bien al que aspira: "En sa main porte une maçue; / Comme fox va: chascuns lo hue, / Gitant li pierres a la teste. / (…) Tot por l'amor Ysiaut conquerre. (…) Et se fera por fol sanbler, / Quë a Ysiaut viaut il parler" (Fb, p. 249). No se trata aquí de que el loco esté sacrificado o inmolado en sustitución del rey propiamente dicho, pues recibe sólo malos tratos físicos y vejaciones, pero se constata continuidad y coherencia entre las dos ideas. Se aprecia además que Tristán se comporta en "héroe celta" al mostrase "siempre dispuesto a ir hasta el límite[174]". Ante este falso loco que parece tan veraz a todos, Iseo cree ser víctima de un sortilegio: "Certes cist fol, cist fous jugleres / Il est devins u enchanteres / (…) Il set tut par enchantement" (Fo, p. 269). Engañada por unas apariencias tan contrarias a sus datos de referencia, Iseo no sabe qué hacer, salvo negarse a admitir que el bufón y su amigo sean un solo y mismo hombre.

---

[172] Victoria Cirlot ha subrayado numerosos ejemplos de inversiones en el *Corpus* tristaniano, véase *Figuras del destino*, p. 126 y passim.
[173] J. Rony, *Op. cit.*, p. 6.
[174] Jean Markale, *Le Druidisme*, 1985, p. 249.

Argumenta que "Sería locura confesar que éste es Tristán[175]". La ironía del autor llega a mostrar que la mente se equivoca por completo cuando fundamenta en la razón su criterio para conocer la verdad. Iseo se comporta, pese a todo, con la misma prudencia que Penélope cuando se resiste a reconocer a su esposo Ulises en el extraño recién llegado a su palacio[176].

Iseo cree comportarse con cordura frente al loco, pero a la postre ella es la loca[177], y Tristán es el cuerdo. Su disfraz de bufón que dice la verdad evidencia un mundo invertido dando a entender, como certeza absoluta y soteriológica, que todo es *lo contrario* de la apariencia. Sin embargo, esa ley de inversión universal no es aceptada por la mente razonadora que la juzga "una locura". La intención filosófica del poeta se manifiesta mediante los pensamientos atribuidos al personaje. Tristán se dice: "Or voil espruver autre ren (…) Feindre me fol, faire folie (…) Tels me tendra pur asoté / Ke plus de lu serai sene (…) E tels me tendra pur bricuns / K'avra plus fol en sa maisun[178]". Cuanto más verdad es lo que dice el loco y tanto menos se lo toma en serio. Este hecho señala la paradoja y la contradicción del mundo, es decir, la locura en la que vive inmerso el género humano, ignorante de su propia insensatez[179]. El loco, por el contrario, se eleva por encima de la humanidad como el único individuo sensato y cuerdo, motivo más que suficiente para sacrificarlo y darle muerte. Como apuntaba Tristán en los versos antes citados, el loco se beneficia de estar rodeados por más locos que él. Su sufrimiento, voluntariamente buscado, libremente elegido y aceptado, es ofrecido en sacrificio a Dios para la salvación de su alma.

Así Tristán revela ser una variante medieval del monje paleocristiano que practicaba el ascesis de una locura fingida bajo la cual ocultaba a todos la auténtica santidad de su vida religiosa, virtuosa y perfecta. Aquellos monjes eran "locos por causa de Cristo". Pasaron a la literatura hagiográfica bizantina del siglo VII como "los santos locos". Su ascetismo tan radical en sí mismo era ya una auténtica locura. Ésta se tornaba superlativa al simular la demencia, sobre un modelo conceptual asentado en la retórica de la teología: Cantar de los cantares, Vanidad de vanidades. El velo o la máscara de la conducta irracional e insensata de aquellos monjes equivalía al grado máximo de la cordura *en Dios*.

Tristán fingía locura al estar en público y dejaba de simularla al estar a solas con Iseo, hasta que ella por fin reconocía en él a su amigo. Del mismo modo los santos locos actuaban locamente sólo en público y siempre para mortificarse y sufrir voluntariamente con el fin de hacer penitencia. Por la extremada miseria en la que vivían algunos de esos monjes locos,

---

[175] "Folie serrait e engain / A entercer le pur Tristran" (*Les Tristans*, p. 275).

[176] G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 104, nota 1, apunta que "se trata de un tema tradicional y tópico en los cuentos populares" [folklóricos].

[177] En *Folie d'Oxford*, Iseo dice a Brangania, quejándose del bufón: "Kar cil m'ad fait desver" (p. 270/p. 90).

[178] Fo, p. 84 s. "Quiero probar un ardid (…) Fingiré estar loco, haré locuras (…) Quien me estime tonto / será más insensato que yo (…) / Y quien me considere necio / tendrá en su casa a uno más loco."

[179] Las "neuronas-espejo" que ya admite la Ciencia oficial avalan una realidad afirmada por la Cábala y en general por las filosofías *tradicionales*, a saber, que "Todo, en el mundo, resulta de una proyección mental" y por ende, "No hay más que vanas ilusiones", pues esas proyecciones son "sueños" inconscientes de sí mismos y carentes de la más mínima substancia ontológica, razón por la cual son declaradas falacias totales.

igual que hacían los caballeros artúricos en sus crisis de locura, "vagaban desnudos por las montañas y los bosques", donde se alimentaban de raíces, hierbas y bayas. Así dice Tristán en Fb: "Et en bois vescu de racine" (p. 250), aludiendo a su vida en Morrois. Utilizaban la locura simulada para practicar la caridad y para salvar almas, tarea que también incumbía a Perceval, lo cual, retroactivamente, explicaría la razón oculta de la locura percevaliana.

Se puede leer que "Los monjes más esforzados[180] consiguen el retorno al estado de Adán antes de la caída y participan del mundo invisible de los ángeles y de los santos" recurriendo a esta "práctica ejemplar del ascetismo" que consistía en hacerse pasar por locos[181]. La extraña tonsura cruciforme de Tristán quizá deba comprenderse como un signo exterior distintivo de su adhesión a esta práctica ascética de la locura simulada con finalidad penitencial y/o extática. En tanto ejercicio espiritual y místico, esta forma de locura es sagrada y cuerda. Se justifica, pues el amor a Dios es el único amor legítimo, perfecto y salvífico[182]. Ese amor es "amor loco" y amor "de locos", como queda claro en el *Libro del Amigo y del Amado*[183] del filósofo místico Raimundo Lulio (1232-ca.1315), en el que multitud de versículos empiezan con la palabra "loco" a modo de interpelación al "amigo de Dios" que ama con "amor loco" a la Divinidad. Esta locura mística nos conduce al tema del amor, causa fundamental de las crisis de locura sufridas por los caballeros artúricos. Al mismo tiempo la locura simulada por los santos locos confirma que el loco sea el individuo más proclive a decir la verdad, pues está en situación de comunicación privilegiada con Dios.

La figura institucionalizada del bufón real o loco del rey, encarnada por Tristán al protagonizar una aventura atípica tanto dentro de la poesía *cortés* como en el ámbito del roman artúrico, sin duda represente, mediante la indisoluble unión bufón-rey, la involución[184] del esquema druida-rey, pilar absoluto del mundo celta durante los siglos que duró su peculiar cultura y civilización. El druida era un sabio enciclopédico y directamente comunicado con su divinidad. La universalidad de sus competencias —religiosas, sanadoras, artísticas, políticas, etc.— se visualizaba mediante el privilegio que tenía de poder vestirse con ropas de seis colores[185]. Cada color simboliza una dimensión del Septenario celta, y los

---

[180] "Esforzado" es un rasgo caballeresco también.

[181] José Simón Palmer, *Historias bizantinas de locura y santidad*, Siruela, Madrid, 1999, passim. La costumbre del rey Arturo de no empezar a comer hasta que no hubiese ocurrido alguna "aventura" tiene posiblemente su origen en la regla de algunos monjes paleocristianos que no comían si alguien no iba a verlos (Id., *Íbidem*, p. 86), según consta en el §54 del libro de Juan Mosco, *El prado,* uno de los dos textos bizantinos sobre santos locos que se incluye traducido en la obra de referencia.

[182] Frithjof Schuon, *Op. Cit.*, passim: "Hay una sola ley: el amor perfecto a Dios." "Ningún acto es legítimo, escribe Schuon, si no se hace por amor a Dios".

[183] Versión bilingüe en DVD Edicions, Barcelona, 2006.

[184] Decimos *involución* y nos referimos a la ley cósmica y universal inseparable de la *evolución*; pensar la una sin la otra es muy habitual, pero invalida las conclusiones filosóficas. Otra de esas leyes olvidadas o ignoradas es la entropía en un sentido más amplio que el otorgado por la Termodinámica a esta noción. En efecto, la entropía colabora con la involución para que la armonía del cosmos se convierta en un caos de perenne sufrimiento.

[185] Jean Markale, *Le druidisme*, 1985, p. 86. El dios celta Lug, apodado "Múltiple Artesano", viste una túnica de seda irisada y multicolor. Ritualmente el druida se viste como el dios Lug. Cabe notar que en el

seis colores se funden todos en el blanco que los contiene, de manera que para las ceremonias religiosas el druida viste túnica blanca. Es importante resaltar que, más tarde, estas vestimentas multicolores del druida son asumidas por Arlequín, el personaje de comedia que hereda el papel del bufón. La variedad de colores señala que existen muchas maneras de decir la verdad.

El arte de hacer reír deriva también del conocimiento de los "tres acordes" del arpa celta que poseían los bardos: el acorde de la alegría, el del llanto y el del sueño[186]. La risa juega un papel apotropáico[187]. El loco del rey está a salvo de represalias por todo cuanto dice y hace ejerciendo su oficio de bufón gracias al poder mágico de la risa. El bardo era una especialidad del druida[188]. De él derivaron el juglar y el bufón, puesto que conforme pasa tiempo, mayores se vuelven las especialidades de cada oficio. Los trovadores, poetas y músicos, heredaron también de los bardos y de los druidas, y se manifestaron depositarios de sus conocimientos, a los que llamaron *Gay Saber* y *Gaya Scientia*, con la llamativa omnipresencia de esta alegría que conecta, por un lado con la comicidad del bufón, y por otro lado con la risa budista que se produce al recibir la iluminación, el saber total o Gnosis.

En la reescritura que Joseph Bédier hiciera en 1907 de *Folie Tristan*, al final del relato, los criados terminan respetando al loco que se deja vislumbrar como un posible druida. Este desenlace apócrifo extrapola la lectura del poema medieval en la misma dirección en que la llevamos nosotros. Bédier no da ninguna explicación al respecto, simplemente escribe: "Mas el loco estalló en carcajadas, hizo girar su clava y dijo: "¿Me queréis echar? ¿Para qué? (…) -¡Lárgate ya pues, Loco!" Los sirvientes se apartaron y el loco, sin darse prisa, se marchó bailando." La elegancia de Tristán en esta recomposición postromántica del erudito está a la vez justificada[189] y levemente exagerada[190]. No obstante, Bédier muestra que ha intuido que el talento de arpista del auténtico Tristán le identificaba como bardo, es decir, como un miembro de la clase druídica, con una especialidad artística. En efecto, Bédier incluye en su desenlace del capítulo "Tristán-Fou" un detalle que no figura en este lugar, en los textos

---

episodio del Mal Pas (Béroul), Tristán disfrazado de leproso dice a Marco que su "amiga cortés" y la reina Iseo "visten igual", lo que debe interpretarse en el sentido de que la reina es una diosa (algo explícito en el poema de Gottfried von Strassburg, en la "Minnengrotte") mientras que la amiga es una druidesa, una sacerdotisa "que se viste igual" que la diosa a la que sirve y con la que se identifica para que el ritual sea eficaz, mimetismo conocido en todas las religiones tradicionales por "magia de afinidad".

[186] T. W. Rolleston, *Mitos y leyendas celtas*, Turner, Madrid, 2013, p. 91.

[187] En la saga artúrica hay ejemplos de magia apotropáica: Lancelot traza con su espada un círculo mágico protector contra los demonios (*Perlesvaus*); Perceval escapa a la seducción de una muchacha que es un demonio haciendo el signo de la cruz.

[188] J. Markale, *Le druidisme*, p. 18: en la casta de los druidas están el sacerdote, obviamente, pero también el maestro de escuela, el juez, el mago, el músico-poeta (bardo), el filósofo, el médico-cirujano, y un largo etcétera.

[189] Los textos medievales describen a Tristán como un hombre de gran belleza. Iseo, en Fo p. 269, dice a Brangania: "Tristran est tant aliniez, / Bels hom, ben fait, mult ensenez. / Ne serroit trouvez en país / Nul chevalier de greinor pris."

[190] En la Edad media, ni los bufones ni los caballeros se portaban como el idealizado personaje de Tristán, pues de haber sido así, no hubiera sido inventado el código de la *cortezia* para refinar las costumbres de los grandes señores.

originales, aun cuando esté presente en otro momento. Nos referimos a la alusión a la "casa de cristal", un tema directamente vinculado a la mitología celta. En el texto reelaborado por J. Bédier, Tristán declara: "Ya no tengo nada más que hacer por aquí desde el instante en que mi Dama me envía lejos, y con la misión de preparar la clara mansión que le prometí, la casa de cristal, florida de rosas[191]…"

6.3. El verdadero sentido de la *Folie Tristan*

Las dos versiones del poema medieval auténtico acaban mostrando que Tristán se quita el maquillaje y recupera su acento y su tono de voz natural, haciéndose reconocer definitivamente por Iseo como su amigo, por lo que la pareja recompuesta termina yéndose a la cama, a satisfacer su deseo amoroso, en este caso *sous courtine*, es decir, siguiendo una de las dos modalidades tipificadas por el código de la *cortezia*, siendo la otra el encuentro de los amantes en un jardín o en el vergel de Amor, el Edén bíblico[192]. El desenlace del episodio de Tristán-Loco es interpretable como un ejemplo de *synaphé* (Plotino, Proclus)[193], es decir, significa la unión mística entre el alma (Iseo) y el espíritu (Tristán). La simulación de la locura por parte del caballero pertenecería a la categoría filosófica del *Pseudos* de Platón: no se trata de una mentira, sino de una imitación de lo real que genera una especie de realidad paralela[194] a la ordinaria, un conjunto de hechos con sentido anagógico. Cuando el bufón se revela ser Tristán para la ahora desengañada Iseo, el proceso que tiene lugar es el de la *des-ocultación*[195] tal y como consta en la definición que Parménides daba de la verdad, *A-*

[191] Ll. Mª Todó, *Op. Cit.*, p. 146. Aquí recordamos el "Palacio de las Aventuras" (la sala de Corbenic, en el tardío *Lancelot en prosa*), que se le antoja al estudioso Mario Botero García (*Junto al Grial*, pdf p. 15/172) como "un teatro (*sic*) único donde todo el imaginario de lo maravilloso medieval parece reunirse". Es coherente comprender como un escenario teatral para uno de aquellos Misterios medievales bien conocidos tanto el Palacio de las Aventuras —pues dicha denominación sirve para todo cuanto sucede allí de noche, de modo que se anuncian las venideras funciones teatrales específicamente nocturnas en las costumbres cortesanas— como la "casa de cristal" de Tristán, puesto que el teatro medieval era "folie"-"feuillée" (*Le jeu de la feuillée*) y la "folie" del histriónico Tristán era una diversión completamente teatral.

[192] Un fragmento atribuido a Thomas de Inglaterra (*Les Tristans*, p. 52: fragmento del manuscrito de Cambridge) corresponde al encuentro de Tristán e Iseo en un vergel, donde los sorprende dormidos el rey Marco. El episodio "del gran pino" en Béroul es otro caso de la cita amorosa "en Arcadia".

[193] Mircea Eliade, *El yoga, inmortalidad y libertad*, 1972, p. 334.

[194] El concepto medieval de "locura" tal y como aparece en los poemas tristanianos originales (Fb, Fo), sería, en opinión nuestra, la transposición del *Pseudos*, pues se trata de una ficción de doble uso: engaña a un personaje dentro de la leyenda* (el rey Marco) y desvela una verdad para el receptor del texto/obra de arte. * En el episodio del pino, y cuando los amantes se dejan descubrir dormidos con la espada entre ambos en su cabaña del bosque de Morrois, hacen creer a Marco en algo que no es lo que aparenta. Este engaño, sin embargo, tiene un carácter lúdico, por esa razón se llama *Jeu* (juego) el teatro cómico medieval. Lo que prima es la escenificación, la teatralidad, no lo que se dice dentro de esta *puesta en escena bajo las ramas de árboles*, que es el sentido literal de *Le jeu de la feuillée*. A la noción de *Jeu* se une en nuestro pensamiento la noción de *Joy*, concepto estructurante de la *cortezia*.

[195] "La ocultación y el desvelamiento constituyen los dos polos en los que hay que situar el secreto del Grial", escribe Victoria Cirlot (2014, 269).

lethéya[196]: "la anulación de lo oculto". Parménides —y Heidegger— muestran que "la esencia de la verdad es conflictiva" y que "la verdad surge allá donde la fuerza de la tiniebla está superada *por la fuerza de la luz*". Este fenómeno, tan evidente para el pensamiento griego pero tan difícil de imaginar para el intelectual del siglo XXI, se produce dentro de la "casa de cristal" aludida por Tristán.

Al hablar de este palacio maravilloso, más aún que como un caballero o un loco, Tristán se revela, se *des-oculta*, se descubre en su naturaleza más profunda, el druida[197]. "Tristán es más que un guerrero valeroso. También es un héroe espiritual que posee conocimientos sobre un mundo diferente del nuestro (…) No es necesario disponer de una vasta erudición para comprender de qué país habla Tristán: este más allá celta es (…) el lugar donde es posible amarse eternamente gozando de una alegría inmortal[198]". Los versos son éstos:

> "Entre les nues et lo ciel, / De flors et de roses, sans giel, / Iluec ferai une maison / O moi et li nos deduison" ("En medio de las nubes del cielo / Con flores y rosas, sin hielo (= en un verano eterno) / Allí haré[199] una casa / Donde ella y yo nos solacemos" Fb, p. 250).

> "… la sus en l'air / Ai une sale u je repair. / De veire est faite, bele e grant; / Li solail vait par mi raiant; / En l'air est e par nuez pent, / Ne berce, ne crolle pur vent. / Delez la sale ad une chambre / Faite de cristal et de lambre. / Li solail, quant par main levrat, / Lesenz mult grant clarté rendrat" ("Allí arriba en el aire / Tengo una mansión, donde habito. / Está hecha de vidrio, bella y amplia; / El sol riente la atraviesa; / Está en el aire, colgada de las nubes, / No la mece ni la zarandea el viento. / En el palacio hay una cámara / hecha de cristal y de mármol. / El sol, al amanecer, / la ilumina de par en par" Fo, p. 264).

La descripción de esta "morada interior" y mística recuerda que en el *Tristán* de Gottfried los amantes exiliados o huidos de la corte y refugiados "en los bosques" —domicilio predilecto de los antiguos druidas—, se cobijan en una gruta consagrada a la diosa germánica del Amor, Minne, donde el altar, que hacía doble uso como cama (o tálamo), era de "cristal". Debe entenderse que era de cristal de roca o cuarzo blanco, una piedra con virtudes piezoeléctricas bien conocidas y de amplio uso en la magia celta.

El tema del vidrio o cristal está presente en otros libros esenciales de la Materia de Bretaña. En *El caballero de la carreta*, Chrétien de Troyes habla del "país de Gorre" —"d'où nul étranger ne retourne[200]"—, reino de Bademagu: es el Otro Mundo. Su nombre

---

[196] Véase Martin Heidegger, *Lecciones sobre Parménides*, 1942.

[197] Véase el Anexo 5.

[198] Michel Cazenave, *Le philtre et l'amour*, 1969, p. 82s.

[199] Este detalle permite suponer que Tristán no ha conseguido todavía *su Piedra Filosofal*, que para completar la Gran Obra le falta aún franquear una barrera, la que consiste precisamente en ser aceptado por Iseo tal cual se le muestra disfrazado de loco, y merecedor de su amor por encima de la vergüenza y de la repugnancia que sienta la amada ante él.

[200] "Llévame al país afortunado del que me hablaste un día, al país del que nadie regresa, donde insignes músicos entonan cantos sin fin", dice Iseo a Tristán, que le contesta: "Sí, te llevaré al afortunado país de los

mismo, "Gorre", parece significar "vidrio"[201]. Victoria Cirlot[202] ha subrayado la fascinación de la época gótica por la luz, la transparencia del vidrio y del cristal, la profusa utilización de las vidrieras en la arquitectura contemporánea de los primeros romans artúricos. Glastonbury, lugar donde se "descubren" las tumbas del rey Arturo y de Ginebra[203], es otra palabra que significa "isla de cristal" y está asociado con la isla de Avalon, el Paraíso celta. En *Perlesvaus*, Gauvain debe conquistar una "espada de vidrio" para entregarla al rey del castillo del Grial a modo de peaje para entrar y ver el cortejo del Grial. Se trata de la espada con la que fuera decapitado San Juan Bautista, y se deposita junto al Grial en la capilla[204]. Igual que la lanza del Grial deja caer gotas de sangre, también rezuma sangre la espada de vidrio, una vez cada día, a la hora de la degollación del profeta. El material llamado *vidrio* aquí sin duda tenga el mismo sentido alquímico que el jeroglífico acrónimo [205] "v.i.r.i.d.i.t.a.s.", y designe un estado de la materia característico de la quinta dimensión —astral/onírica— donde las cosas se aprehenden bajo el aspecto de su quintaesencia. Hay que imaginarse una espada de vidrio comparándola mentalmente con las espadas flamígeras de profundo simbolismo masónico.

Wolfram von Eschenbach describió el pavimento "de cristal" que rodea el trono del Rey Pescador en el Castillo del Grial y dice que a través del mismo se contemplan diversas criaturas acuáticas, una descripción sin duda emprestada al *Apocalipsis* (IV, 6) donde se describe el Trono del Altísimo rodeado por "un mar de vidrio transparente semejante al cristal". Los textos sagrados tibetanos describen el mismo tipo de suelo de cristal que deja ver peces nadando y llaman este país "Agarthi" o "Shamballa" según las épocas y tendencias religiosas[206]. En el *Perceval* de Chrétien hay un "mar de cristal" ("la mers de glace", verso 7590[207]) que es un obstáculo al que Gauvain debe enfrentarse antes de poder liberar los moradores del Castillo de las Reinas. Donde hay cristal y vidrio hay magia, pues no se trata de un material, como se cree, sino que el vidrio o cristal representa un estado extraño de la materia[208], ajeno a los tres estados habituales (sólido, gaseoso, líquido), un estado que anuncia o connota la presencia de leyes desconocidas bajo las cuales existen seres invisibles.

---

vivos. Se acerca la hora" (Ll. Mª Todó, *Op. cit.*, p. 146). Es un texto apócrifo, traducción de la reconstrucción de Bédier, pero coherente con el poema antiguo.

[201] Jean Markale, *Pequeño diccionario de mitología celta*, p. 18.

[202] V. C., *Grial…*, 2014, p. 269 y passim; *Figuras…*, 2005, p. 127: "El cristal es el material que fascinó el gótico". En *Art et alchimie* (1971), J. van Lenep escribe que "la traducción de los tratados árabes [de alquimia] y sus recetas para colorear el vidrio fue lo que desencadenó la expansión de la vidriera desde el siglo XII" (p. 19).

[203] J. M. Zarandona (Ed.), *De Britania a Britonia*, p. 61, nota 26.

[204] V. Cirlot, *Grial…*, p. 260.

[205] Véase J. van Lenep, *Art et alchimie,* Bruxelles, 1971, p. 11 y passim.

[206] Joaquín Albaicín (esoterista de etnia gitana), in *Letra y Espíritu. Revista de Estudios Tradicionales*, Barcelona, nº 12, 2º Trimestre de 2001, p. 32.

[207] Martín de Riquer sigue una versión del texto diferente y traduce como sigue: "Pero se helará todo el mar antes de que se encuentre un caballero que pueda permanecer en el castillo" (*Op. cit.*, p. 454).

[208] En esoterismo, se denomina estado protoplasmático, y es concebido como una especie de gelatina endurecida. En Física, se habla del "condensado de Bose-Einstein" más o menos en la misma perspectiva.

La retorta que contenía el filtro de amor bebido por Tristán e Iseo era de cristal también. Para Victoria Cirlot, el "palacio de cristal" de la Fo representa un "lugar de pura irrealidad[209]", nada más. En cuanto a la *Minnengrotte* en Gottfried, significa para ella "un lugar interior al que se llega a la realización de un amor absoluto como es el de Tristán e Isolda" e "indica la realización superior del amor en el lecho cristalino que, como un altar, ocupa el centro del recinto[210]".

Nosotros establecemos una continuidad entre el inexplicado rayo de sol que cae sobre el rostro de Iseo dormida, y que su marido intercepta sea con sus guantes (Béroul), sea con un puñado de hierbas (Gottfried), y el sol que ilumina de par en par la "casa de cristal" que Tristán dice poseer o construir en un futuro, según sea la Fb o la Fo la versión considerada, para ir a vivir en ella con Iseo. A otro nivel, vemos que la gruta de *Minne* (Gottfried) tiene su correspondencia en la misteriosa cámara secreta a la que Iseo menciona (Béroul) como uno de los escondites de los amantes, en la bodega o el sótano de la casa de uno de sus aliados seguros, un guardabosque llamado Orri[211]. En este pasaje, el texto antiguo presenta lagunas, lo que posiblemente signifique que había alguna información esotérica que fuera censurada y destruida. La gruta y el sótano asimismo parecen estar en un plano similar al ocupado por la "Sala de las Estatuas" (Thomas) que Tristán construye dentro de una amplia caverna de dos compartimentos. En todas estas edificaciones hay una misma referencia a la naturaleza, al bosque, que son el entorno sagrado para el druida. Es evidente que la "cabaña de ramascas" (Béroul) en la que viven los amantes en Morrois con su particular "cama de hojas", es lo más cercano al vergel de amor (Thomas), un conocido tópico de la *cortezia* que remite al Edén y/o a la Arcadia como símbolo de un mundo o de una dimensión etéreos donde el ser humano existía antes de cometer el Pecado original, región a la que las religiones predicen que las almas regresarán, una vez salvadas y redimidas de diversas maneras.

Además de evocar el elemento predilecto del druida, las ramas y las hojas de árboles remiten a la *feuillée*, arquitectura hecha con ramajes, teatro en forma de cobertizo, palabra que encontramos en el título de la más famosa pieza teatral de Adam de la Halle, *Le jeu de la feuillée*, considerada la primera obra escrita del teatro cómico medieval (fechada hacia 1276), y en la que uno de los personajes es *Li Dervés*, el loco, uno completamente "natural" y patológico, del que se ríe el público por las groserías que profiere y los bastonazos que le propinan. Los especialistas hacen notar que una manera alternativa de escribir este título es *Li Jeus de la Folie*[212] de modo que, retroactivamente, la palabra "Folie" en el título de los poemas anónimos tristanianos de Berna y de Oxford, *Folie Tristan*, podría significar otra cosa que la locura del histrión que se entiende a un nivel literal. En efecto Littré recoge (p. 1712) que el vocablo *folie* seguido de un nombre propio, lo que es el caso que nos ocupa, significa "casa de esparcimiento", "casa recreativa", y que en esta acepción *folie* resulta de

[209] V. C., *Figuras*..., p. 127.
[210] Id., *Ibíd.*, p. 135.
[211] *Les Tristans*, p. 151. En la traducción de V. Cirlot (1986), p. 124.
[212] Rony, *Op. Cit.*, p. 5.

una corrupción de *feuillée*. Littré explica este deslizamiento aduciendo que tales casas se sitúan "en el campo", o "en medio de un parque" o un boscaje. Añade que se trata de construcciones extravagantes, costosas, en definitiva, de "locuras", pero sólo como un juicio a posteriori. A nuestro entender, esta clase de *folie* arquitectónica es una noción estético-filosófica que culmina en el "palacio de cristal" situado en el "País de los Vivientes", es decir, en el Otro Mundo celta, donde los muertos son inmortales ya.

Preste Juan, Sacerdote y Rey, representación cristiana del Rey del Mundo. Su reino, según el grabado, incluía India y Etiopía. *Xilografía, Alemania, siglo XV*

Ilustración 10: Preste Juan

Dumézil[213] explica que en la epopeya irlandesa, es decir, celta-druídica, las tres felicidades de las que gozan los inmortales coinciden con los tres estamentos sociales indoeuropeos. De las afirmaciones de Jean Markale[214] cuando escribe que el "castillo en los aires" y la "cámara de sol" son las metáforas del Otro Mundo celta, deducimos que se trata exactamente de este mismo lugar, metafísico y supra terrenal, al que se refiere Tristán, cuya "casa de cristal" se corresponde con el templo del sacerdote-rey —*rex-augur*— llamado en varias tendencias de la *Philosophia Perennis* el Preste Juan. Este personaje aparece en la saga artúrica, pues es el hijo de Feirefiz, el hermano "bicolor" de Perceval, y de Repanse de Joie, su prima, que es la doncella que porta el Grial. La presencia de elementos pertenecientes a la heterodoxia religiosa Joanita se aprecia no solamente en el nombre del *rex-augur* universal para el tiempo futuro de la Humanidad, sino además en el hecho llamativo de que Tristán e Iseo beben su filtro de amor "un día de San Juan", un 24 de junio[215].

En la cosmología medieval[216], y continuando las ideas de Ptolomeo, los pensadores concibieron la existencia de una esfera, la novena[217] dentro del sistema entonces en vigor, a

---

[213] *Mythes et dieux indoeuropéens*, p. 100.
[214] *El enigma de los Cátaros*, p. 223.
[215] Al haber dos Santos Juanes, es muy difícil saber con claridad a cuál se refieren algunos pensadores. Los mandeos son "Joanitas" seguidores del Bautista, en el que ven al verdadero Mesías (Hans Jonás, *Op. cit.*, p. 73 y passim). Pero hubo un movimiento neo templario y también "Joanita" en el siglo XIX, que pretendía regresar al Cristianismo más puro siguiendo una versión no canónica del Evangelio de San Juan, conocida por el título de *Levitikon*. Este grupo, de obediencia masónica, tuvo en el doctor en medicina Bernard Raymond Fabré Palaprat (1773-1838) su jefe espiritual.
[216] Véase *Imago Filosofía*, Biblioteca temática, Santillana, Madrid, 1999, p. 24. En este esquema, el *Crystallinum* ocupa un círculo que, en la Cábala y el Árbol Sefirótico, se denomina *Aun Soph* o "segundo velo", que separa Dios en su esencia absoluta de la Creación. El *Crystallinum* sería la Dimensión Causal en el Teosofismo decimonónico. Observemos que las diez esferas de esta cosmología equivalen a las diez dimensiones de la Teoría de Supercuerdas, en la Física post-cuántica.

la que se dio el nombre latino de *Crystallinum*, lo cual nos parece coincidir exactamente con la verdadera naturaleza que el poeta de las *Folie Tristan* adjudica a aquella mansión colgada del aire en la que los amantes permanecerán felices por siempre, tal y como Joseph Bédier lo sugiere al final del capítulo "Tristán-Loco" de su reconstrucción de la leyenda. En las teorías gnósticas de la época helenística[218] se habla también de un lugar luminoso, en todo similar al Nirvana oriental, donde los *Pneumatikoï* redimidos se quedan a la espera de que el Eón-Cristo haya salvado absolutamente todas las almas caídas en la materia oscura, porque sólo pueden regresar al Pleroma estando al completo.

6.4. Conclusiones

Folie(s) son la cabaña donde viven Tristán e Iseo en Morrois y su cripta en la bodega de Orri (Béroul); también son la Sala de las Estatuas (Thomas) y la *Minnengrotte* (Gottfried). Pero la mayor "locura", amén de decir la verdad[219], es obviamente la "casa de cristal", el *Crystallinum*, pues en semejante cámara de aire y luz divina es donde se transmuta el alma, se fusiona con el espíritu, recomponiendo la Mónada, volviendo al estado primigenio del Eón para la eterna beatitud, según el relato teológico-mítico y místico de la filosofía valentiniana y gnóstica en general.

La *Folie Tristan* puede interpretarse como un cuento que serviría a transmitir una enseñanza cabalística concreta, cual es la denominada "última corrección", un proceso que se verifica justo antes de la "liberación final" del alma, purgándola de sus residuos más viles e

---

[217] Precisando más, cabe apuntar que las siete esferas son los siete "cielos" o planetas del sistema solar conocido entonces, a saber, y desde el centro (Tierra) hacia la periferia: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. La octava esfera/dimensión/círculo era *Firmamentum*, o sea, el Zodíaco que la Materia de Bretaña designa como Tabla Redonda. En efecto, Béroul pone en boca de un pastor una curiosa frase*, en respuesta a Perinis que le pregunta dónde está el rey Arturo. Dice así: "… está en su trono. / Veréis allí la Tabla Redonda, / que gira como el universo. / Sus caballeros están sentados a su alrededor" (*Les Tristans*, p. 39; "... il sit au dois. / Ja verroiz la Table Reonde / Qui tornoie comme le monde. / Sa mesnie sit environ"; p. 162). La décima esfera es el *Empíreo* que se identifica con el Pleroma gnóstico propiamente dicho, ámbito o reino de los Eones más puros. El *Crystallinum* corresponde a la *Shejina* de los Mandeos (H. Jonás, *Op. cit.*, p. 130-132). *Acerca de estos versos, Victoria Cirlot comenta lo siguiente: "… una nueva y original interpretación de la Tabla Redonda" (Béroul, *Tristán*..., 1986, p. 136, nota 150; la traducción de V. Cirlot dice textualmente: "El paje de la hermosa Iseo sigue el camino. A un pastor que toca el caramillo le pregunta: ¿Dónde está el rey? – Señor, está sentado en su trono. Veréis la Tabla Redonda que da vueltas como el universo. Su mesnada se sienta alrededor"; p. 136).

[218] Véase Hans Jonás, *Op cit.*, p. 219 y passim.

[219] El druida lo sabe todo y dice siempre la verdad. El bufón, involución del druida, sigue diciendo la verdad, incluso sin quererlo ni saberlo, en ocasiones. Por ello, justamente, está "loco", porque no se da cuenta de que sirve de canal de transmisión por el cual la verdad, siempre divina y soteriológica, se comunica al género humano. Del nivel más bajo al que se sitúa el payaso circense, involución del antiguo bufón cortesano, se salta automáticamente al polo opuesto, ocupado por el druida, al nivel más elevado, aunque sin salir del ámbito de lo "demoníaco", dado que "La locura se atribuía a los demonios, y de éstos se pensaba que lo sabían todo" (J. S. Palmer, *Historias bizantinas*..., p. 16). Merlín, nacido de un íncubo, era omnisciente, profeta, con piel oscura por vivir en los bosques, seguido por un lobo, druida y loco.

insospechados, mediante encarnaciones en individuos de clase más baja, físicamente deformes, etc. Tristán se volvería *loco* para desprenderse definitivamente de las ataduras del mundo y de su dignidad caballeresca[220], a la que nunca pierde completamente, hay que subrayarlo. Se muestra a Iseo bajo un aspecto repugnante, para que ella aprenda lo que es el verdadero amor, el amor sin condiciones. El tema en sí es folklórico, y lo encontramos en *La Bella y la Bestia* y en *El Bello Desconocido*, y en otros relatos donde un individuo embrujado tiene un aspecto monstruoso y horrible, que desaparece al instante cuando otro personaje es capaz de vencer su repugnancia y darle un beso, o de sentir suficiente piedad para que sea amor por compasión, amor crístico. El llanto de Iseo a ver su anillo en las manos del bufón es la prueba de que sigue amando a Tristán, y esa prueba de amor hace que él recupere al instante su aspecto real, igual que en el cuento la Bestia se desvanece y aparece el hermoso caballero cuando Bella le demuestra su amor.

La locura simulada de Tristán equivale a una perversión irónica del tópico literario del amante que se vuelve loco por su amor. Las exageradas exigencias del código de *la fin'amors* puede provocar el enloquecimiento del amante. Sin embargo, Tristán es un pensador frío: sopesa las ventajas y los inconvenientes de su situación, cuando se halla separado de Iseo, e idea disfrazarse de loco para presentarse en la corte de Marco como un bufón capaz de divertir al rey, cuya risa le abrirá paso a los aposentos de su amada Iseo. Pese a todo, la verdadera *Folie* de Tristán sólo puede comprenderse como su "casa de cristal", con toda la gnosis que deja ver esta casa por transparencia. Tristán es como los santos locos, un falso loco, un loco "en el mundo" que, por inversión[221] siempre, manifiesta a un "sabio en Dios". Por simular locura, Tristán es finalmente el menos loco, el más cuerdo de todos los caballeros britanos. ¿A qué se deberá? Sin duda a su manera de amar, entendamos, a su *amor loco*.

[220] Entendemos aquí que el orgullo derivado del nivel social constituye una "atadura" material de la cual el alma debe librarse.

[221] "El nombre inventado por Tristán, Tantris, no es falso, sino que parece brotar de una repentina conciencia de la posibilidad de la ruptura, de la inversión, de la integración del camino de la izquierda. Dentro de este territorio hay que situar la astucia de Tristán, sus máscaras y sus mentiras, su inversión en el disfraz de loco" (Victoria Cirlot, *Figuras*..., p. 126).

7. Del *loco amor* al *amor loco:* las locuras de amor de Tristán e Iseo

7.1. Consideraciones preliminares

Las "locuras" de Tristán sano son numerosas; no pretendemos registrarlas exhaustivamente. De entrada precisamos también que sólo manejaremos los poemas de Béroul y de Thomas en el presente apartado. En la obra del primero, las palabras *fol-folie* se repiten muy a menudo, mucho más que en la del segundo. En ambos autores, se recurre al tema de la locura para describir directamente la naturaleza del amor entre los dos protagonistas[222]. Sin embargo Thomas concentra en las palabras de Brangania la mayoría de las repeticiones del concepto de locura y loco amor, aproximadamente una decena de veces. En este pasaje, donde asistimos a una larga discusión entre las dos mujeres, Iseo también se refiere a su comportamiento amoroso con Tristán empleando la palabra "locura". Los otros empleos están diseminados en el texto y no conciernen directamente el tema del amor.

En el poema de Béroul se observa la tendencia inversa. La idea de *fol amor* y de *folie* en el sentido de amor pecaminoso y culpable está repartida a lo largo de toda la obra y su frecuencia es casi el doble de la registrada en Thomas. Béroul llama nuestra atención porque califica —al menos por seis veces— de "fol" al rey Marco, cosa que nunca sucede en el poema de su colega.

En general las traducciones[223] son adaptaciones más o menos elegantes y manifiestan una marcada tendencia a estipular locura donde no está escrita esta palabra en el original, y aunque en escasas ocasiones suceda exactamente lo contrario, la proporción de repeticiones de los términos que denotan locura resulta ser mayor en los textos modernizados[224] en comparación con los originales. La impresión de lectura es que la irracionalidad domina completamente la ficción tristaniana. Esta constatación nos sugiere realizar un estudio más atento de los diferentes contextos en que cada autor ha escrito estos vocablos para así discernir toda la riqueza de matices del arte literario medieval en torno al tema considerado.

---

[222] En el volumen *De Britania a Britonia* (2014), p. 380, esbozábamos este estudio basándonos en referencias sacadas de la recomposición de la leyenda por Joseph Bédier, que traduce en muchos casos por "loco"- "locura" una palabra que no es exactamente ésta en el texto antiguo, de manera que aumenta notablemente la cantidad de veces en que se repiten los vocablos de este campo semántico, lo cual distorsiona el pensamiento medieval, exagerando los rasgos irracionales ya de por sí presentes y dignos de consideración. Era válido apoyarnos entonces en Bédier porque lo estudiado era la obra de Dalí *Mad Tristan* (1944), construida a partir del erudito francés y de Wagner. En el análisis presente, el enfoque es diferente, no se trata de explicar a *Dalí artúrico*, sino de dar razón de un motivo vertebrador de los poemas más antiguos que se hayan conservado de la saga tristaniana.

[223] Véanse los comentarios anticipados, en algunas notas precedentes (en el §2).

[224] Esto sucede sobre todo en las adaptaciones al francés moderno. Por el contrario, en las traducciones al castellano, se suele evitar la palabra "locura" o el adjetivo "loco". Esta tendencia se observa en particular en la traducción de *Li contes del graal* por Martín de Riquer, que casi nunca traduce "fol" por "loco", sino que prefiere escribir "necio", que no es un exacto sinónimo.

7.2. Locuras puntuales

Desligados del tema del "loco amor" de los amantes hay unos cuantos empleos del término *fol* (loco) en el sentido de "poco razonable". Se podrían considerar intrascendentes, pero nos interesan por su valor psicológico. En tanto que disciplina científica la psicología parece ser un anacronismo en el siglo XII. Sin embargo comprobamos que especialmente Thomas se muestra atento al razonamiento[225] y la mayor parte de su texto está ocupada por monólogos interiores de los protagonistas, no por relatos de los incidentes dramáticos de la ficción, a diferencia de lo que sucede en el poema de Béroul.

El valor moral de los versos de Thomas consiste en describir comportamientos censurables y exponer porqué lo son. La causa dominante de crítica es la "locura" que se achaca en determinadas situaciones a las actitudes y los pensamientos de los personajes.

a) Cariado

Una manera de caracterizar la personalidad de Cariado como un hombre petulante, insolente y antipático se concentra en un detalle de sus palabras a la reina Iseo. La requiere de amores, pero se ve claramente que no la ama, dado que le habla con bastante desdén misógino. Le dice lo siguiente: "Coruz avez, mais ne sai dont. / Fols est ki pur voz diz s'esmaie" (Thomas, *Les Tristans*, p. 203: "Estáis enfadada, mas no sé porqué. / Loco sería inmutarse por vuestras palabras"). El desprecio contenido en el adjetivo "fol" basta para retratar el carácter de este caballero.

b) Kaherdín

El amigo y luego cuñado de Tristán es por así decirlo la contrafigura del anterior. En la secuencia del poema de Thomas conocida como "El agua atrevida" (*L'eau hardie*) se describe un paseo a caballo y una conversación entre Tristán, Kaherdín y la hermana de éste, que ríe súbitamente por una salpicadura de agua. Preocupado por su honor y decoro aristocráticos, el caballero Kaherdín teme haber dicho algo malsonante que motivara la risa de su hermana. En este instante, el poeta insiste bastante sobre la duda del personaje para que la exégesis tome en consideración el hecho de que escribe dos veces la palabra *folie*: "Quide de lui ait oï dire / Chose ou ele note folie" (Ibídem, p. 207: "Inquieto por si ella le había oído / Decir alguna locura"); "De folie a por ce poür / El ris qu'il vait de sa sorur" (Ibídem, p. 208: "Recela que por alguna locura / haya reído su hermana").

En el pensamiento del caballero cortés, es decir, del poeta Thomas, una carcajada tan súbita y fuerte de la hermana, dama igualmente cortés, sólo se explicaría y justificaría porque el hermano haya dejado escapar una "locura", perdiendo por un instante el control sobre su discurso.

c) El rey Marco[226]

Thomas presta poca atención al rey Marco, que es un personaje mucho más activo e importante en el poema de Béroul. En la escena bajo el pino Iseo, refiriéndose a las

[225] Una tendencia que desembocaría en la famosa *casuística del amor cortés*.
[226] Aquí completamos el esbozo iniciado en nuestro §2.

calumnias que hacen mella en su esposo, exclama: "Dex! pourquoi est li rois si fol?" (Ibídem, p.99: "¡Dios mío! ¿Por qué está tan loco el rey?"). En una sección anterior ya hemos citado que después de presenciar esta escena del pino, Marco se reconocía "loco". Curiosamente aquí como en el caso comentado hace un instante, también hay insistencia del autor y por dos veces Béroul escribe "*fous*": "Je l'en crus, et si fis que fous" (p. 101) y "Mot est fous qui croit tote gent" (p. 102). La repetición muestra la importancia concedida por el personaje a este impulso "loco", es decir, contrario a la razón, al cual sucumbiera influido por las habladurías de los felones y del enano Frocín. De hecho la idea reaparece incluso una tercera vez en este fragmento del pino, para que el lector quede persuadido: "Bien deüse ainz avoir prové / De ces deus genz la verité / Que jë eüse fol espoir[227]…" (p. 102: "Mejor hubiese buscado primero / la verdad relativa a esos dos / en lugar de esperar locamente [sorprenderlos]"). Marco parece aceptar de buen grado este papel del loco que *le ha tocado*, pues dice al rey Arturo que efectivamente, al aceptar el juicio de Iseo, ha actuado como un loco: "Quar fous est qui envïeus croit" (p. 178; citado anteriormente con otro propósito).

Pendularmente pasa de creer que está deshonrado por su sobrino y la reina a creer en la total inocencia de los adúlteros. El rey Marco tiene la típica neurosis de carácter, con una tendencia obvia al trastorno bipolar o ciclotimia. Calificarlo de "loco" es, pues, adecuado y correcto. Sin duda el objetivo del poeta sea más satírico que psicológico, pues no es desdeñable la carga de ironía velada que comporta mostrar a un rey subido a un pino en la noche y haciendo el ridículo, aunque después el mismo personaje tome conciencia de haberse comportado con "locura".

Ilustración 11: Tristán e Iseo dormidos en Morrois, con la espada entre ambos, descubiertos por el rey Marco.

Es notable que cuanto más se equivoca Marco en un juicio o una apreciación, tanto más cree obrar con total sensatez. Ante la pareja dormida en su cabaña del bosque de Morrois, dice para sus adentros: "Bien puis croire, se je ai sens" (p. 135: "Bien puedo creer, si me muestro sensato"). Queriendo usar la razón, obtiene una deducción falsa a la que da pleno crédito, cosa que resulta ser pura locura. No es víctima de nadie, puesto que su propia debilidad y en definitiva su propia locura, hacen que se deje engañar

[227] Otro ejemplo de un caso en el que la espera y/o la esperanza está considerada como un rasgo de locura se encuentra en Chrétien, hablando del Castillo de las Reinas: "Tex genz vont el chastel et viennent / S'atadent une grant folie / (…) Uns chevaliers qui les mainteigne" (v. 7582s.). El texto varía en Riquer, *Op. cit.* p. 454.

constantemente, interpretando con cierta tendencia a la paranoia[228], que su sobrino y su esposa no se aman de *fol amor*. Béroul se sirve de este personaje para sugerir al lector una reflexión filosófica: las cosas que pensamos ver fuera están dentro de nuestra mente, que las proyecta sin que lo sepamos. Se trata de una enseñanza de la sabiduría tradicional, que entre otras escuelas difunde la Cábala.

d) Antítesis poética: *locura* versus *cordura*

En un sentido convencional y coloquial, se encuentra la palabra "locura" formando una antítesis de cierto efecto estético y literario en los versos. Sucede por ejemplo cuando Dinas de Lidan toma la palabra en la sesión de consejo al rey Marco, y dice: "Qui mex savra dire, si die, / Face le bien, lest la folie" (Béroul, en *Les Tristans*, p. 147). Por su parte Iseo en el momento de separarse de Tristán le jura hacer todo cuanto le pida en el futuro, "sea cordura, sea locura": "Se voi l'anel, ne lairai mie, / Ou soit savoir ou soit folie, / (…) je vos promet" (p. 149: "Cuando vea la sortija, no vacilaré, / Sea prudencia o sea locura, / [haré lo que me pidáis] … os lo prometo"). En cuanto a Tristán, en el poema de Thomas, reflexionando detenidamente sobre la decisión de vida a tomar una vez separado de su amiga, sopesa varias opciones pero con un criterio claro: "Faire saveir, gurpir folie" (p. 191: "Actuar con cordura, alejar la locura").

La situación descrita por Béroul en el episodio de la flor de harina es mucho más compleja y ambigua. En efecto, Tristán se da cuenta de que Frocín esparce harina entre las camas para registrar huellas de pisadas y dice interiormente: "Qui iroit or, que fous feroit" (*Les Tristans*, p. 110: "Quien iría ahora, como loco actuaría"). A pesar de ello, Tristán no desiste de reunirse con la reina por un breve instante, dando un salto de atleta entre las dos camas. En el texto, Béroul califica de "sote atenance" el proyecto del héroe, es decir, de "necio propósito", y no como suele encontrarse traducido por "fol dessein" (Bédier) o "loca intención" (V. Cirlot, 1986, 81). El matiz nos parece importante para calibrar exactamente qué cosa un poeta medieval considera "locura" y qué cosa no lo es.

e) Conclusiones

El rápido análisis de estos ejemplos del empleo de la noción de locura nos muestra que, al margen del campo semántico del "loco amor" de los protagonistas de la leyenda tristaniana, el hecho de recurrir a esta idea en una acepción ora más psicológica ora más coloquial, es frecuente e importante en los dos poemas estudiados.

También se presenta como "locura puntual" la que manifiesta Tristán, en la opinión de Governal, cuando se atreve a llevar él mismo la carta de negociación a su tío Marco: "Governal dist: Fol, qar esploites! / Alon nos enles destoletes" (p. 145: "Governal dice: ¡Loco, date prisa! / Vayámonos por caminos encubiertos"). El desprecio a los peligros y la

[228] El rey, para su tranquilidad, necesita que sean inocentes los culpables. Por esta razón, en la escena del pino, se demuestra a sí mismo que son inocentes y que él es quien está loco. Y en Morrois, deduce de la espada colocada entre los amantes dormidos que son absolutamente castos desde siempre, extrapolación temeraria, pues el lector sabe que Tristán e Iseo se aman "locamente" (Michel Cazenave: "Le lecteur, lui, sait que Tristan et Iseut s'aiment précisément de fol amour", *Le Philtre et l'amour*, p. 101 y p. 71). La interpretación de la colocación de la espada escapa al tema de la locura que tratamos en estas páginas.

audacia excesiva del héroe están considerados "locura". Se trata, obviamente, de un rasgo positivo, que redunda en admiración hacia el protagonista.

La significación es exactamente la contraria cuando Brangania, muy enfadada contra Iseo y convertida en enemiga de los amantes, recrimina a Tristán al que reconociera disfrazado de mendigo e insistiendo para obtener una limosna de la reina, al entrar ésta en la iglesia: "Dit lui qu'il est fol e bricuns" (p. 221: "Le dice que es un loco y un rufián"; "Lo llama loco y truhán", es la traducción de Roberto Ruiz Capellán, VVAA, *Cuaderno de Camelot*, Soria, 2002, p. 39).

7.3. Enloquecimientos transitorios de los héroes

La pena que provoca a Tristán e Iseo el verse separados motiva en ambos algunos comportamientos que los autores califican a veces de locura y otras veces no, aun cuando desde el punto de vista psíquico manifiesten un leve trastorno mental transitorio. Nos referimos en concreto a las alucinaciones de la reina durante la tempestad y a la idolatría de Tristán que habla con estatuas, circunstancias evocadas en su poema por Thomas.

Este autor dedica muchos versos a exponer el monólogo interior de Iseo durante el temporal que le impide llegar junto a Tristán herido de muerte. En medio del inminente naufragio, la reina alucina y delira como una loca, sin que Thomas escriba entonces en ningún momento la palabra "locura". En su lugar, comenta que "por muy poco se moriría de deseo" ("A poi ne muert de sun desir"[229]). Sin embargo es evidente que el personaje ha perdido la razón cuando se entrega a una serie de deducciones lógicas partiendo de la premisa de que está a punto de naufragar y morir ahogada. Cree ver a su amigo Tristán en el mar, y en su divagación declara: "Venu m'estest en la mer querre; / La vostre mort vei devant mei, / E ben sai que tost murrir dei" (Ibídem, p. 242: "Habéis venido a por mí en el mar / Vuestra muerte tengo delante de mí / Bien sé que debo en breve morir").

Esta especie de desdoblamiento del Yo y a la vez de premonición-presentimiento de la muerte es una experiencia paranormal que explican algunas teorías filosófico-religiosas o supersticiones con argumentos espirituales y metafísicos que siempre son "locuras" para el pensamiento científico autorizado. De la visión alucinada, el personaje saca unas conclusiones delirantes: "Si jo dei neir ici, / E vus, ce crei, devez neier: / Uns peissuns peüt nus mangier…" (p. 242: "Caso de que me ahogue, / y vos también, a fe mía, / Un pez podría comernos…"[230]). El proceso de interpretación delirante realizado por la mente lógica cuyo funcionamiento está distorsionado por una obsesión es exactamente definitorio de la paranoia, es decir, un tipo bien claro de locura. Iseo se muestra paranoica en este fragmento,

---

[229] G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 158. Del mismo modo Thomas muestra que Tristán está desesperado mientras no sabe si Iseo va a venir, y escribe "A poi que del desir ne muert". En este paroxismo del sufrimiento para los dos héroes, no hay ninguna "locura", a pesar de que los traductores modernos a menudo escriban que los personajes se vuelven "locos de angustia", se trata de una traducción que falsea el original.

[230] Véase un texto con leves variantes lexicográficas, en G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 152.

en medio de una situación que le produce una gran angustia. Sin duda Thomas no tenga aquí la intención de mostrar en su texto ninguna "locura" en los sentidos habituales, sino que desea evocar el clima emocional que desemboca en la inminente muerte de los protagonistas, doble muerte de amor que en sí es pura locura y que analizaremos en detalle un poco más adelante.

Tal vez el poeta anticipara la situación desesperada de la reina Iseo durante la peligrosa travesía marítima, a través del episodio donde describe a Tristán igualmente trastornado por las penas de la separación de su amiga. El caballero ha fabricado unas estatuas de Iseo y Brangania y las ha colocado en una caverna secreta que frecuenta a menudo para mitigar el dolor de la ausencia. Convertido en un sorprendente idólatra, Tristán habla con las efigies y las abraza confundiendo su sueño de amor frustrado con la realidad, es decir, portándose como un loco[231]. Para Thomas, esta actitud consiste en un "error" o un desvarío: "Hicest penser errer le fait, / Errur son coraje debote" (p. 203: "Aquellos pensamientos le trastornan / Su corazón rebosa por el desvarío"). Más adelante en el espacio de seis versos, el poeta menciona tres veces la locura de Tristán en este curioso trato "social" con unas estatuas (p. 204):

Hidonc plurë e merci crie
De ce qu'il apensa folie,
E siet bien qu'il est deçeü
De la fole irur qu'a eü.
Por içe fist il ceste image
Que dire li volt son corage,
Son bon penser, sa fole errur,
Sa paigne, sa joie d'amor[232]…

Otra clase de locura fue la decisión de casarse con la hermana de Kaherdin, que le atrajo por su belleza y por llevar el mismo nombre que su amiga. Llegada la noche de su boda, el héroe toma conciencia del terrible error cometido:

Avoc li me covient giseir
Car jo je ne la puis pas gurpir.
Ço est tuit par mon fol corage,
Ki tant m'irt jolif e volage,

[231] La idolatría sería una herejía. Sin embargo, la locura amorosa exime a Tristán de toda culpa/condena/castigo. Al estar loco, no es responsable de sus desbordamientos idólatras. Sucede, pues, lo mismo y a la vez lo contrario que con los "Santos Locos" que ocultaban su santidad mediante la simulada locura: aquí Tristán podría ocultar una herejía real mediante un trastorno real, aunque transitorio. Naturalmente, se trata de una hipótesis nuestra, no de una afirmación.

[232] "Entonces llora y pide perdón por sus sospechas insensatas. Sabe que no debería desesperarse tan locamente. Pero si ha hecho estas estatuas es para decirles el deseo de su corazón, su leal pensamiento, su ataque de rabia, su pena y su gozo de amor…" / "El acondicionamiento del lugar y el retiro a él es uno de los síntomas de su apartamiento del mundo de los vivos (…) iconolatría, fetichismo. Desvío o desvarío del alma, imposibilidad de vivir./ La obra de la caverna está dentro de las formas de conducta del desterrado (…) Tristán ha fundado un santuario en que da culto a su amada (…) Tristán inaugura un orden y una religión personales opuestos al mundo y a la religión (…) Sólo a Iseo tiene por Dios" (Roberto Ruiz Capellán, VVAA, *Cuaderno de Camelot*, Soria, 2002, p.40s.)

Qant jo la meschine requis
A ses parenz, a ses amis ;
Poi pensai dunc d'Ysolt m'amie
Qant empris ceste derverie
De trichier, de mentir ma fei.
(…) Refuser ne la pois jo mie !
Ore m'estuit fare folie[233].

Al tomar conciencia de la magnitud de su locura, Tristán se muestra plenamente cuerdo, si bien el parloteo interior que Thomas le atribuye demuestra cierto estado de confusión mental o la tendencia del personaje a la paranoia. Basándose explícitamente en este autor[234], elaboró Gottfried von Straßburg su versión de *Tristan und Isolde*. En ella no se menciona la locura en relación al amor de los héroes[235] y tampoco figura el episodio del disfraz de Tristán en bufón o loco. Gottfried realiza un análisis psicológico profundizado cuando trata el tema de las reflexiones previas al matrimonio del protagonista, siguiendo la tendencia observable en Thomas, pero a diferencia de éste, el alemán construye una especie de pequeño drama en tres actos, con una notable presencia del tema cíclico o leit motiv, mediante el cual muestra cómo el héroe, vacilando pendularmente entre dos elecciones de vida contradictorias[236], aumenta a cada ronda un poco más su confusión mental hasta finalmente enloquecer por completo.

La primera vez en que aparece[237] la palabra "locura" es en la reflexión que el protagonista se dirige a sí mismo hablándose en tercera persona: "¡Pobre de ti, hombre escéptico, equivocado Tristán! ¡Abandona esta locura y renuncia a esta intención aviesa!" (1982, p. 360), dice refiriéndose a la decisión de desposar a la segunda Iseo. Las cogitaciones prolongadas se repiten como si de un *perpetuum movile* se tratase y siguiendo un *crescendo* asimismo de carácter musical. Después de varias páginas, se puede leer lo que sigue: "[Tristán] cayó *por tercera vez* —las cursivas son nuestras— en la tortura de la indecisión, permitiendo que la nave de su razón fuera otra vez a la deriva y oscilara en un mar de pensamientos procelosos (…) Fue así como se enmarañó (…) Sin cesar ansiaba estar con la luminosa y rubia Isolda de Irlanda, y evitaba a la de las Manos Blancas (…) Padecía intensos

[233] Ibídem, p. 194: "Con ella me conviene yacer, pues no la puedo repudiar. Todo esto llegó por mi corazón loco, tan ardiente y voluble. Cuando pedí la mano de la joven a parientes y amigos, poco me acordé de mi amiga Iseo: loca empresa cometí al hacer trampa y mentir sobre mi fe (…) Ahora ya no puedo rechazarla, pues sería una locura."

[234] En el prólogo de su poema escribe Gottfried que traduce y versiona un original de "Tomás de Britania", Bernd Dietz, *Op. cit.*, p. 25.

[235] Véase en apéndice un comentario más extenso sobre esta cuestión, en el Anexo 3.

[236] El tema de si "Un caballero cortés puede a la vez estar casado y permanecer fiel a su amiga" fue ampliamente debatido en las Cortes de Amor medievales y Gottfried es un fiel testigo de este asunto tan difícil de zanjar, y que en su texto determina el enloquecimiento de Tristán, por lo visto incapaz de conciliar la sexualidad sin amor con el amor sin la sexualidad. De algún modo, se podría pensar que este personaje, reflejo de una época y/o de un autor, al tener un carácter dominado por la paranoia, resulta inapto a desdoblar su Yo según una tendencia esquizofrénica, puesto que, con todo rigor, estas dos patologías psicóticas son mutuamente excluyentes, sirviendo cada una de antídoto a la otra.

[237] Al menos en la traducción manejada y citada en bibliografía.

tormentos por aquélla y se mantenía apartado de ésta. Así le volvieron loco las dos. Quería y a la vez no quería a Isolda y a Isolda" (p. 363).

El Tristán de Gottfried delira haciendo suposiciones acerca de la reina (p. 365) y de sus hipótesis saca conclusiones que, erróneamente, acepta por ciertas y verídicas. Su locura se manifiesta en esto y en su insensato deseo de "convertirse en un Tristán sin tristeza" (p. 365) al contraer matrimonio de razón o conveniencia. Aún le queda suficiente lucidez para preguntar mentalmente a la reina, su *amada lejana*: "¿Cómo habéis podido *enajenarme* de mí mismo así, puesto que no ansiáis ya estar conmigo?" (p. 365; las cursivas son nuestras). Las cavilaciones excesivas y el uso exagerado del raciocinio vuelven loco al héroe, que pierde literalmente la razón a consecuencia de razonar de un modo demasiado intenso y prolongado.

Mucho se puede especular acerca de que el texto de Gottfried quede inconcluso justo en ese momento previo al inminente matrimonio del protagonista, alcanzado el verso número 19548[238]. El abuso del ejercicio de la razón, al tener como consecuencia desbaratársela al héroe, equivale a su muerte simbólica y en vida[239], por lo tanto el poema se interrumpe mostrando que ya no hay nada más que decir acerca de este "muerto". El efecto trágico así obtenido es —en nuestra opinión— mayor al del relato de la muerte de los amantes, mucho más lacrimógeno pero mucho menos catártico que el acto fallido voluntario. Un sacrificio consistente en dejar sin conclusión este libro lo convertiría en sagrado: con esta intención explícita lo escribió Gottfried, pues "comparaba la audición de su *Tristán* con la comunión[240]". Aquí la ausencia de desenlace se asemeja al corte brusco de una película filmada hasta que repentinamente se produzca un fallo técnico imprevisible. Un final *que no termina nada* es pura locura, pero en el caso muy hipotético de que hubiese sido voluntad secreta de Gottfried, consistiría en un acto surrealista[241] a*vant la lettre* y aumentaría la calidad de *obra maestra* reconocida a esta obra literaria medieval alemana.

Las locuras transitorias de los héroes tristanianos son consecuencias de las frustraciones del amor y del deseo amoroso, no son en sentido estricto lo que los poetas medievales han llamado "loco amor" (*fol amour*). En determinados puntos de los relatos se

---

[238] La adición o *reducción* teosófica da como resultado un 9 (19548 → 1+9+5+4+8=27 →2+7=9), número que simboliza el acabamiento. Para muchos filósofos, "El azar no existe", y el hecho de que el libro de Gottfried abarque una cantidad de versos cuya suma de guarismos resulte ser un 9 se presupondrá "altamente significativo".

[239] En el poema de Béroul, el ermitaño Ogrin hace observar a Tristán que perseverar en su "locura" (su relación pecaminosa con la reina) sin querer arrepentirse hace de él "un muerto".

[240] Comentario de Victoria Cirlot, *Perlesvaus*, edición Siruela, 2000, p. 395.

[241] Una vez más recordamos que Victoria Cirlot ha comparado la literatura medieval con algunos de los postulados ideológicos del Surrealismo. En relación con el tema de la locura, justamente, cabe dejar constancia de que, en el libro *La Inmaculada Concepción* (1930), André Breton y Paul Eluard afirmaban que para crear nuevas imágenes poéticas era lícito entregarse al ejercicio de la simulación de las principales enfermedades mentales. De algún modo Tristán es un hombre sano cuando calcula disfrazarse de loco para verse con Iseo de incógnito. Su locura simulada sirve como prueba y demostración de su cordura y de su capacidad de creación artística, ejerciendo sus talentos como histrión y dramaturgo en una especie de *one man show avant la lettre,* en *Folie Tristan*.

señala que Tristán se muestra reflexivo y prudente[242], es decir que sus otras locuras no alteran su cordura real e intrínseca. Del mismo modo Iseo está calificada textualmente de "no loca" en diversas situaciones en las que conserva su sangre fría y su auto control[243], es decir, su cordura. En definitiva, a pesar de comportarse locamente[244], son cuerdos los amantes, y la misma ambivalencia o contradicción entre sensato e insensato se observa a este nivel anecdótico como al nivel, mucho más medular, del tema del loco amor de estos fascinantes amantes legendarios, que vamos a estudiar a continuación.

7.4. El *loco amor* de los *infiltrados*[245]

7.4.1. Definiciones del loco amor

En el poema de Béroul, la naturaleza exacta de lo que se entiende por *loco amor* queda muy claramente definida, puesto que la expresión se repite muchas veces y en contextos suficientemente explícitos para sacar unas conclusiones nada ambiguas. Cada vez que el poeta escribe "*fol' amor*", "*fole amur*", "*aime folement*" y "*folie*", se está refiriendo al amor carnal entre un hombre y una mujer no casados el uno con el otro y que se unen físicamente con la única intención de satisfacer el apetito libidinoso del cuerpo mediante un acto sexual cuya modalidad se presupone que es la misma que la del coito reproductivo. Tal presuposición es importante de señalar, primero porque en el caso de *loco amor* no se contemplan los eventuales sentimientos amorosos de los miembros de la pareja, sino exclusivamente el aspecto biológico y fisiológico del comportamiento sexual; y en segundo lugar porque es en base a esta definición implícita del coito como acto reproductor de la

---

[242] Al final del poema de Béroul, ante palabras poco claras de su amiga, Tristán "reflexiona y medita" ante de responder y de actuar: "Sire, fait ele, ge qu'en puis? / Mais prié vos que cest arc tendez, / Et verron com il est bendez." / Tristan s'esteut, si s'apensa, / Oiez! en son penser tensa" (Béroul en *Les Tristans*, p. 183: "Señor, responde ella, ¿qué me importa? / Por el contrario, os ruego que preparéis vuestro arco / para ver si está fuertemente tensado. / Tristán se calla y se pone a pensar, / Oíd: en su pensamiento se detiene"). Acerca de Tristán en el Mal Pas, Béroul escribe: "Li font ennui, et il est sage" (Ibídem, p. 168), siendo "sage" el contrario absoluto de "fol". Otro momento en que Tristán "se queda pensativo" es cuando su perro Husdent se reúne con él en Morrois y su amiga le aconseja adiestrarlo a cazar a la muda.

[243] "Yseut parla, qui n'ert pas fole" (Béroul, *Ibídem*, p. 151: "Iseo habló, pues no estaba loca"; V. Cirlot (1986, 124) traduce: "Iseo, que no era insensata, le dice"). "De grant savoir fu la roïne. / D'ire tresue sa persone. / Yseut Tristran en araisone" (Ibídem, p. 183: "La reina se muestra prudente, pese a temblar de ira. Iseo declara a Tristán la razón [de su actitud]"). Otra ocasión en la que Iseo se muestra "sabia" o "cuerda" es cuando su esposo la visita para informarle de la exigencia de un juramento, por parte de los barones felones. Aquí Béroul también escribe "ele fu sage" (*Les Tristans*, p. 159), es decir que se muestra capaz de dominar su emoción con su razón. En el momento de tomar la decisión de regresar a la corte, Ogrin se dirige a Iseo diciendo: "Et vos, roïne, a ma parole / Entendez: ne soiez pas fole" (Béroul, Ibídem, p. 142).

[244] En *Folie Tristan* (Berna) Iseo se trata a sí misma de "loca" porque no ha identificado a Tristán bajo el disfraz de payaso: "Or s'aperçoit en son coraje / C'est Tritrans a cui el parole. / "Lasse, fait ele, tant sui fole!" (*Les Tristans*, p. 257).

[245] Por "infiltrados" se entiende, obviamente, a quienes bebieron el filtro de amor.

especie humana en su aspecto animal cómo se discrimina entre el *loco amor* que es pecado y delito por ser adulterio, y las otras formas del amor humano.

Cabe subrayar que lo que se condena en el *loco amor* viene a ser exactamente el mismo acto sexual al cual están obligados por ley social y religiosa los casados. Realizar este mismo acto fuera del matrimonio se considera *folie* y merece pena de muerte para los culpables. La severidad del castigo sólo se comprende en relación con el hecho de que el adulterio sea un crimen doble: contra el juramento o promesa de fidelidad conyugal, y contra el sacramento religioso del matrimonio. La importancia de la pena capital exige que sea absolutamente demostrada la efectiva culpa de los presuntos adúlteros, como sucede efectivamente en la leyenda tristaniana.

Los textos medievales están muy claros a la hora de definir el *loco amor*. Béroul escribe varias veces la palabra *putée* o *puterie*, que según Littré (p. 3471s.) es "grosera y malsonante" y se usaba en el Medievo para designar "la manera de vivir de las prostitutas" o "la costumbre de frecuentar a las mujeres de mala vida". Nos interesa también lo que Littré apunta acerca de la etimología, pues hace derivar *pute* del latín *pula*, una contracción de *puella*, muchacha. Littré afirma (p. 3472) que "En el ejemplo histórico más antiguo, *putain* sólo significaba *muchacha sirviente*". Es llamativo que añada: "Por su étimo *pute* no implica ningún significado deshonesto". Este autor no explica los motivos por los cuales el término latino *puella* se transformará en *pucelle* (doncella), primero con el sentido de muchacha y/o mujer soltera, y más adelante el de *virgen*, mientras que el doblete de *puella*, a saber, *pula*, producirá la palabra malsonante *pute*, y terminará significando *prostituta*.

Podemos traer a colación dos ejemplos literarios medievales del empleo vejatorio de la palabra formada sobre *pute*. En *Li Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle, el personaje del loco patológico ("li dervés") insulta en dos ocasiones a su padre tratándole de "Fieus a putain" ("Hijo de p…", versos 393 y 1084), lo cual tiene un efecto cómico en este contexto, que muestra cómo se asociaban, en la mentalidad medieval, las ideas de locura con las de prostitución. El otro ejemplo es un poco más conceptual, pero se encuentra en el *Tristán* de Thomas, de modo que nos interesa aún más directamente. En el episodio de la disputa entre Iseo y Brangania, ésta reprocha a la reina su conducta a la que repetidamente define como *folie* en el sentido que estamos considerando aquí, el del *loco amor*. En un momento dado, Brangania compara a Iseo con un personaje que se llama *Richolt* (*Les Tristans*, p. 210: "La Richeut", en los textos modernos) de quien nos dice Victoria Cirlot[246] que fue "una célebre alcahuete". Es obvio que la comparación es insultante[247], aunque esté motivada por la cólera de Brangania y el comportamiento de Iseo[248]. El vínculo conceptual entre alcahuete y

[246] V. Cirlot, *Béroul*..., 1986, p. 162.

[247] Cuando Brangania trata de "Richeut" a Iseo no sólo la compara con una alcahuete, sino que también la trata de *folle femme*, es decir, de prostituta en el sentido de mujer viciosa.

[248] Recordemos que la circunstancia es la siguiente: Tristán se ha presentado acompañado por Kaherdín. Éste se enamoró de Brangania e Iseo aconsejó a su doncella aceptarlo como *amigo* lo cual hizo la sirvienta. Al verse abandonada sin explicación, Brangania monta en cólera contra su ama y la acusa de ser la causante

prostituta pone de manifiesto que Thomas —del que hablaremos con mayor detalle en adelante— incluía la idea de prostitución en la noción de *fol amor* y de *folie*. No debe sorprendernos, puesto que el crimen que se les imputa a Tristán e Iseo es el adulterio, al que nunca se llama así, sino *amor de puteé e de folor* ("folor" es otra manera de escribir "folie", locura). En todos los casos, las traducciones suelen suavizar el lenguaje, y las palabras *puteé* o *puterie* se encuentran generalmente traducidas por "impudicia" y "lujuria".

7.4.2. Concepción general del loco amor

Profundizando en el texto de Béroul, constatamos que la definición de *fol amor* es la misma para todos los personajes. En la conversación que mantienen el rey Marco y su esposa, después de la cita de ésta con Tristán junto al pino, la reina no emplea eufemismos, sino las palabras más crudas y contundentes para aludir a la falta que le imputa erróneamente su esposo y dice así: "Certes, gel vi. Cë est grant deus, / Qar tu penses que j'ain Tristran / Par puterie et par anjen" (*Les Tristans*, p. 104). Victoria Cirlot traduce por: "Sí, le he visto. Es una gran pena / pues tú crees que amo a Tristán / con impudicia y engaño" (p. 75). El verso 408 reza "Par puterie et pan anjen", literalmente sería "Por el cachondeo y [el gusto de] hacerte cornudo". Del mismo modo el rey Arturo enuncia dos veces cuál es la naturaleza exacta de la falta objeto del juicio. Primero dice al rey Marco cómo y qué cosa su mujer debe jurar: "La roïne vendra avant, / Si qel verront petit et grant, / Et si jurra o sa main destre, / Sor les corsainz, au roi celestre / Qu'el onques n'ot amor commune / A ton neveu, ne deus në une, / Que l'en tornast a vilanie, / N'amor ne prist par puterie" (*Les Tristans,* p. 178: "La reina se adelantará / de modo que la vean pequeños y grandes/ y jurará con su mano derecha/ sobre las reliquias y por el rey celestial/ que nunca mantuvo relación sexual [ordinaria]/ con tu sobrino, ni dos veces ni una,/ que la hubiese envilecido / ni le dio la gana de un amor vicioso[249]"). En segundo lugar, enuncia ante Iseo los términos del juramento que debe prestar, y entonces dice: "Entendez moi, Yseut la bele; / Oiez de quoi on vos apele: / Que Tristran n'ot vers vos amor / De puteé ne de folor, / Fors cele que devoit porter / Envers son oncle et vers sa per" (Ibídem, p. 178: "Escuchadme, bella Iseo, / Oíd qué cosa os es pedida: / Que Tristán no os amó / ni por cachondeo ni para follar, / y sólo mostró el afecto que es debido / A su tío y a su tía política[250]")

---

de su desgracia y su deshonra. Volveremos sobre este episodio porque en él se concentran casi todos los empleos que Thomas hace de la palabra *folie* en su texto.

[249] Victoria Cirlot traduce: "La reina se adelantará y ante grandes y pequeños jurará con su mano derecha por el Rey Celestial y sobre las santas reliquias que jamás ha tenido relación amorosa con tu sobrino, ni una ni dos veces, que la deshonrara, y que jamás le ha amado por lujuria" (*Op. cit.*, p. 151).

[250] Victoria Cirlot traduce: "… jure que Tristán no tuvo nunca hacia vos amor impúdico ni deshonroso, salvo el que debe tener con la esposa de su tío" (*Op. cit.*, p. 152). Nosotros traducimos *folor* extrapolando a *folla* en el sentido antiguo de la manera desordenada y lúdica de terminar un torneo, que dio lugar al sentido moderno y sexual de "follar" (M. Criado de Val, *Op. Cit.*, p. 102) y conviene en el contexto caballeresco de la leyenda tristaniana. Nos justifica también el empleo documentado y sistemático de *folie* en el sentido de

Al ejercer el rey Arturo como juez, sus palabras tienen un gran peso. No sólo para él está más que demostrada la completa inocencia de Iseo, sino que además advierte que habrá castigo en el futuro contra cualquiera que se atreviese a rumorear o calumniarla otra vez, acusándola de *folie*, término que resume las diferentes maneras de describir este supuesto adulterio que no es tal, a saber, "*amor commune*", "*vilanie*", "*puterie*", o aún "*amor de puteé* [et] *de folor*". El juicio, como vemos, se pronuncia contra los felones que exigieron la justificación y exculpación de la reina sin pruebas suficientes, aunque Arturo no los nombre, porque son nobles a los que no puede ofender. Sin embargo su sentencia los advierte de que "los hará colgar": "Que ges ferai encore pendre, / Qui la reteront de folie / Pus sa deresne, par envie; / Digne seroient d'avoir mort" (*Les Tristans*, p. 178: "Pues yo haría que sean colgados / Aquellos que la acusarían de locura / Tras su juramento, por envidia; / Bien merecerían morir").

En el resto de su poema, Béroul repite varias veces la voz *folie* para aludir al supuesto *loco amor* que se sospecha haber entre Tristán y la reina. Ella dice a su amigo bajo el pino: "Li rois pense que par folie / Sire Tristran, vos aie aimé" (*Les Tristans*, p.97: "El rey cree que por locura, Don Tristán, yo os he amado"). Y después de ese encuentro, Iseo dice a su marido que con sus propios ojos comprobó que nada había de culpable entre ella y su sobrino: "Mot avion bele loisor, / Së il m'amast de fole amor…" (Ibídem, p. 106: "Muy fácil lo teníamos, / Si él me hubiese amado de loco amor…"). El rey Marco también habla de *loco amor* cada vez que piensa disponer de la prueba más fehaciente de que la relación de su esposa y su sobrino en absoluto es pecaminosa: "S'il s'amasent de fol' amor, / Ci avoient asez leisor: / Bien les veïsse entrebaisier" (Ibídem, p. 102: "Si se hubiesen amado de loco amor / Aquí tenían ocasión de dejarlo ver: / Ciertamente los hubiera visto besarse"). Tras oír la conversación junto al pino, se ha formado su opinión. La escena que le muestra a la pareja dormida en la cabaña del bosque de Morrois acaba de persuadir al rey: "Së il l'amasent folement, / Ja n'i eüsent vestement. / Entrë eus deus n'eüst espee (…)/ De fole amor corage n'ont" (Ibídem, p. 136: "Si se amasen con locura / No estarían con su ropa puesta. / Entre ambos no habría una espada (…) De loco amor no tienen gana alguna").

Como ya dijimos, todos los personajes están de acuerdo en llamar *locura* la relación de adulterio. Así lo hace el ermitaño: "Combien dura vostre folie!" (Ibídem, p. 141). Así lo dice el enano Frocín hablando al rey Marco: "Se Tristran l'aime folement / A lui vendra au parlement" (Ibídem, p. 106: "Si Tristán la ama locamente, / Irá a hablar con ella") Cuando Tristán se refiere a la acusación que pesa sobre ellos, o sobre Iseo sola, también emplea la misma palabra, "locura", puesto que no hay mejor término para designar esta situación.

---

faire folie de son corps ya citado, y el uso de la palabra "loca" como "Designación equívoca de prostituta" según el citado Diccionario de Criado de Val (p. 106).

7.4.3. Disconformidad con la acusación

Ilustración 12: Cariado requiriendo de amores a la reina Iseo la Rubia, que lo rechaza (Codex Manesse).

A lo largo del poema de Béroul se reitera como un leit motiv la afirmación del caballero acerca de la total inocencia de su "amor" con la reina, o dicho de otro modo, el rechazo más rotundo de que haya el más mínimo atisbo de "locura" en su relación. En el episodio de la flor de harina, se produce la primera negación de la culpa, a pesar de la prueba material de su flagrante adulterio. Tristán se dirige a su tío y le dice lo siguiente: "Quar il n'a home en ta meson, /Se disoit ceste traïson / Que pris eüse druerie / O la roïne par folie, / Ne m'en trovasse en champ, armé" (*Les Tristans*, p. 112: "Pues no hay hombre de tu mesnada, / si calumniando dijera / que me ligué por amor / con la reina de modo loco, / que no me tuviera que rendir cuentas en combate singular[251]").

Aquí aparece, al lado de la palabra *folie*, que alude al pecado de adulterio, una noción antagónica contenida en el vocablo *druerie*, sinónimo del *amor cortés*, como se aprecia en estos versos de Thomas: "Survint idunc Cariado (…) A cort ert venu pur requere / La reïne de druerie: / Ysolt le tient a grant folie[252]" ("Llegó entonces Cariado… venido a la corte para requerir / de amores a la reina; / Iseo lo considera una gran locura"). Iseo rechaza el homenaje cortés de Cariado arguyendo que es *folie*, de modo que se deslice hacia una idea de culpa lo que en teoría es un juego de sociedad instalado en las costumbres de la nobleza[253].

---

[251] Victoria Cirlot traduce: "En tu casa no hay hombre que si dijera esa traición de que por locura había gozado de la amistad de la reina, no me encontrara armado en campo cerrado" (*Op. cit.*, p. 84). Su traducción es probablemente mejor que la nuestra, que sin embargo está más ajustada al original.

[252] G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 126.

[253] Con anterioridad nos hemos referido a este detalle de la leyenda tristaniana, mostrando que Cariado pretende obtener de Iseo el título honorífico de "amigo" o *dru*, pero su comportamiento despectivo con ella es la prueba de que no experimenta amor, sino que es el tópico *lecheors* o seductor que adula (Véase G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 155). La *Cortezia* es una cosmovisión de la caballería que surge cuando el devenir histórico resta importancia a la guerra. El ocio de los nobles en la corte del señor feudal está ocupado por diversas artes, música, danza, y conversaciones. La *fin'amors* no representa, en teoría, sino uno de los temas de conversación y de composición musical y literaria (*Lai*). Los vasallos honran a su señor acompañando a la esposa de éste, protegiéndola como guardaespaldas, y vigilándola también. El paje y el chichisbeo son empleos reglamentados por un código estricto de conducta, la etiqueta de la corte. Para G. Duby, la *Cortezia* era un "juego educativo masculino". El "amor" era una entelequia y si la Dama era una tentación para el vasallo, la fidelidad al señor feudal le daba la motivación de resistir dicha tentación, mediante lo cual salvaba su alma y su honor. Los enredos amorosos que narran los romans corteses no deben en ningún caso confundirse con la realidad vivida por las personas.

La palabra *druerie*, pues, difiere de la noción de *fin'amors*[254] y puede adquirir un significado ambivalente[255], que nunca tiene la palabra *folie* referida al *loco amor*. En los argumentos que Tristán opone a la prueba de su adulterio que materializan las gotas de su sangre sobre la flor de harina, la idea más importante consiste en ofrecer la propia vida del caballero en un combate singular para demostrar la veracidad de su afirmación de inocencia[256]. Ésta es la prueba más fehaciente, que se va a repetir varias veces a lo largo del poema de Béroul, siempre en los mismos términos generales. Así, cuando el filtro deja de operar su maleficio y los amantes se arrepienten[257], el discurso del héroe es el siguiente:

"Tristran li dist : "Roïne gente,
En mal uson nostre jovente.
Bele amie, se je peüse,
Par consel que jë en eüse,
Faire au roi Marc acordement,
Qu'il pardonast son mautalent
Et qu'il preïst nostre escondit,
C'onques nul jor, n'en fait n'en dit,
N'oi o vos point de druerie
Que li tornast a vilanie,
N'a chevalier en son roiaume,
Ne de Lidan très qu'en Dureaume,
S'il voloit dire quë amor
Eüse o vos por deshonor
Ne m'en trovast en chanp, armé.[258]"

Poco después, el ermitaño Ogrin repite el leit motiv de la justificación de Tristán, diciendo lo que sigue: "En bois estes o la roïne, / Mais s'il voloit de lui saisine / Et pardonast son mautalent, / Vos ferïez por lui itant: / Vos en irïez a sa cort; / N'i avroit fort, sage ne lort, / S'il veut dire qu'en vilanie / Eüsiez prise druerie, / Si vos face li rois Marc pendre, / Se vos ne vos poez defendre" (Ibídem, p. 142s.: "En el bosque estáis con la reina, / Pero si él quisiera volver a tomarla, / renunciando a su animadversión, / Vos haríais lo siguiente: / Ir a la corte. / Y no habría nadie, sea poderoso, prudente o influyente, / para acusaros de vileza / o de un amor secreto, / contra quien no os defendáis, / por mucho que os quisiera hacer colgar el rey Marco"). En estos versos, el respeto del ermitaño hacia el sobrino y la esposa del rey se manifiesta mediante la ausencia de la palabra *folie*. En el fragmento subsiguiente, el

[254] Véase G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 155, nota 65.
[255] Lo precisamos más adelante para no desviar nuestra atención aquí.
[256] Véase un complemento de discusión en el capítulo 8.
[257] J. Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, p. 162, escribe: "No se separan porque ya no se aman, sino para reavivar su amor (…) No son culpables arrepentidos que deciden romper con su amor para regresar al camino del deber."
[258] *Les Tristans*, p. 140: "Tristán le dijo: Gentil reina, / Mal empleamos nuestra juventud. / Bella amiga, si yo pudiera, / recurriría a un intermediario / para reconciliarnos con el rey Marco, / hacer que renuncie a su animadversión / y aceptara nuestro juramento / de que ni un solo día, ni con palabras ni con acciones, / no tuve con vos amistad / que rebajara su honor; / no hay caballero en su reino / desde Lidan hasta Dureaume, / si se atreviese a decir / que yo os amé faltando al honor, / que no me tuviera que rendir cuentas en combate singular."

personaje glosa el valor caballeresco de Tristán, que le garantiza contra cualquier oponente. El mismo duelo judicial está ofrecido por el héroe a su tío en el texto de la carta, para demostrar su inocencia: "Qu'onques amor nen out vers moi / Ne je vers lui par nul desroi" (Ibídem, p. 147: "Nunca hemos sentido un amor culpable ni ella hacia mí ni yo hacia ella"). Aquí los términos empleados son *amor* y *desroi* (deshonra), lo cual resulta aún más respetuoso que en el caso del ermitaño, y es normal, puesto que se trata del discurso dirigido por escrito al rey y destinado a ser leído en público.

Cuando Tristán se dirige oralmente a su tío, en el momento de devolverle Iseo, el vocablo empleado es *druerie*, y es notable la insistencia del héroe para que haya un duelo entre él y cualquier otro caballero acusador, pues dice a Marco: "Rois, ge te rent Yseut la gente (…) te vuel requerre / Que me sueffres a esligier / Et en ta cort moi deraisnier / Onques o lié n'oi druerie / Në ele a moi jor de ma vie" (Ibídem, p. 152: "Rey, te devuelvo a Iseo la gentil…/ te quiero pedir / que accedas a que me justifique / y ante tu corte haga juramento / de que en ningún momento con ella yo no tuve amorío / ni ella conmigo, en un solo día de mi vida"). Unos instantes antes, al hablar todavía en privado con la reina, Tristán la tranquilizaba diciendo que "Non fera il, ma chiere amie, / Qui vos reprovera folie / Gart soi de moi et d'anemi" (Ibíd., p. 152: "Mi querida amiga, aquel que os acusara de locura, se las verá conmigo y con el diablo[259]"). Ahora sí el vocablo que se usa, al tratarse únicamente de la mujer, es *folie*, en el sentido de loco amor. Por mínimo que parezca este detalle, se puede interpretar como un matiz que denota discretamente la mentalidad misógina del hombre medieval. *Folie* es la señal del juicio moral negativo que los felones sostienen contra la pareja. También es curiosa la alusión al diablo ("anemi") como un hipotético apoyo a la causa de los amantes, aunque pueda estar motivada por la necesidad de la rima y la costumbre caballeresca de la exageración del *gab*[260].

La negación de la culpa es una constante en Béroul. Tristán ofrece su vida para demostrar la verdad de su inocencia. Iseo emplea la retórica, es decir, opone la razón a la locura de la que es acusada por los felones y su marido. En el episodio del pino, la reina habla mucho más que el sobrino de Marco. Su palabrería es repetitiva, puesto que su voluntad es convencer de su honradez. Hasta cierto punto la vehemencia de su defensa sugiere que ella se siente culpable de algo, porque es una actitud habitual en el ser humano. Pero al mismo tiempo, el simple hecho de repetir que no hay amor culpable entre ella y Tristán acaba por generar y afianzar esta deseada verdad en la mente de Marco, del lector y

[259] V. Cirlot traduce de un modo distinto: "Mi querida amiga, nadie os reprochará conducta deshonesta, pues tendrá que guardarse de mí como del diablo" (*Béroul*..., 1986, p. 124).

[260] V. Cirlot (1986, p. 138, nota 153) escribe que los tres caballeros del rey Arturo Gauvain, Girflet y Yvain al jurar cada uno matar a uno de los tres felones que "conocen bien", Ganelón, Godoine y Danaalain, "hacen un gabo, fanfarronada en la que se afirma llevar a cabo un hecho extraordinario". El primer trovador, Guillermo IX de Aquitania, ya había introducido el *gab** en su poesía lírica precursora de la *cortezia*. De modo que las dos cosas —la jactancia y el galanteo— parecen estar vinculadas desde tiempo atrás cuando Béroul hace uso de ellas en su poema. Cabe apuntar aquí que el verbo *gaber* aparece en el verso: "Yseut n'a cure de gaber" (*Les Tristans*, p. 183: "Iseo no tiene ganas de bromear"), en el episodio terminal del texto de Béroul. *En francés, *gab* equivale a *gasconnade* (gasconada).

también en la suya propia: así actúan los individuos paranoides, convenciéndose a sí mismos de lo que les conviene hacer creer e imponer a su entorno.

En la conversación junto al pino, los términos usados por Iseo permiten disponer, en este fragmento textual, de casi todas las nociones constitutivas del campo semántico del loco amor: *folie, vilanie, druerie*. La reina se queja de que los felones convencieron a su esposo de que "nos amors jostent ensemble" (Ibíd., p. 97: "Amor nos reúne"). Inmediatamente después, lo niega: "Sire, vos n'en avez talent, / Ne je …/ N'ai coraje de druerie / Qui tort a nule vilanie" (Ibíd.: "Señor, vos no tenéis tal intención / Ni yo …/ siento deseo alguno de un enlace[261] / Que nos envilecería"). Al cabo de unos versos, se repite que los felones "ont fait entendre au rois / Que vos m'amez d'amor vilaine". Luego Iseo rehúsa interceder a favor de Tristán ante el rey por un asunto pecuniario, con un argumento sin réplica: "S'il or m'en ot parler, / Bien me porroit tenir por fole" (*Les Tristans*, p. 100: "Si ahora me oyera hablar de esto, / Con razón pudiera considerarme loca"). En este verso, *fole* se debe entender de dos maneras complementarias: como "enamorada[262]" y como "insensata". Ambos sentidos se combinan en una noción de irracionalidad[263], que acaso sea anacrónica aplicada al personaje medieval.

La conclusión que saca la reina de la escena junto al pino consiste en reafirmarse inocente de adulterio y convencer definitivamente a su esposo: "Bien senble ce chose certaine: / Ne m'amot pas d'amor vilaine" (Ibíd., p. 104: "Parece bien cierto / Que no me ama de amor vil"). Para refutar la insinuación de loco amor, la reina recurre a reafirmar el legítimo afecto que ella se esfuerza, para cumplir con su deber de virtuosa esposa, en dispensar al sobrino de su marido. Así la educó su madre, dice, y en última instancia, ésa es la causa de su desgracia. Bajo el pino, Iseo explica a Tristán: "Por ce qu'eres du parenté /

---

[261] Para traducir *druerie*, buscamos aquí un vocablo que encierre la misma idea original, la cual nos dice Littré (p. 1248) que era la de fidelidad, mucho antes de la de amor o amistad amorosa. Se suele encontrar traducido *dru* por *amante*, pero se trata de una extrapolación del sentido, autorizada por el contexto de *la fin'amors*, siempre que ésta se defina como "la pasión a la cual se entrega el *fin amigo* con una *fidelidad infalible* —el subrayado es nuestro—, consagrado en cuerpo y alma al servicio de su dama" (G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 155). Completando aquí lo apuntado con anterioridad, nos referiremos a Littré. Asevera que el mismo adjetivo *dru* posee dos sentidos diferentes según de qué étimo deriva y en qué contexto se inserta. El étimo céltico de *dru* significa "espeso", "denso", y por extensión denota "gallardía" en las personas jóvenes. El otro étimo, germánico, tiene una acepción directamente unida al mundo feudal y vale por "fiel". Por su parte G. Bianciotto (*Op. cit.*, p. 127) escribe que *druerie* usado en el contexto de la *cortezia*, equivale a "amistad amorosa sin matiz peyorativo". Este autor aduce que en los textos Tristán e Iseo se designan mutuamente como *dru/drue*, es decir "amigo/a" o "amante". Finalmente reconoce —cayendo en la ambigüedad que molesta tanto a los comentaristas, de la que ya hemos hablado y sobre la que volveremos obligatoriamente— que a veces el sentido de *druerie* puede desplazarse hasta la idea de un "amor culpable, libertino".

[262] En el poema de Thomas, Brangania reprocha amargamente a Iseo su malvado consejo de aceptar a Kaherdín como amigo "Pur moi a la folie traire", "Para hacerme caer en la locura", es decir, "para que yo me enamore" (*Les Tristans*, p. 210).

[263] Esta noción se expresa mediante el término francés *rage*, por ejemplo cuando Tristán, bajo el pino, piensa en voz alta, ya a solas tras despedirse Iseo, y dice: "Beaus oncles, poi me deconnut / Qui de ta femme me mescrut. / Onques n'oi talent de tel rage" (*Les Tristans,* p.100: "Buen tío, poco me conoce / Quien me atribuye tu mujer por amante. / Nunca he tenido voluntad de semejante desvarío").

Vos avoïe jë en cherté. / …Ma mère / Amast mot les parenz mon pere (…) Sire, mot t'ai por lui amé / Et j'en ai perdu tot son gré" (Ibíd., p. 98: "Por ser familiar suyo / Yo os otorgo cariño. / …Mi madre / amaba mucho los parientes de mi padre (…) Señor, a causa de él [el rey] yo os amé / Y esto me arrebató su estima"). El rey, escondido en el árbol, oye estas palabras, que Iseo le repite después, para que quede persuadido: "Et il est vostre niés, ç'oi dire. / Por vos l'ai je tant amé, sire" (Ibíd., p. 104: "Y él es vuestro sobrino, a fe mía. / Por vos yo lo he amado tanto, señor").

En la dialéctica empleada por el personaje, la afirmación del afecto familiar constituye una prueba irrefutable de que es imposible que exista en un corazón tan noble como el de la reina Iseo cualquier otro sentimiento para con el sobrino de su esposo.

7.4.4. La contradicción

Obviamente, los felones no son tan fáciles de convencer como el rey Marco. Ellos siguen denunciando una falta que son los únicos en percibir como tal, y repiten al rey: "Tes niès s'entraiment et Yseut" (Ibíd., p. 108: "Tu sobrino e Iseo se aman"). Cuando regresa a la corte tras vivir en el bosque, los felones exigen una exculpación pública: "Se la roïne a estei fole / El n'en fit onques escondit; / Sa vilanie vos est dit / Et li baron … veulent bien son escondire / Qu'on Tristran n'ot sa druerie" (Ibíd., p. 156: "Acerca de su loco amor / Nunca se disculpó la reina; / Su deshonra os hemos dicho / Y los barones… reclaman su juramento / De que Tristán no es su amante").

En estos versos se reúnen una vez más las tres palabras claves de la acusación: *folie, vilanie, druerie*, que podrían traducirse conceptualmente como *lujuria, lascivia, libertinaje*. En efecto, los acusadores disponen de una prueba absoluta, que no comunican explícitamente al rey, no se sabe porqué; pero Béroul informa de ella al lector: "Kar en un gardin souz une ente / Virent l'autrier Yseut la gente / Ovoc Tristan en tel endroit / Que nus hom consentir ne doit, / Et plusors fois les ont veüs / El lit roi Marc gesir toz nus" (Ibíd., p. 108: "Porque en un jardín, bajo unas ramas / Vieron hace poco a la gentil Iseo / estar con Tristán en tal postura / Que un hombre de bien no lo puede tolerar; / Además varias veces los han visto, / En la cama del rey Marco yacer completamente desnudos"). A este testimonio se debe añadir la prueba recogida mediante el rastro sobre la flor de harina de la sangre de una herida del caballero, sangre que también se hallaba manchando las sábanas de la cama de Iseo, tras el ardid urdido por el enano Frocín para demostrar el adulterio, es decir, ese *fol amor* que, a pesar de todo, nunca han reconocido ni confesado los amantes[264].

Antes de proseguir, conviene hacer notar la incoherencia de las supuestas pruebas aportadas por los felones. Lo más llamativo es el tema de la desnudez. En efecto, parece un dato históricamente demostrado el hecho de que "Marido y mujer no se acuestan desnudos

[264] "El amor cortés es una relación que es legítima en la negación de las leyes de la moral habitual", escribe J. Markale en *El amor cortés*..., p. 150.

en el lecho conyugal hasta el siglo XIV[265]". Ciertamente, Tristán e Iseo no están casados. Y suponiendo que se tumben juntos y desnudos en una misma cama, primero lo harían porque así se practica el *assag* cortés[266]. Los felones sin duda sean ignorantes en materia de *fin'amors*, y sólo juzgan sobre unas apariencias engañosas, deduciendo que hay adulterio donde lo que hay es un misterio que se les escapa por completo. Luego, es poco verosímil que Tristán e Iseo se dejaran ver durante sus encuentros íntimos, incluso por espías expertos en disimularse. De hecho Béroul, al final del poema que se conserva, describe cómo Iseo ve la sombra del espía escondido detrás de una cortina en su propio aposento. Sin haber podido presenciar ninguna escena de amor, el felón es abatido por Tristán con una flecha, a consecuencia del aviso que le da Iseo de la presencia del intruso.

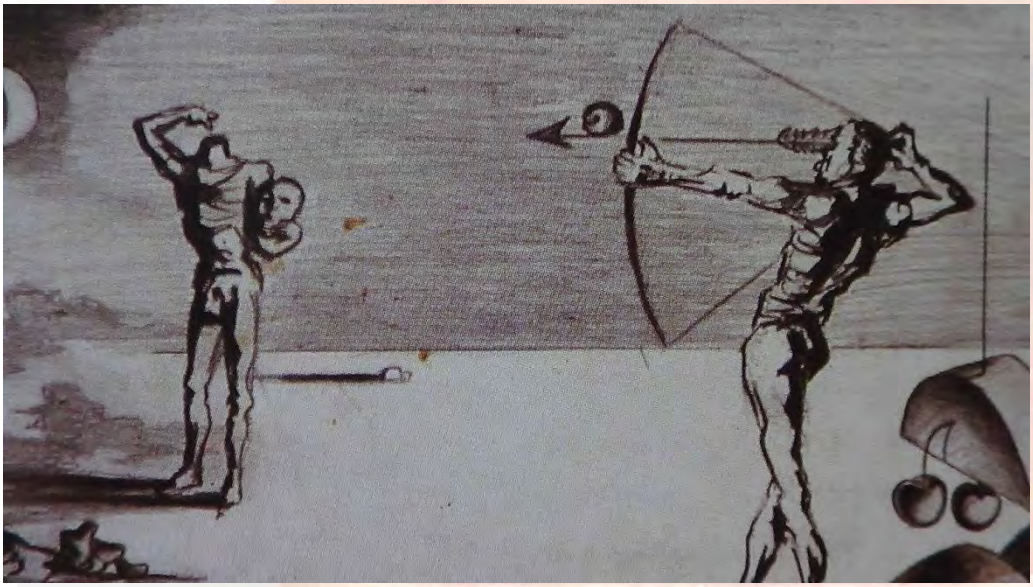


Ilustración 13: Dibujo de Salvador Dalí "La manzana de Guillermo Tell". La cabeza cortada es un tema muy frecuente en la Materia de Bretaña.

Continuando con el tema de la desnudez, cabe

[265] Ioan Peter Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, p. 271.

[266] Sostenemos la hipótesis según la cual el *assag* o *assai* (prueba, ensayo) específico del amor cortés se comprende como la adopción literaria de la práctica ascética de los monjes paleocristianos y de los Padres del Desierto, concretamente el *Sineisaktismo,* en griego συνείσακτοι, "las compañeras de los ascetas" o "agapetae", las amantes castas. Esta práctica, que se conoce por ser objeto de reiteradas condenas durante siglos, también era un rasgo distintivo del monaquismo céltico, y está descrita exactamente como se muestra el *asag*: cohabitación entre hombre y mujer pero en total abstinencia sexual. La finalidad era auto humillarse y superar todas las tentaciones carnales. Opinamos que fue Robert d'Arbrissel (1050-1117), un eclesiástico bretón conocido por practicar el sineisaktismo (desde más o menos 1099-1101), quien lo dio a conocer a su amigo Guillermo IX, el primero de los trovadores. De él, esta costumbre llegaría a ser conocida por su nieta Leonor y por la hija de ésta, Marie de Champaña, que trasmitirían el *assag* a los escritores que estuvieron a su servicio, Marie de Francia, Thomas de Inglaterra, Chrétien de Troyes y Andrés el Capellán. También creemos que Béroul menciona la desnudez de Tristán e Iseo en un sentido simbólico, para indicar que no son personajes sino alegorías de las "almas", las cuales se muestran desnudas en la iconografía cristiana tradicional. Desde el punto de vista teológico, Adán y Eva sólo empezaron a vestirse después del Pecado original: hay que deducir de la desnudez una idea de pureza anterior al Pecado. Naturalmente, estas ideas son "locura" para las mentes materialistas. Por ello, la desnudez se revela afín con la locura. En nuestra hipótesis, *la fin'amors* habría surgido como la síntesis de diferentes doctrinas filosófico-religiosas heterodoxas, entre otras, el Gnosticismo helenístico y el druidismo celta, siendo la leyenda tristaniana una transposición magnificada de la historia de amor de Eloísa y Abelardo, tan famosa en su día, y que tuvo lugar medio siglo antes de la datación de los poemas de Béroul y Thomas, sin olvidar que algunos detalles de la vida de Leonor de Aquitania fueron muy famosos y bastante escabrosos para transformarse en leyenda y tema literario.

recordar que el caballero que sufre una crisis de locura se caracteriza por errar en el bosque "desnudo", es decir, sólo cubierto por una camisa. Cuando Marco descubre los protagonistas en el bosque de Morrois donde se supone que viven precisamente su "locura" erótico-amorosa, se sorprende mucho de verlos dormir no sólo vestidos, sino además con una espada[267] desenvainada entre ambos. En este episodio nada indica que haya deliberada intención de mixtificar al rey —no así en la escena junto al pino— pero la obligada conclusión era la castidad, tan increíble para los felones de los que incluso se dice que "se reían" cada vez que Tristán ofrecía un duelo judicial pues ellos lo juzgaban una "insolente impostura"[268].

Tampoco se puede dar credibilidad a que la pareja se junte "en la cama del rey Marco", como si no hubiese otra cama disponible y más adecuada en todo el palacio. La aventura de la flor de harina, sin embargo, se verifica en la cama matrimonial. El dato no es fácil de encajar en la lógica del relato de la inocencia, puesto que es poco probable que se trate de un cabo suelto o de un descuido del poeta. Más bien opinamos que ese "error" del héroe ha sido introducido para hacer patente una contradicción demasiado acentuada, la cual entraña un sentido esotérico sobre el que se llama la atención precisamente usando tanto esta incoherencia como todas las otras ambigüedades de la leyenda, que no pasaron desapercibidas a los estudiosos.

En este punto es obligado detenernos y comentar el problema de la incompatibilidad entre *loco amor* e inocencia. La opinión de Michel Cazenave[269] es que la leyenda comporta múltiples "niveles" y que, "lejos de contradecirse, todas sus significaciones profundas convergen". Más adelante, este autor argumenta que "Hay dos ámbitos: él del destino y él de la falta[270]. Dentro del primero, todo es sencillez e inocencia. Dentro del segundo, todo cuanto pertenece al amor es locura". Este autor parece haber estado cerca de solventar la ardua cuestión que se nos plantea. Desgraciadamente, no fue así. Intuye que por debajo de ciertas situaciones en las que se engaña deliberadamente al rey Marco (noche de boda con sustitución de Iseo por Brangania en el tálamo, cita galante junto al pino), "La paradoja resulta demasiado gorda para que no busquemos qué cosa hay escondida bajo la misma" (p. 99). Sin embargo, no consigue explicitar cuáles habrían sido las segundas intenciones de los

---

[267] V. Cirlot escribe lo siguiente: "… tiene el claro significado de impedir la unión sexual… es un elemento constitutivo del mito, y sin embargo, es tremendamente desconcertante, enigmático, con un sentido difícil de determinar" (*Figuras del destino*, p. 135). Nosotros ya adelantamos que la interpretación de la espada excede el tema tratado de la locura, pero pensamos que el sentido es sencillo y trivial. Tristán se siente inseguro y coloca su espada lo más cerca de él que le sea posible. Teniendo en cuenta la pose descrita para dormir, ese lugar más al alcance de su mano en caso de peligro está situado entre él e Iseo. Deducimos que es casualidad y precisamente por esta razón engaña a Marco, porque él saca conclusiones paranoicas.

[268] M. Cazanave, *Le philtre et l'amour*, 1969, p. 98. Este autor hace notar con ironía que los felones "no creen en el amor platónico. Y tienen razón" (p. 99).

[269] En *Le philtre et l'amour*, p. 17 y p. 98.

[270] También V. Cirlot observa que "La verdad de Tristán e Isolda nada tiene que ver con la verdad del mundo, y sus engaños, la equivocidad de sus discursos les permiten salir indemnes de las situaciones más peligrosas" (*Figuras*..., p. 134).

autores de la leyenda, ni desentrañar los mensajes ocultos que encierran todas las palabras y acciones de doble sentido. Cazenave se inclina por juzgar que Iseo, en su juramento, "se mofa y ridiculiza la moral feudal, la moral cristiana y la moral cortés, todo al mismo tiempo" (p. 103). Semejante afirmación nos parece insostenible[271], al menos por dos razones: una es que un poeta medieval incluso muy herético nunca se habría atrevido a "ridiculizar" estas tres "morales" que le otorgaban toda su realidad[272]. La segunda es que Iseo en este juramento dice la estricta verdad, como ya tuvimos ocasión de subrayar con anterioridad.

Por su parte, Victoria Cirlot escribe: "Mucho se ha discutido sobre la culpabilidad o la inocencia de los amantes y mucho se puede seguir discutiendo porque precisamente la intención de Béroul consiste en construir una historia de amor en la perpetua ambigüedad[273]". Repite más adelante: "Béroul se sitúa en una ambigüedad constante y a todas luces intencionada" (p. 84, nota 54). Esta estudiosa no explicita en qué consiste esta "intencionalidad" y afirma, al comentar el juramento de Iseo, que "la equivocidad y la ambigüedad destruyen toda intención de verdad. La parodia que fluye en todo el episodio culmina en la sofística verbal de Iseo" (p. 54; "sofística verbal" se repite p. 152 nota 188). A este respecto, lamentamos que Victoria Cirlot omita, igual que Michel Cazenave, leer de más cerca el texto, pues comprobaría que Iseo dice absolutamente toda la verdad y nada más que la verdad en este juramento, y que lo consigue por una utilización sutil —"fina" y de acuerdo con el refinamiento específico de *la fin'amors*— de su inteligencia, que es muy notable. Una y otra vez la autora subraya "la clara ambivalencia en la utilización del verbo amar" (p. 67, nota 13). En su opinión, la única manera de justificar los equívocos es interpretar que el filtro bebido por Tristán e Iseo es el único culpable, y que ellos son inocentes y "puros" (p. 53) puesto que no actúan libremente ni por voluntad propia, sino sometidos al efecto de un hechizo. El filtro es responsable del *loco amor*, pero los amantes son irresponsables de sus

---

[271] "El juicio de Dios era algo demasiado serio para burlarse de él y blasfemar (…) Tristán nunca faltó al rey Marke y las relaciones sexuales que mantuvo con la reina Isolda fueron las toleradas por la moral específica de la *fin' amor*. Así se explica la *quemadura sin fin* que sienten los amantes y que les impulsa a reunirse en cualquier peligro (*sic*)" J. Markale, *El amor cortés*..., p. 164.

[272] Consideramos que las afirmaciones de M. Cazenave, por brillantes que parezcan, resultan demasiado anacrónicas para aceptarse como plausibles. En concreto, no estamos en absoluto de acuerdo con él cuando describe "le roi Arthur et les chevaliers de la Table Ronde bernés et garants de la tromperie" (p. 101). Si se lee con atención el poema de Béroul, se comprueba que Dinan no es engañado por el disfraz de leproso de Tristán, como ya hemos dicho antes. El texto dice así: "Dinas estoit o la roïne; / Aperçut soi, de l'uiel li cline: / Bien sout Tristran ert soz la chape. / Les trois felons vit en la trape; / Mot li fu bel et mot li plot / De ce qu'il en ont fait tripot" (*Les Tristans*, p. 172: "Dinas estaba junto a la reina y se dio cuenta: le guiñó el ojo, pues había reconocido a Tristán debajo de su capa. Viendo a los tres felones en la trampa, se alegró mucho, y le gustó enormemente la burla y la venganza"). En cuanto a los reyes Arturo y Marco, la generosidad de sus limosnas al falso leproso y las risas ("Joios se fist, qui plus ne pout") con que reaccionan a su buena actuación histriónica al provocar que los felones caigan al lodazal y hagan los ridículos, dejan suponer que ellos también han comprendido que todo esto es un juego y una comedia muy divertida: "Poi en i a joie n'en ait" (Pocos hay que no se rían). De modo que no es lícito declararlos "engañados", sino tácitamente cómplices, pero contra los felones, no contra la moral ni la religión.

[273] V. Cirlot, *Béroul*..., 1986, p. 51.

actos, no son criminales, y ésa es la razón por la que Dios los ayuda a escapar a las traiciones y a las trampas.

Mientras M. Cazenave busca una justificación para las contradicciones explicando que ese "conflicto entre dos aspiraciones inconciliables" viene a ser "la oposición de lo trágico y de lo moral", y subraya que "El hombre moral nunca comprende al hombre trágico" (p. 86), V. Cirlot se preocupa por mostrar que la ambivalencia y la duplicidad, así como la dialéctica entre *loco amor* y su negación por parte de los acusados, está en directa relación causa efecto con el filtro. Escribe a este respecto que "La contundente afirmación de Iseo [de que "no se aman salvo por el vino especiado", versos 1413s] no sólo puede ser interpretada como una forma anti cortés de su amor, sino como la construcción de un nuevo plano". Para la estudiosa catalana, el filtro es la clave de todo[274] en esta leyenda, pues sirve como "un artificio literario dentro de la narración para interpretar una relación amorosa en medio de un contexto inusitado" (1986, 53). En última instancia parece encontrar en "la radical aceptación de la ficcionalidad[275]" por parte de Béroul la solución a las contradicciones insalvables del binomio culpa-inocencia de la leyenda tristaniana.

La contradicción más llamativa para nosotros es la que se produce en el momento en que Tristán e Iseo se arrepienten y deciden intentar una reconciliación con el rey Marco. En ese instante siguen negando toda culpa y nos podríamos preguntar de qué cosa se arrepienten exactamente: ¿tal vez de haber permanecido castos? ¿No sería ésta su mayor *locura*?

Una de las razones plausibles por la cual la pareja repite constantemente su inocencia podría ser la naturaleza exacta de su personal concepción del amor, acerca de la cual no hemos encontrado prácticamente ningún comentario en la bibliografía[276]. Sin embargo los

---

[274] También M. Cazenave lo piensa, pues escribe que "Hay relación carnal pero no hay culpabilidad porque se debe al filtro que han bebido los dos por igual y se aman igual" (*Op. cit.*, p. 105). "El filtro es la fatalidad y los convierte en irresponsables"; "Al ser acusado de amor culpable, Tristán se defiende y dice la verdad en un mundo que es totalmente diferente del mundo de sus enemigos. Nunca podrán entenderse…" (Ibíd., p. 106). Nos quisiéramos alargar en exceso nuestros comentarios glosando temas que sin embargo nos llaman mucho la atención, por ejemplo la idea de fatalidad, o aún la de una "igualdad" entre los amantes, lo que puede significar filosóficamente que un amor sea "igual" en dos personas diferentes. Sobre el hecho de que "Tristán dice la verdad" insistiremos más adelante.

[275] V. Cirlot, *Béroul*..., 1986, p. 51. Lamentamos que la intuición se quede en sugerencia, lo cual es un rasgo característico del pensamiento expuesto en todos sus libros, fascinantes por lo que se reserva la autora para sí misma del producto y el ejercicio de su extraordinaria inteligencia y capacidad de síntesis. Las expectativas que despierta en sus lectores se quedan generalmente decepcionadas porque V. Cirlot parece decir siempre menos de lo que sabe. Su manera de ejercer la exégesis resulta frustrante, aunque sea de agradecer su respeto hacia la libertad de cada lector para sacar sus propias conclusiones. Raramente asume riesgos interpretativos y su mayor audacia intelectual conocida hasta la fecha fue probablemente la de trazar un amplio arco semántico desde el Grial hasta el Surrealismo (*La visión abierta*, 2010), una idea esbozada en su anterior libro de 2005 sobre Hildegard von Bingen, cuyas visiones le sirven para explicar posturas de artistas surrealistas como Magritte, Ernst y Eluard.

[276] Es habitual leer que *Tristán* es anti cortés y que no sigue las normas de *la fin'amors*, pero la atenta lectura de los textos permite comprobar que los amantes de Cornualles conciben su amor como "fino" y Marie de France lo define así. Su inocencia radica en el respeto escrupuloso de la suprema ley cortés que separa radicalmente el amor y la sexualidad reproductora. La mayoría de los autores opinan que el amor tristaniano es "un amor intenso, fatal, inmenso, irracional, debido a la causa mágica del filtro (…) Nada se adecua al

textos contienen datos suficientes para determinar qué cosa opinan Tristán e Iseo acerca de su amor. Se trata del amor por antonomasia, *la fin'amors* o amor perfecto. Dicho de otro modo, del amor loco, o sea, todo lo contrario del loco amor que se les imputa, su inversión más radical y absoluta.

Vayamos por partes. No parece haber una clara noción del bien y del mal en estos personajes. Tristán parece ser, de los dos, el único en tener conciencia, aunque sea muy de cuando en cuando, de que "algo va mal". Finalizado el plazo de tres años que dura el efecto del filtro, Iseo se refiere a un "error", para designar aquello que Tristán concibe como un "mal". Béroul ha escrito lo que sigue: "Amis Tristran, en grant error / Nos mist qui le boivre d'amor / Nos aporta ensemble a boivre" (*Les Tristans*, p. 140). Tales son las palabras de Iseo, a quien responde el caballero: "Roïne gente, / En mal uson nostre jovente" (Ibíd.). Bajo el pino, se lamenta exagerando y dice: "Quar j'ai tel duel c'onques le roi / Out mal pensé de vos vers moi / Qu'il n'i a el fors que je muere..." (Ibíd., p. 98: "Pues me apena tanto que el rey / piense que existe una cosa mala de vos hacia mí / que sólo me queda la muerte…"). En esta misma conversación Iseo menciona el "mal", pero concierne su marido: "Mot est cortois li rois mi sire. / Ja nu pensast nul jor par lui / K'en cest pensé fuson andui, / Mais l'en puet home desveier, / Faire le mal et bien laisier. / Si a l'on fait de mon seignor" ("El rey mi dueño es muy cortés. / Nunca habría imaginado nada por sí mismo, / sino que tal idea le fue inducida, / Pues es fácil confundir a alguien / Para que obra mal y se desvíe del bien. / Esto es lo que le pasó a mi señor"). Finalmente[277] cuando Béroul evoca su actitud previa a ser descubiertos por Marco en Morrois, escribe: "Eisi s'endorment li amant. / Ne pensent mal ne tant ne quant" (Ibíd., p. 132: "De esta guisa se adormecen los amantes. / No piensan a mal en lo más mínimo"). Creemos que estos ejemplos son suficientes para apreciar que las nociones de bien y de mal son poco importantes en este texto.

Los protagonistas raramente consideran su situación aplicándole el mismo término de *folie* que se emplea para acusarlos o que surge en sus palabras cuando ellos se defienden. Estando en Morrois, el autor nos dice acerca de sus pensamientos mutuos, lo siguiente: "Grant poor a Yseut la gente / Tristran por lié ne se repente, / Et a Tristran repoise fort / Quë Yseut a por lui descort, / Qu'el repente de la folie" (Ibíd., p. 129: "Mucho miedo siente la gentil Iseo de que Tristán se pudiese arrepentir a causa de ella, y Tristán se aflige mucho de la penuria que sufre Iseo a causa de él, y teme que ella se arrepienta de la locura"). Parece que aquí sea el autor, más que el personaje, quien esté expresando su pensamiento al emplear el vocablo *folie* para aludir a la vida de forajidos que lleva la pareja en exilio en el bosque, prefigurando el arquetipo de Robín Wood. No se trata de una confesión, sino de un atisbo de duda en la mente de Tristán. Al escribir estos versos, Béroul prepara el lector haciéndole presagiar que llegará el día en que Tristán e Iseo vayan a dejar de amarse, porque el filtro los

---

código de la *cortezia* (…) La leyenda afirma en voz muy alta los derechos a una pasión (…) sostenida por un deseo carnal nunca desmentido y nunca plenamente satisfecho. Aunque no sean corteses, Tristán e Iseo son perfectos amantes a los que se intenta igualar" (J. Markale, *El amor*..., p. 158s.).

[277] Nos pretendemos una recopilación exhaustiva de los casos en que el poeta ha escrito la palabra "mal".

hechizó durante tres años solamente. Esta duda no contradice la fuerza del amor ni su inocencia, sino que anticipa la necesidad de la muerte por amor como la única opción para preservar la pureza y la eternidad de ese amor.

Thomas de Inglaterra tiene otra concepción del *loco amor*. En su texto, los amantes no afirman su inocencia, pero es solamente Iseo quien reconoce sin ambages, aunque en privado, que sus amores con Tristán son *folies*. Como hemos anticipado, esto sucede durante una escena de disputa entre la reina y su doncella, a la que llega ahora el momento de analizar de más cerca. Mediante frecuentes repeticiones, Thomas insiste sobre el componente carnal del amor que une nuestros héroes, pues para él sólo hay un tipo de amor, y en caso de no casados, es adulterio, es decir, *folie*. Incluso llegó a escribir, con anterioridad a esta secuencia, que Tristán no amó a Iseo de *fin'amors*: "E se de fin amur l'amast / L'autrë Ysolt nen espusast" (*Les Tristans*, p. 192: "Pues si la hubiese amado de fin' amor / No habría desposado a la otra Iseo").

Acusada por su sirvienta, la reina se defiende de haber tenido malas intenciones pero no niega que su amor con el sobrino de Marco fuera consumado y culpable. Ante las amenazas de Brangania de contárselo todo a su marido, Iseo le demuestra que su complicidad es tan grande que caerán las dos por igual bajo el mismo castigo, si llega a traicionar el secreto. Su argumento es que el rey siente por ella una pasión tan extrema que nunca la repudiaría por nada del mundo; dice lo siguiente: "E mes folies puet haïr, / Mais m'amur ne puet unc guerpir; / Mes faiz en sun cuer haïr puet, / Quel talent qu'ait, amer m'estuet" (Ibíd., p. 214: "Mis locuras pueden parecerle odiosas / Pero me ama y no puede apartarse de mi; / en su corazón puede odiar mi comportamiento, / pero a pesar de todo, está obligado a amarme"). Después le recuerda que ha alentado a los amantes: "Ne fuz la consence de vus / Ja n'eüst folie entre nus" (p. 215s: "Sin vuestro consentimiento / Nunca habría habido locura entre nosotros"). Le demuestra que su culpa es mayor que la de los amantes: "Par messunges que li deïtes, / En la folie nus tenistes. / Par engin e par decevance / Covrites vus nostre fesance" (Ibíd., p. 216: "Las mentiras que le dijiste [al rey] / nos hundieron en la locura. / Con engaño y con astucia / Habéis encubierto nuestros actos").

Como vemos, la Iseo de Thomas califica sus amores con Tristán de "locura". También Brangania se refiere al comportamiento amoroso de su señora en estos mismos términos. La acusa con vehemencia de ser una mujer corrompida por la lujuria desde su juventud, y la insulta repetidamente diciéndole: "Tant avez vus usé l'amur, / Ublié en avez honur, / E tant mene vostre folie / Ne la larrez a vostre vie" (p. 215). Le reprocha su "fol curage" (p. 209), causa directa de que Kaherdín la hubiera seducido y abandonado en un santiamén, pues sólo la quería "A demener sa puterie" (p. 210: "Para solazar su lascivia"). Más adelante, la vigila severamente para impedir que dé una limosna a Tristán disfrazado, y le habla duramente: "Oan mais ne m'ert reprobé / Que par moi aiez fest folie / Ne vul covrer la felonie" (p. 223). El clímax del suspenso sucede en el poema de Thomas cuando Brangania se presenta ante Marco y le comunica un inminente riesgo de adulterio: "Ele fra de sun cors folie" (p. 217: "Está a punto de hacer locuras con su cuerpo"). Insiste sobre el peligro: "N'est merveille se

fait folie / Vers riche hume tant amerus" (p. 218: "No es nada extraño que cometa locura / Con un hombre tan poderoso y enamorado"). Thomas le presta el lenguaje de las criadas que citan muchos refranes. Los de Brangania añaden aún dos repeticiones más del adjetivo *fole*: "Vuide chambre fait dame fole" / "Fole dame vuide maison" (p. 217). Finalmente se produce un golpe teatral, pues el caballero denunciado es… Cariado.

Para Thomas, y su traductor/continuador Gottfried von Strassburg, no cabe la menor duda posible acerca de "la materialidad del amor[278]" de Tristán e Isolda que "es un amor de los sentidos, también de los corazones, cuya nobleza fundamenta el carácter puro de ese amor[279]". Citando a Michel Cazenave, "un gran especialista" en su opinión, Victoria Cirlot asume la concepción de aquél que entendió esos amores como la historia de "una sexualidad triunfante que remite al fin y al cabo a un estadio espiritual" (2005, 251). No sólo para estos dos estudiosos es patente que hay *loco amor*, es decir, adulterio y culpa, sino que además no marcan las diferencias entre Béroul y Thomas, y en lugar de aclarar la confusión y la ambigüedad, la conservan y aumentan.

El hecho de acusar de delito a seres inocentes es una injusticia y un crimen. Béroul muestra que el rey Marco se comporta mal al pretender hacer morir sin juicio a su mujer y a su sobrino tras el episodio de la flor de harina. No sólo el pueblo entero está a favor de los amantes, sino que un barón sabio y justo, Dinas de Lidan, ruega a su señor que celebre juicio "puesto que los acusados no reconocen su crimen". Tristán e Iseo se aman de *fin'amors*, no de *fol amor*; su relación no es culpable, y Dios los protege. El castigo que se les quiere imponer es "una gran injusticia[280]" desde todos los puntos de vista. Los verdaderos culpables en esta historia son los felones, los tradicionales *losengiers* de la *cortezia*, que mueren en una justa retribución de sus maledicencias. Su muerte es el castigo merecido por su maldad, mientras que por el contrario la muerte de los héroes es la culminación eterna de la perfección de su amor *loco*. En efecto, la disyuntiva se sitúa entre estas dos concepciones incompatibles, el *loco amor* y el *amor loco* o *fin'amors* en la lengua del Medioevo.

7.5. El *amor cortés* o amor *loco*

Más que el flagrante adulterio, lo que queda patente es la flagrante calumnia de los envidiosos, que mienten para perjudicar a los tres personajes implicados, el rey, la reina y Tristán que se aman mutuamente de *buen amor*, es decir de un amor legítimo y cortés, acorde a su estatus social. Marco aprecia mucho a su sobrino y sabe la cantidad de servicios que le ha prestado contra el Morholt que reclamaba un tributo infamante, y luego ganándole como esposa a la bella Iseo combatiendo un dragón. Cuando el rey descubre a la pareja dormida en Morrois, pese a entrar en la cabaña con la intención de matarlos para vengar su

[278] V. Cirlot, *Figuras*…, 2005, p. 133.
[279] Id., Ibíd.
[280] "Mon cors seret desmembré tot, / Et si seroit a mot grant tort: / Bien sai qu'il me dorroit la mort" (p. 98); "…mon seignor / Qui a grant tort ert a error / Vers lui de moi…" (p. 103)

honor, la simple vista de estos dos seres a los que ama profundamente, en estado total de indefensión, le disuade al instante. La noche en que Tristán le lleva la carta, Marco muestra su afecto a su sobrino, queriendo retenerle[281]. Ante la posibilidad de recuperar a Iseo, a la que ama mucho[282], no vacila. Si destierra a su sobrino, es en contra de su cariño[283] y con la intención de volver a llamarlo muy pronto a la corte.

Tristán repite a menudo que ama a su tío y se siente honrado de servirle ("mis oncles chiers"; "…seignor / Que je mot aim de bone amor"; *Les Tristans*, p. 99 y p. 144). Durante la conversación bajo el pino, no vacila en declarar que la esposa de su tío la es "cara" a sabiendas de que es escuchado por el rey ("Dame … Entent un poi a ma proiere / Ja t'ai je tant tenu chière!", Ibíd., p. 98). Por su parte Iseo, en la misma escena, hace notar que el caballero le debe un cierto amor de gratitud por sanar su herida tras el combate contra Morholt: "Je vos gari. / Se vos m'en erïez ami / N'ert pas merveille" (Ibíd., p. 97).

Los héroes se llaman el uno al otro "amigo" o *dru(e)* lo que significa "fiel", como ya dijimos, en numerosos versos, según el uso estereotipado: "beaus douz amis", "beaus chers amis", "li miens amis", "ma chière amie", "chière drue" son las expresiones más repetidas por Béroul. También en el texto de Thomas, Iseo es para Tristán "Ma doce dame" y "bele amie", y a él se dirige ella diciendo: "Amis, bel sire". Thomas menciona a propósito del caballero "Le grant amor qu'ad vers Ysolt" (Ibíd., p. 197), y dice de la reina que "suspira" día y noche "Pur Tristran qu'ele tant desire: / Ne puet en sun cuer el penser / Fors ço sulment: Tristran amer" (p. 198). Thomas describe su sentimiento recíproco en términos más convencionales. Atribuye a Tristán multitud de pensamientos tiernos para con "La bele raïne, s'amie, / En cui est sa mort e sa vie" (p. 205). Cuando el héroe habla a su confidente Kaherdin, menciona su "amur fine e veraie" (p. 233), "amor puro y verdadero", traduce V. Cirlot (1986, 181). Marie de France en su *Lai de la madreselva* también anuncia que contará la historia "De lur amur que tant fut fine" (verso 8). En el desenlace, Iseo reitera "Car vers vus ai si fine amur" (*Les Tristans*, p. 242), y se declara "veraie amie" varias veces, demostrándolo muriendo por lealtad: "Pur vus voil murir ensement" (Ibíd., p. 246). El final de la historia es la mejor demostración de que ese amor *cortés* que une los protagonistas es amor *loco*, puesto que los conduce a la muerte: "E murt dejuste lui issi / Pur la dolur de sun ami. / Tristrant murut pur sun desir, / Ysolt, qu'a tens n'i pout venir. / Tristran murut pur su amur / E la bele Ysolt par tendrur" (p. 246).

Ahora bien, Thomas piensa siempre que el amor de la pareja es carnal y en definitiva, culpable, de modo que su muerte se justifica. Lo deja claro cuando presta a Tristán una reflexión acerca de la reina de quien está separado, y dice de su tío: "Aquello que fue mío ahora suyo es" ("Co que mien fu orë est suen", p. 186), refiriéndose explícitamente al cuerpo

[281] "Li rois saut. / Par trois foiz l'apela en haut. / "Por Deu, beaus niès, ton oncle atent" (p. 145).
[282] "Li rois l'escoute bonement. / A grant mervelle s'en esjot, / Qar sa feme forment amot" (p. 146).
[283] "Mis m'en avez el cuer la boce, / Que n'en istra jusqu'a un an: / G'en ai por vos chacié Tristran" (p. 158). En el *Lai* de Marie, en los versos 98-100 y v. 104, se aprecia que Marco desea el regreso a la corte de Tristán, y éste se mantiene en exilio cercano "hasta que su tío lo vuelva a llamar a su lado" (G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 98).

de Iseo y a su posesión física, tanto por parte de su esposo el rey como por parte de su amante Tristán. Esta contradicción nos devuelve a la insalvable paradoja tan comentada por V. Cirlot. En efecto, el amor *cortés* no puede ser realmente adúltero, sino que sólo tiene la apariencia de serlo para los felones y para todos los comentaristas que ignoran —o rehúsan creer en— su modalidad exacta, que nos atreveremos a dilucidar en breve.

Béroul emplea el doble sentido de muchos conceptos para evitar caer en la trampa irracional de la contradicción que agobia a su colega. Este poeta parece[284] designar el coito en toda su crudeza mediante la palabra "comune", que se puede leer en diversos momentos. Primero, se halla en el parlamento del jefe de los leprosos al rey Marco, al reclamarle la entrega de la reina, con el objetivo de prolongar su tortura mortal: "Yseut nos done, s'ert comune. / Poior fin dame n'ot mais une" (p. 120). Luego la dice Tristán disfrazado de leproso en el Mal Pas, en respuesta a la pregunta del rey Marco acerca de cómo contrajo su enfermedad: "Dans rois ses sires ert meseaus; / O lié faisoie mes joiaus: / Cist maus me prist de la comune" (p. 170: "Señor rey, su marido es leproso; / Con ella me solazaba: / Me contagié en la intimidad[285]").

El empleo más ambiguo surge en las alegaciones de Iseo al ermitaño en su segunda visita, cuando los amantes ya no están bajo el efecto del filtro de amor, y todo parece haber cambiado entre ellos, hasta el punto de que la reina se convierte en el pensamiento del caballero en "la mujer de [su] tío[286]", ya no se refiere a ella como a su "chière drue". Pues bien, ella, en lo que aparenta ser una confesión al sacerdote —y este detalle es relevante, puesto que no se puede mentir en una confesión—, dice lo siguiente:

> "Qar ja corage de folie
> Nen avrai ja jor de ma vie.
> Ge ne di pas, a vostre entente,
> Que de Tristran jor me repente,
> Que je ne l'ain de bone amor
> Et com ami, sans desanor:
> De la comune de mon cors
> Et je du suen somes tuit fors.[287]"

---

[284] Decimos "parece" por las traducciones que manejamos, pero con las cuales no siempre estamos de acuerdo.

[285] V. Cirlot traduce: "Señor rey, su marido era leproso y como hacía el amor con ella, cogí este mal de la relación" (1986, 143).

[286] "A Deu qui est sire du mont / Cri ge merci, quë il me donst / Itel corage que je lais / A mon oncle sa feme en paix" (*Les Tristans*, p. 139).

[287] *Les Tristans*, p. 142. V. Cirlot traduce: "Nunca más en mi vida cometeré locura. Comprendedme, no digo que me arrepienta de haber seguido a Tristán pues le amo de buen amor, sin deshonor y como amigo. Se ha librado de la posesión de mi cuerpo y yo del suyo" (1986, 115). Nosotros preferimos interpretar los dos últimos versos del modo siguiente: "No hay intimidad física entre él y yo", pues esta lectura es más coherente con la afirmación inmediatamente anterior: "le amo de buen amor", etc. En este contexto la palabra *folie* nos parece significar una vez más la locura que su situación representa vista desde el exterior, desde el punto de vista del rey, de los felones, e incluso del ermitaño. La afirmación de Iseo aquí no sería sino una repetición más de la "locura" que sería "amar de loco amor". Todo está dicho en el modo potencial

El vocablo "comune", en el verso 2329, se interpreta como "posesión", es decir que incluye el concepto de coito, lo cual sería culpable y en total contradicción con el contexto, hasta producir una incoherencia insostenible. Por si fuera poco, la misma idea de "carnalidad" se encuentra connotada por la traducción de otro término muy importante, a saber, "saisine".

Esta palabra aparece al menos dos veces, una en la *Folie Tristan d'Oxford* (Fo), otra en el poema de Béroul (verso 2732). Este último caso motiva una nota de Victoria Cirlot, que aclara lo siguiente: "*par la saisine*: de *saisir*, poner en posesión de". Su traducción del fragmento[288] dice así: "Amiga mía, os doy Husdent en prenda de amor. —Gracias, señor por haberme entregado (*seisi*) el perro. Tomad el anillo en recompensa." Se lo saca del dedo y se lo coloca en el de él. Tristán besa a la reina y ella a él como *signo de posesión* (*par la saisine*)" (1986, 122, y nota 120). Como vemos, en estos versos el mismo concepto es expresado dos veces, mediante el participio pasivo *seisi* y mediante el sustantivo *saisine* que se halla escrito *seisine* en la Fo[289]. Para explicarlo, G. Bianciotto escribe (*Op. cit.*, p. 102, nota 4) que "en francés medieval, la voz *seisine* es un término jurídico que estipula una toma de posesión legal y solemne". V. Cirlot interpreta que el intercambio de prendas de amor entre los héroes en el momento de su separación equivale al acto de vasallaje conforme a las reglas del amor cortés entre dama y caballero[290].

Esta interpretación suscita dudas de nuestra parte. Primero, porque las normas de *la fin'amors* son contrarias a los aspectos más físicos de la "posesión" amorosa entendido como acto sexual, siempre culpable entre dos personas no casadas la una con la otra. Luego, porque en el texto de Béroul, el beso es recíproco y el don de una prenda de amor (*druerie*) también lo es, cosa obviamente contradictoria con un acto de vasallaje, forzosamente unidireccional. Es bastante incoherente aseverar que Tristán pudiera ser al mismo tiempo el vasallo y el señor de Iseo que por su parte sería a la vez superior e inferior a su amigo y

---

("avrai" no tiene porqué ser considerado como una forma del futuro, sino que hace doble empleo para expresar lo irreal*), y nos apoyamos en la palabra "corage", dentro de la expresión "corage de folie". "Corage" es "intención" o "deseo", es decir, "aquello que se decide con el corazón", "las ganas". Por ese motivo pensamos que traducir por "cometeré [locura]" no es riguroso, sino que nos parecería mejor traducir: "Pues ganas de locura / yo no tendría por nada del mundo. / Yo no digo, entendedme, / que no ame a Tristán de buen amor (…) De tener algo común mi cuerpo y el suyo / estamos completamente exentos". *Véanse los comentarios acerca de las conjugaciones en francés medieval, G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 41 y passim.

[288] "Et il respont : "La moie amie, / Husdent vos doins par druerie. / − Sire, c'est la vostre merci / Qant du brachet m'ayez seisi. / Tenez l'anel de gerredon." / De son doi l'oste, met u son. / Tristan en bese la roïne / Et ele lui, par la saisine" (*Les Tristans*, p. 150).

[289] El fragmento de la Fo es el siguiente: "Li reis l'entant e si s'en rit / E dit al fol: "Si Deu t'aït, / Se je te doinse la roïne / A amener en ta seisine, / Or me di ke tu en fereies / U en quel part tu la meraies, / −Reis, fet li fol, la sus en l'air / Ai une sale u je repair. / De veire est faite, bele e grant" (p. 264) Aquí *seisine* cobra su sentido jurídico: pero está dicho en broma. Marco entra en el juego del bufón, y emite la hipótesis de repudiar a Iseo para regalársela al loco que se la pide alegando que la *ama*. Pero este *amor* no puede ser sino *platónico*, a todos los efectos, y tanto por activa como por pasiva, para seguir hablando con jerga jurídica.

[290] Todos los autores opinan que "El juramento del amor es equivalente al juramento de vasallaje prestado ante el señor" (J. Markale, *El amor*..., p. 45).

sobrino de su esposo el rey[291]. El empleo de un término "legal y solemne", para nosotros, es un requisito *cortés*, puesto que *la fin'amors* emula la jerga jurídica y la casuística teológica de la escolástica, y rinde sentencias en cortes de amor, tribunales lúdicos de competencias totalmente poéticas. La idea de "mutua posesión" se combina mal con una jerarquía de tipo feudal entre Tristán e Iseo, que nos parece difícil de sostener. En la separación hay intercambio de promesas de fidelidad y de objetos aportados en garantía del cumplimiento de esas promesas, o sea, los amantes sellan un pacto que, para nosotros, se parece mucho más a la fraternidad de los iniciados de Eleusis que a las relaciones medievales de señor a vasallo.

Ilustración 14: El pacto de amor (Fotograma del film de Maurice Béjart "Je suis né à Venise", 1976, con alusiones a la ópera de Wagner "Tristán e Isolda").

La idea de pacto implica una igualdad *en* el amor "perfecto" —y que vuelve ese amor *perfecto*— igualdad subrayada por Michel Cazenave: "En la [versión de la] leyenda con el filtro, tenemos un hecho totalmente irreal, soñado: tenemos la igualdad entre dos seres dispares, un hombre y una mujer que se aman y se sitúan en la misma posición en relación con la fatalidad; (…) El filtro es una fuente de exaltación igual para ambos"[292].

También Béroul ha escrito[293] que se aman "igual", que sufren "igual" pero no lo sienten, etc. Esta igualdad es un rasgo definitorio de *la fin'amors*, o buen amor que une nuestros héroes pero simultáneamente es un componente que connota "locura", porque en ninguna época de la historia y en ninguna civilización se ha afirmado que hombre y mujer, reina y caballero, pudieran jamás ser absolutamente iguales. Si Tristán e Iseo lo son, se debe a la magia del filtro, luego se trata de un fenómeno anormal, amoral, increíble, imposible salvo por este brebaje demoníaco que los obliga a amarse para morir, es decir, a vivir un amor *loco*.

La fin'amors sería exactamente lo mismo que el *buen amor* si creemos a Littré que afirmaba: "Los antiguos escribían *fin* por *bon* para todas las cosas" (p. 1681). Béroul lo confirma, pese a lo cual hay una diferencia entre estas dos concepciones del amor. La

---

[291] El vasallaje recíproco de Tristán e Iseo nos recuerda una frase de Philippe Sollers: "Que veut l'hystérique? Un maître sur lequel elle règne" (*Femmes*, Gallimard, París, 1983, p. 105). En este sentido, su mutua "toma de posesión" se entendería como un síntoma de "locura", en una variedad de "histeria". Todo lo cual, hay que reconocerlo, no deja de ser una interpretación alambicada y poco plausible, en fin de cuentas, poco acorde con el espíritu medieval.

[292] *Le philtre*…, p. 58, y p. 59.

[293] "Aspre vie meinent et dure. / Tant s'entraiment de bone amor, / L'un por l'autre ne sent dolor" (*Les Tristans*, p. 123; "Llevaban una vida áspera y dura. Pero se amaban tanto de buen amor que ni uno ni otro siente ningún sufrimiento", V. Cirlot, 1986, 96).

fin'amors incluye al *buen amor* pero lo sobrepasa. La *fin'amors* para los traductores es el amor *perfecto*. Decir de algo humano que sea perfecto puede considerarse una locura o una blasfemia. El sentido de *fin* es complejo. Quiere decir *puro*, referido a un metal como el oro o la plata. En la concepción más general del amor cortés, al ser platónico, se considerará *puro*, luego será correcto llamarlo *fino*. Una segunda acepción de *fin* es *de calidad suprema*, y se aplica al cristal o a los manjares exquisitos, cosa que nos recuerda que el Grial, en su función nutritiva de cornucopia, es interpretable como un dispensador de *fin'amors*, teniendo en cuenta la tendencia del pensamiento a deslizarse de lo humano a lo divino y viceversa[294]. Un tercer empleo de *fin* es sinónimo de *auténtico*. Tristán e Iseo se definen como *verdaderos amigos*. Béroul lo subraya: "Lor amistié ne fu pas fainte" (*Les Tristans*, p. 132), lo que traducimos por: "No simulan ni disimulan su amistad". En efecto, *amistad* es otro sinónimo de *buen amor* y de *fin'amors*. Por amistad se entiende el amor recíproco y desinteresado, algo opuesto al matrimonio que siempre está "interesado". Esta idea de autenticidad del amor es la que justifica traducir la expresión de marras por "amor perfecto", pues sin duda hay un deseo de perfección en los amantes corteses. Cuando su amor es realmente *fino*, es incondicional y "extremo", otro sentido de *fin* registrado por Littré, que aún menciona otros matices semánticos, como el de "escondido" —que es acorde con la norma cortés del secreto bajo el cual se debe mantener la relación de la dama y del caballero—, y aún el de "elegante" y "delicado", que también convienen a los nobles enamorados. Algunos estudiosos han querido entender "fin" del sintagma *fin'amors* en el sentido de "finalidad", "objetivo", es decir, dotándolo de una connotación escatológica. *La fin'amors* sería un camino místico de salvación puesto que se define y estructura como una *religio amoris*. Este sentido es plenamente admisible dentro de la hermenéutica de la leyenda tristaniana, dado que Iseo es una sanadora y que "salud" y "salvación" vienen a ser en esencia lo mismo.

Los significados más metafísicos nos aproximan a la esfera de la locura en tanto que rozan lo paranormal y la magia. El filtro de amor que embruja a nuestros héroes representa metafóricamente la acción de la magia. El filtro anula la culpa del *fol amor* antes de ser cometida. De ahí que los amantes, inocentes, no necesiten perdón ni merezcan castigo. El filtro es mágico, en la medida en la que su excusa sustituye el arrepentimiento y el perdón, que son imprescindibles para la salvación. Tristán e Iseo, ya salvados de antemano por su inevitable muerte de amor, han sido propulsados, al beber el vino especiado de la hechicera reina madre de Iseo, a una esfera superior, el *Crystallinum* del cual hablamos antes. El filtro, su magia, posee una fuerza tan extraordinaria y una virtud tan singular, que hace posible lo imposible, evitando la *folie* y sumergiendo a la pareja directamente en el amor loco, en *la fin'amors*. Gracias al filtro, el amor de nuestros héroes es aún más *fino* que el de otra pareja dama caballero. Y al decir *más fino*, entendemos *más sublime*, más perfecto que el ideal irreal, utópico, imposible, inverosímil del amor cortés.

[294] Más adelante volveremos sobre esta idea para desarrollarla.

Personas tan nobles difícilmente podrían amarse con loco amor, habría sido caer muy bajo en la jerarquía social. El filtro lo invierte todo, por eso mismo es algo mágico. Gracias al filtro mueren de amor, y gracias a su muerte de amor se siguen amando después de la muerte, eternamente. No hay mayor locura que ese *amarse una vez muertos*, y esta locura pura sólo es aceptable, comprensible, *real*, mediante la magia. El filtro no actúa únicamente sobre Tristán e Iseo. Su magia opera también sobre todos los lectores y estudiosos de la leyenda, pues por obra del filtro y todas sus implicaciones, la razón acepta lo irracional y le descubre, le fabrica una razón de ser a esta locura. La locura se invierte en sabiduría y cordura (q.e.d.) por la magia del filtro, sin necesidad de que los modernos pensadores universitarios crean en ella, o no.

Para nosotros, hay dos puntos culminantes y decisivos en la leyenda, los cuales se hallan reflejados en el clímax duplicado del aria final de la ópera de Wagner[295]. El segundo de esos puntos es el momento de la doble muerte de amor, pues morir de amor es una locura absoluta. El primero se nos antoja ser todavía más extraordinario. Se produce en el poema de Béroul, cuando Tristán e Iseo "por ventura" y errando en el bosque, llegan a la ermita de Fray Ogrin y le hacen unas declaraciones de pura locura, cada uno la suya particular; veámoslas a continuación. Tristán expone lo siguiente al sacerdote:

> "Tristran li dit: "Sire, par foi,
> Que ele m'aime en bone foi;
> Vos n'entendez pas la raison.
> Qu'el m'aime, c'est par la poison.
> Ge ne me pus de lié partir,
> N'ele de moi, n'en quier mentir."

Después de las exhortaciones del religioso, Tristán continúa diciendo:

> "Sire, j'am Yseut a mervelle,
> Si que n'en dor ne ne somelle.
> (…)De lié laisier parler ne ruis,
> Certes, qar faire ne le puis."

Cuando le toca hablar a la reina, dice lo siguiente a Ogrin:

> "Sire, por Deu omnipotent,
> Il ne m'aime pas, ne je lui,
> Fors par un herbé dont je bui
> Et il en but: ce fu pechiez!
> Por ce nos a li rois chaciez[296]."

---

[295] Véase el Anexo 4.

[296] *Les Tristans*, p. 123 y p. 124: "Tristán le responde: "Señor, si ella me ama de buena fe, vos no conocéis la razón. Ella me ama por la poción. No puedo separarme de ella ni ella de mí, no os quiero mentir." – "Señor, amo profundamente a Iseo, hasta tal punto que no puedo dormir (…) Renuncio a hablar de dejarla, porque ciertamente no puedo hacerlo." – "Señor, por Dios Omnipotente, él no me ama ni yo a él, si no fuera por un

De este modo describe Béroul la situación de amor loco en la que viven nuestros protagonistas, mientras que Marie de France la resumía en un dístico, puesto en boca del caballero: "Bele amie, si est de nus: / Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus[297]!" (versos 77 y 78 del *Lai del Chievrefoil*).

En estas declaraciones de los personajes no hay mentira[298]. Tristán dice "no le miento", e Iseo jura "por Dios Todopoderoso". Están hablando con un sacerdote, y no puede haber ninguna duda acerca de las verdades que expresan con la máxima sinceridad. Todo lo sucedido se debe al filtro. Hay que saber algo de magia —pero en la Edad media, todo el mundo tenía estos conocimientos básicos que faltan a los intelectuales del siglo XXI[299]—, para resolver el *problema* de la contradicción de este amor que siendo *bueno* parece *folie*.

Acerca de magia conviene recurrir en este punto a la materia que trata el erudito discípulo de Mircea Eliade, Ioan Peter Culianu, en su libro *Eros y magia en el Renacimiento*, en el que podemos leer que "El éros se consuma por completo en un perímetro fantástico" (p. 71), tanto para Marsilio Ficino como para Giordano Bruno. Por "fantástico" —que con todo rigor debería escribirse *Phantástico*— se entendería, en el Renacimiento, más o menos lo mismo que por *Pneumático* en el Gnosticismo valentiniano. Eros y magia se conciben como fenómenos reales en un mundo o dimensión inmaterial, insensible, y sólo se entenderá cuál es este mundo, diferente del *nuestro* hasta el punto de que se lo llama —impropiamente— *el Otro Mundo*, si se acepta la idea de que entre el cuerpo y el alma existe un "aparato de naturaleza sutil", el *Pneuma*, donde se ubican y residen los *Phantasmas* que produce el "sentido interno" —el "sexto sentido"— o *Phantasia*, que es aproximadamente lo mismo que la imaginación combinada con la memoria —eso sí, entendida como Mnemosina, en un sentido divino—. En definitiva, la *Phantasia* y el *Pneuma* no son otra cosa que el muy admitido *Subconsciente* de la Teoría Psicoanalítica de Sigmund Freud. El mago opera sobre esta área y la específica energía-substancia (materia *sutil*) que la constituye. Para los pensadores renacentistas estudiados por Culianu, "Toda magia es erótica y todo *éros* es mágico". Ficino forjó la fórmula "El amor es un mago" para mostrar que "toda la fuerza de la magia se basa en el *éros*".

---

brebaje de hierbas que bebimos. De ahí nuestra desgracia. Y por eso nos ha desterrado el rey" (V. Cirlot, 1986, 95).

[297] La expresión que se deriva de este verso, "Ni contigo ni sin ti", haría fortuna para traducir la esencia contradictoria de la pasión amorosa o "enfermedad de amor", de un carácter totalmente irracional, que es el *amor loco*.

[298] Que nuestro benévolo lector nos disculpe por insistir tanto sobre este hecho fundamental, debido a que, precisamente, no lo suelen aducir los autores especializados a los que pudimos consultar.

[299] Mutatis mutandis, la leyenda tristaniana plantea la misma historia del gato de Schrödinger, con ocho siglos de adelanto: magia y locura totales. Con esto queremos decir, además, que no todos los intelectuales de nuestro tiempo están preparados para entender la Q —sin embargo, *deberían* estarlo—, aunque hoy se *cree* en la Ciencia igual que en el Medioevo se *creía* en Dios y en la magia: simplemente aduciendo que *está demostrado* o que *Magister dixit*.

Un buen ejemplo de ello es el *geis* (conjuro celta) que Grainne impone a Diarmaid en una de las leyendas irlandesas consideradas por los eruditos como posible origen de la historia de Tristán e Iseo. Mediante este *geis* o acto mágico, la mujer celta satisface su deseo amoroso con el hombre elegido por ella, en una evidente y estrecha conexión de la magia y del amor. La mayoría de los autores interpreta el filtro de amor de Iseo como una variante a este *geis*. Es curioso observar cómo alguna forma gramatical de *geis* se encuentra escrita *geisha*, pues en Japón es muy conocido el estatuto de la *geisha*, hetaira extremadamente culta que los hombres frecuentan para refinar sus costumbres, exactamente como se supone que lo harían los caballeros corteses con las damas en el Occidente medieval. Este símil nos sugiere que es comprensible que el amor cortés sea un amor de no consumación, pues entre las geishas lo más apreciado era precisamente la castidad.

Efectivamente, Iseo es una curandera o una chamana, que aprendió sus artes de su madre, siendo esta última la *cocinadora* del famoso filtro de amor. El quid en magia es crear un vínculo. El filtro será la fuerza que vincule a Tristán con Iseo, por encima de su voluntad, sin tener en cuenta el libre albedrío, pues ellos se van a amar "por el filtro", de un amor loco, ajeno a cualquier razón ya que su razón quedó enajenada.

Recurrimos al Renacimiento para entender la magia medieval porque se nos dice que Bruno, un retrógrado en su época y poco más que un *loco* precisamente por ser *brujo* y quemado como tal, "Sólo quería volver a infundir los valores más sofisticados, más abracadabrantes de la Edad media occidental" (Culianu, p. 119). La magia de Bruno será, pues, muy cercana a la magia de la que pudieron tener conocimientos los poetas de los siglos XII y XIII cuando redactaban sus obras tristanianas. Cuando Gottfried escribe que en el altar-cama de la gruta el acompañante del rey Marco ve a "un caballero y una diosa", sabemos que esa "diosa" es Isolda, profusamente descrita como una divinidad solar en otros pasajes del mismo poema. Entonces, nos acordamos de *Heroici furori*: "En absoluto inspirados por una mujer, los poemas de amor de Bruno lo han sido, según confesión propia, por una diosa, una maestra de ninfas[300], Diana, que se identifica parcialmente con la reina Isabel I" (p. 108).

Bruno nos ayuda a comprender retroactivamente y mejor el *amor cortés* en clave de *magia erótica*, cosa que algunos autores han insinuado y otros muchos han querido rebatir, pero sin ir al fondo de la cuestión, porque la magia es un tema que produce mucho recelo, como el propio Culianu comenta. Si tenemos en cuenta que "la proeza (*sic*) de los *Heroici furori* es la conversión del hombre en Dios" (p. 105), y considerando también que para Bruno ese su "héroe" que es "superior al monje" (p. 102) coincide con el concepto de *caballero*, creemos que resulta muy sostenible nuestra tesis de que el amor cortés o

[300] Por semejante "maestra de ninfas", en Oriente se entiende "Deva", divinidad elemental, es decir, el *principio inteligente* de un elemento de la Naturaleza. Del mismo modo Paracelso llamó "Elementales" a los Espíritus o divinidades que rigen los elementos (Fuego, Aire, etc.). En ocultismo* es muy aceptada la creencia en grupos de "almas" para cada especie vegetal y animal, las cuales obedecen a un maestro o una maestra: es así como se entenderá "maestra de ninfas" en relación con Bruno. *Véase de Nicolas de Montfaucon, *Le comte de Gabalis* (1671).

fin'amors es, en muchos aspectos y quizá en todos, un sinónimo del "amor heroico" bruniano. Al afirmar esto, nos fijamos especialmente en el rasgo esencial de la "combinación magia-éros" manifestada por Bruno, y que consiste en definirla "por oposición explícita al amor natural" —entendido éste como la fuerza que "atrae dentro de la cautividad[301] de la generación"— a la vez que también en contraposición de "la espera pasiva de la gracia que caracteriza cierto tipo de misticismo" (p. 105).

Desde cierto enfoque es lógico comprender que el amor cortés no era ese adulterio que, como *folie* o como *fol amor*, se les reprochaba a Tristán e Iseo. En efecto, *la fin'amors* no tiene nunca como consecuencia la procreación. Ni Iseo ni Ginebra tienen hijos. Se ha podido decir[302] que su esterilidad es un castigo por ser mujeres adúlteras. Pero, ¿no sería un hijo bastardo la mejor prueba de su culpa? ¿Por qué no tienen hijos las reinas celtas de la saga artúrica? En variantes tardías, se le atribuye a Ginebra un hijo en la persona del caballero Loth[303], un extraño individuo necrófilo y dormilón, al que mata el senescal Keu. Si el *amigo* de la dama es tan cortés que no la deja nunca preñada, algo de verdad habrá al jurar que su amor no es culpable, ni deshonroso para el marido, ni pecaminoso a ojos de Dios. La paleta de opciones interpretativas es muy amplia al respecto, desde el empleo de la fitoterapia contraceptiva, muy coherente con el personaje de Iseo, hasta las hipótesis esotéricas más variopintas. La única cosa objetiva es que el amor cortés, que muchos consideran "consumado carnalmente", en particular en el caso de Tristán e Iseo, no produce ninguna descendencia ilegítima a los amantes. Esta ausencia de fruto por sí misma, puede y debe considerarse *castidad*.

Como la mente materialista necesita encontrar explicaciones racionales para todo, no es paradójico que la magia pueda ser una de ellas. En efecto, para magos de la categoría de Bruno, la magia era ciencia, no elucubración irracional, menos aún la locura que se la considera hoy. El Medioevo sin duda estuvo bañado e impregnado en magia celta, real o residual. El filtro de amor de Tristán e Iseo es totalmente mágico. Fabricado para que se enamoren Marco e Iseo, al ser ingerido por Iseo y Tristán, debería cumplir su función sólo a medias, lo que viene a significar que produciría un efecto inverso al inicialmente previsto por la bruja. Y así sucede, puesto que Tristán e Iseo no se aman como marido y mujer, sino como *finos amigos*, es decir, con un amor que es la más absoluta antítesis del otro, el lícito, el reproductor. Si el filtro los hubiera hecho amarse como esposos, no habría magia, tampoco inocencia. Destinado a la pareja real formada por Marco e Iseo, el filtro era un afrodisíaco y

---

[301] "Cautividad" es un concepto sumamente gnóstico, heterodoxo y *herético*. Leyendo a Bruno, se entiende que lo quemaran. Tan poderosa fue su magia, que él mismo obtuvo de la Inquisición esa muerte catártica que ningún suicidio podía aportarle.

[302] Georges Duby, *Damas del siglo XII*, p. 106, afirma rotundamente que "Iseo es estéril porque es adúltera". Pero nosotros añadimos: "Ginebra no es fértil porque ya tiene cincuenta años". Ahora bien, esa edad es obviamente simbólica: en la Alquimia, las reinas tienen cincuenta años y conciben la Piedra Filosofal. En el contexto artúrico, tan unido a la fiesta de Pentecostés, los cincuenta años de Ginebra tienen un sentido ligado a un contenido espiritual latente.

[303] *Perlesvaus*, Rama IX, p. 252 *ed. cit*. (Lohot o Loth).

un fertilizante. Desviada a otro hombre, Tristán, la pócima tendría, sin lugar a duda, un efecto totalmente opuesto: anafrodisíaco, y contraceptivo. Embriagados por el vino, abrumados por el calor de un 24 de junio, Tristán e Iseo se quedan dormidos, mecidos por el oleaje, como los amantes de Saint John Perse en *Amers*[304]. Prendados el uno del otro desde las primeras miradas intercambiadas, estos viajeros marinos dormidos se ponen a soñar que se abrazan y se aman. Su sueño es tan dulce que nunca querrán despertar. De hecho, los episodios cruciales de su historia coinciden con sueños.

En Morrois, Tristán duerme mientras Governal mata a un felón. Cuando Marco llega hasta su cabaña con la firme intención de matar a los amantes, ellos están durmiendo, castos y protegidos mágicamente por su extrema vulnerabilidad, pues están rodeados por la *mandorla* (Marius Schneider) de poder apotropáico, el aura de su *amistad que no fingen ni disimulan.* Lo mismo sucede en el poema de Gottfried, cuando duermen en la gruta mientras se acercan el rey Marco y sus cazadores. También en el fragmento de Thomas, al estar sorprendidos durmiendo en el vergel[305]. Además, nos extraña que Béroul especifique, describiendo su separación, que se besan y se abrazan para despedirse, pero antes de este instante nunca menciona ninguna caricia. Y lo mismo Thomas, sólo evoca un beso y un abrazo cuando Iseo muere contra el cuerpo muerto de Tristán. No sacaremos demasiadas conclusiones de estos detalles, porque las lagunas de los poemas podrían contener elementos que nos desacreditasen.

La magia y el amor, con toda evidencia, se unen en sinergia, y para que sean tan inocentes Tristán e Iseo como de hecho se nos muestra que son, protegidos por Dios en todo momento, tiene que ser cierto que su "*éros* se consuma por completo en un perímetro fantástico" (Culianu), onírico, soñando, *astral*. Así, en el bosque, se benefician de otra clase de magia, la que se manifiesta en las virtudes del *muro de aire* druídico[306], para permanecer invulnerables: "En la forest de Morrois sont. / La nuit jurent desor un mont. / Or est Tristran si a seür / Com s'il fust en chastel o mur (*Les Tristans*, p. 121: "En el bosque de Morrois se quedan. / Permanecen durante una noche en lo alto de una colina. / Ahora Tristán se siente tan seguro / Como si estuviera en un castillo fortificado"). Después de que Governal lograse matar a uno de los felones que se aventuró cazando en Morrois, el poeta escribe: "La forest est si esfreee / Que nus n'i ose ester dedenz. / Or ont le bois a lor talent" (*Les Tristans*, p. 130: "El bosque es tan peligroso / Que nadie se atreve a entrar en él / Ahora tienen el bosque a su disposición[307]"). Este dominio que Tristán e Iseo ejercen sobre el bosque, en semejante

[304] La referencia se justifica por los poemas de Thomas y de Gottfried, que contienen el célebre juego de palabras entre "mar", "amor" y "mareo" similar al juego de palabras que realiza Perse (plagiando a los antiguos) en el título *Amers* entre "amar", "mar" y "amargor", y también entre "amants d'*Amers*" (amantes de *Amers*) y "amandes amères" (almendras amargas). Este mismo juego de palabras hace Chrétien en *Cligés* que se considera "el anti Tristán". J. Rubio Tovar escribe que "El amor se disfraza ante la reina Ginebra como un simple mareo provocado por el mar" (edición citada, p. 44).

[305] En este caso, Tristán capta con un "sexto sentido" la presencia del rey y su intención de matarlos, y se da a la fuga para salvar su vida y la de Iseo.

[306] Jean Markale, *Le druidisme*, 1985, p. 175.

[307] "Ahora el bosque les pertenece", traduce V. Cirlot (1986, 103).

contexto celta de la leyenda, debe comprenderse como un efecto de la magia que es su privilegio, pues ellos dos pertenecen a la casta sacerdotal de los druidas[308]. Por esta razón, cuando se unen como amigos en su *fin'amors*, debemos considerar que se trata de una hierogamia, prueba definitiva de que no son adúlteros ni culpables de ninguna falta deshonrosa. Sin embargo, su función sacerdotal les ha sido otorgada mediante la ingesta del filtro, una unción interior para una clase de amor soñado.

Locura sería querer explicar lo inexplicable, puesto que el amor escapa por completo a la razón, siendo su causa, la circunstancia que hacer nacer el amor, algo irracional. Pretender comprender el amor o intentar justificarlo es *locura*. El filtro, en la saga tristaniana, cumple la función de materializar esta idea, a saber, que la causa de amar es algo que escapa a la razón y a la voluntad. No habría tragedia si hubiese libertad. Locura es amarse de *fol amor*, pero es cordura y sapiencia amarse de *fin'amors*. El *fin*, el objetivo, de este *fino amor* o *cortezia* es morir: morir de amor, otra locura —y la misma—. Sin embargo es el hecho de morir de amor, lo que define al amor *loco*, a *la fin'amors*. Negar la culpa como hacen siempre Tristán y la reina, implica que el acto sexual que se les atribuye e imputa cual adulterio, no es tal, sino que la unión carnal representa un simulacro, un gesto ritual y sagrado, que nos muestra en una pareja humana la hierogamia[309] del Cielo y la Tierra, que deben repetir continuamente para cumplir con unas funciones sacerdotales recibidas mediante la unción del *filtro.* Esa *fin'amors* tristaniana es un "amor carnal consumado sólo en sueños", en completa coherencia con la magia que reina en la Materia de Bretaña, con sus leyendas de cópulas entre íncubos y vírgenes, como la que dio nacimiento a Merlín. Nuestra interpretación del filtro como un hipnótico o una droga alucinógena se apoya también en algunos casos novelescos de maridos narcotizados por la esposa que tiene un amante. Así ocurre en una novela de Chrétien de Troyes, *Cligés*.

7.6. A modo de conclusión

Se ha dicho que la ruina del mundo artúrico se debió al adulterio de Lancelot con la reina Ginebra, pero nosotros no estamos de acuerdo. Las reinas celtas, al menos en épocas de Matriarcado, tenían derecho a la poliandria. No sólo Arturo se cita con doncellas y Ginebra, al saberse "libre", manda recado a Lancelot para tener compañía, sino que también el rey Marco toma pretexto de una cita galante para ir sin escolta hasta el bosque. Los reyes tienen sus amoríos, y aceptan en general que las damas tengan los suyos, es la regla del juego *cortés*. Marco, Tristán e Iseo no forman ningún *ménage à trois* pequeño burgués

[308] Véase el Anexo 5.

[309] "En la interpretación de Claude Lévi Strauss, el mito percevaliano es esencialmente un mito de comunicación en el que la pregunta del héroe restablecería la relación rota entre cielo y tierra" (V. Cirlot, *La visión abierta*, p. 86). Esta relación "entre cielo y tierra" es lo que se suele llamar Hierogamia y la escenificaban de un modo ritual un sacerdote y una sacerdotisa, en los antiguos Misterios de las religiones arcaicas, simulando una cópula carnal. J. Markale habla de hierogamia entre Lancelot y Ginebra (*La pareja infernal*, p. 154).

decimonónico parisino: pensarlo sería un gran anacronismo[310]. No hay adulterio. Ellos tres forman una Triada celta, cada uno encarna una de las tres funciones fundamentales del esquema cosmogónico indo europeo (Dumézil): Tristán es el druida (primera función, en relación con lo sagrado); Marco es el rey (segunda función: guerrear y gobernar) e Iseo es la encarnación de la tercera función, amar. Sin Tristán, Marco está incompleto, porque el druida está por encima del rey y un rey sin druida no sabe qué hacer. Por ello vemos que Marco no quisiera desterrar a su sobrino, no quisiera que el adulterio pudiese demostrarse. Las reinas, históricas y legendarias, llámense Medb[311] o Boudica, Ginebra o Iseo, aman libremente y hacen los juramentos que *ellas quieren*: "Escondit mais ne lor ferai / Fors un que je deviserai", responde Iseo a su marido[312]. La mejor prueba de que no hay "amor villano" está en la garantía que ofrecen a Iseo el rey Arturo y sus cien campeones. Viles son los felones que acusan de *folie* a una reina y un caballero y no son capaces de combatir para demostrar que dicen la verdad.

La verdadera causa de la ruina del reino artúrico no es, pues, el adulterio, el *loco amor*, sino que es la *locura britana*, la generalizada locura de la sociedad y la civilización medievales[313]. Y en última instancia, esta locura es responsabilidad de las hadas, de su magia. El reino de Arturo, nacido de la magia celta, sólo puede quedar destruido por aquello que lo construyó y periclita cuando Merlín, el druida, desaparece al ser víctima de la magia de Bibiana, y ya no puede sostener con su sabiduría las acciones del rey Arturo[314]. Entonces éstas se convierten en *locuras*. Pero tampoco es culpa suya. Más allá de la magia de las hadas, están las leyes ignotas del devenir cósmico, la ley de la involución, la ley de la entropía, la ley del eterno retorno. El mundo celta, sobreviviente eterno en los mitos artúrico y tristaniano, queda sin embargo destruido por la moral profana, dualista, que impuso otra

---

[310] El obligado triángulo amoroso cortés representa la triada, esencial en el pensamiento celta. Markale sostiene que la Dama representa a Lillith, que "abandona a su marido Adán y prefiere unirse a la Serpiente" que es un avatar del "joven caballero". Así explica los sufrimientos amorosos, por la naturaleza "infernal" de los amantes, "Ángel Rebelde" el amante cortés y Lillith, la Dama. Tales devaneos esotéricos se inspiran, sin citarlo, en Edouard Schuré, a su vez discípulo de Rudolf Steiner.

[311] J. Markale, *La epopeya celta en Irlanda*, 1975, p. 100, señala que Medb es la misma que la reina Mab de la obra de Shakespeare. Escribe que esta reina "concede la amistad de sus caderas" a numerosos hombres y que su esposo, el rey Ailill, no tiene más remedio que "aceptarlo para asegurar el éxito de las guerras". Ibídem, p. 95 menciona el *coitus reservatus* como clave del verdadero significado de la "iniciación sexual" que las mujeres guerreras celtas (que no quiere llamar *druidesas*, aunque lo sean) impartían a los jóvenes, como Cuchulain. Esta misma idea se puede aplicar a Iseo en relación con Tristán.

[312] *Les Tristans*, p. 160.

[313] Véase Jean Charles Payen, en *Le Prince d'Aquitaine*: « La période —siglo XI— est tragique, au sens dramatique du terme : elle est marquée par la violence et par un vent de folie universelle ; l'anarchie féodale n'est pas un vain mot, et les responsables du pouvoir sont dépassés par la fureur des barons qui se complaisent dans de terribles guerres privées » (p. 37) ; « La folie, cette *foudatz* que Guillaume cultivait avec entrain, peut devenir révélation capitale au-delà de toutes les censures » (p. 16).

[314] Véase J. Markale, *Le druidisme*, p. 42: En la sociedad celta, no hay dualidad entre lo profano y lo sagrado, sino que todo es sagrado. Druida y rey son dos aspectos de una realidad única. El rey no podría ser rey sin el beneplácito del druida. Sin embargo el druida concede al rey todo cuanto le pide, salvo si se trata de un acto de impiedad. El druida debe complacer al rey, aunque éste dependa de aquél para reinar. Y p. 16: "El druida está por encima del rey". Marco quiere recuperar a su sobrino Tristán.

cosmovisión, derivada de la religión cristiana. Para Michel Cazenave, "Esta moral significa necesariamente la desaparición de los héroes, puesto que la moral en sí misma es esencialmente una mentira, y comporta la destrucción del humano en su ser mismo[315]". Cuando Tristán e Iseo visitan por segunda vez al ermitaño en busca de un intermediario para la reconciliación con el rey, Ogrin les dice algo muy llamativo: "Doit on un poi par bel mentir" (*Les Tristans*, p. 142: "Se debe un poco y por el decoro mentir"). Un mundo de magia y amor como es el mundo artúrico sólo perece a causa de esa mentira, piadosa y justificada por la moral pragmática, cuando el monje cristiano ocupa —usurpa— el asiento del druida milenario. Entonces Perceval puede sentarse ya en la Tabla Redonda sin que se lo trague la Tierra, pues la magia del Grial ha tenido que retroceder ante la voluntad del Papa romano que siempre condena[316] sin la más mínima misericordia al amor loco.

[315] *Le philtre…* , p. 115.

[316] Pensamos, obviamente, en Urbano IV que condenó al Minnesinger Tannhäuser, un contemporáneo de Wolfram von Eschenbach, por sus amores con la diosa Venus: misma diosa que la inspiradora de Giordano Bruno y que la reina Iseo en el *Tristán* de Gottfried. Las tradiciones ocultistas (Mario Roso de Luna) apuestan por ver en Isolda una figura sincrética de la diosa egipcia Isis y de la diosa germánica Holda, que equivalía a Venus.

8. La locura britana. Recapitulación[317], síntesis, conclusiones

En el siglo XII, para un escritor oficial, "Hay tres materias: la antigua ("Roma la grande"), la de Francia y la de Bretaña[318]". Ocho siglos después y para el literato Augusto Monterroso[319], "Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas." Para los iniciados al *Gay Saber,* hay tres maneras de *trovar* que se corresponden con las tres especies *biológicas* del amor. El *trovar plan* sirve a discurrir acerca del *buen amor*. El *trovar ric* tal vez evoque mejor al *loco amor*. Y el *trovar clus* (hermético) se reservará para tratar los misterios sagrados de *la fin'amors*, es decir, del amor loco de los caballeros britanos *locos*.

El ideal caballeresco recomienda poner en riesgo la propia vida para defender cualquier causa que parezca justa. Erec está "loco" para los gigantes a los que pretende atacar: "Vasax, font il, vos estes fos / Quant a nos volez conbatre[320]". Al llegar al Castillo de la *Pesme Adventure*, Yvain desoye las advertencias y replica que su "locura de corazón" le dicta una conducta temeraria: "Mes fos cuers leanz me tire[321]". También Cligés, por imprudencia, comete locura: "Et Cligés qui no set l'aguet / Hardemant et folie fet[322]". Cada personaje tiene sus buenas razones para estar loco: uno lo es por audacia excesiva, otro lo es por olvidarse de sí y de sus promesas. Bien por gusto bien por fatalidad, casi todos los caballeros están locos o hacen locuras, mal que le pese a Chrétien de Troyes[323], que sentenciaba: "Folie n'est pas vaselages" (*Erec*).

El Tristán de Thomas recibe su última herida mortal en un combate desigual librado para ayudar a Tristán el Enano cuya amiga *cortés* había sido raptada. Esta aventura muestra hasta qué punto hay locura en los caballeros britanos. La proeza loca del ideal caballeresco tiene en el amor su mayor aliciente[324], tal vez su único factor desencadenante: "Amour et vaillance sont deux aspects d'une même réalité", escribe Reto Bezzola (*Op. cit.*, p. 224). En

---

[317] Inevitablemente, repetimos en este capítulo ideas anteriormente expuestas, aunque siempre procuremos aportar un punto de vista o un matiz diferente y sacar conclusiones aún no expresadas.

[318] El juglar Jean Blondel, *El Cantar de los Sajones, Chanson de Saisnes* (ca. 1200), versos 6-11, citado por C. Alvar, *Demanda del Santo Grial*, p. 10. Las *tres materias* para el científico del siglo XX Stéphane Lupasco son "la física, la psíquica y la orgánica".

[319] Premio Príncipe de Asturias de Literatura en 2000.

[320] Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, versos 4430s.

[321] Chrétien de Troyes, *Yvain*, verso 5178.

[322] "Y Cligés, que ignora la emboscada, hace algo atrevido y loco". "Hardemant" significa "coraje arrojado" (Chrétien, *Cligés*, versos 3415s).

[323] Chrétien tiene su concepción personal de la locura femenina, a la que expresa en *Cligés*: "Jamás se ha visto que una mujer cometiera el error de requerir de amores a un hombre, a menos que estuviera loca", dice Soredamor (versos 990 a 993). "Loca" en el texto es "desvee", es decir, "desviada", exactamente lo que en idioma italiano se entiende por *traviata*, la cortesana, la "femme folle". Chrétien insiste: "Sería loca probada ("Bien seroie fole provee": verso 994) / Ser la primera en confesar el amor", una iniciativa contraria al honor femenino (en edición de *Cligés* por A. Micha, traducida por J. Rubio Tovar).

[324] "El amor de Lancelot y de Guenièvre es una especie de motor de las hazañas del héroe: el deseo de mostrarse como el más valiente y esforzado caballero ante los ojos de la reina hace de Lancelot el mejor caballero del mundo" (Mario Botero García, "El Grial en Corbenic: una prueba de calificación espiritual", *Junto al Grial*, ebook sin paginación).

el verso de Béroul "Trop ert Tristran preuz et cortois", "preuz" significa lo mismo que "vaillance", y "cortois" lo mismo que "amour". Así queda patente que Tristán es el caballero perfecto que forma, junto a Lancelot y Perceval, la triada céltica de la excelencia artúrica.

La Doncella Orgullosa, necrófila que había mandado construir tres tumbas para los tres mejores caballeros del mundo (*Perlesvaus*, Rama IV, p. 87), no conocía a Tristán. Esta medieval Turandot occidental tenía el extraño plan de "gozar" de sus tres caballeros —Gauvain, Lancelot y Perceval— "en la muerte", ya que no podía "gozar de ellos en vida". Esta clase de locura muestra la gran necesidad que sentía la Edad media del mito tristaniano de un amor *en* y *más allá de la muerte*. No es exagerado, por tanto, suponer que Gauvain, Lancelot y Perceval se podrían hallar reactualizados de un modo sincrético en *Tristran L'Amoros*. "Enamorado", escrito sea *amerus* sea *amoros*, podría tener una etimología oculta en el adjetivo griego μωρός (*moros*, loco[325]), con el prefijo privativo a-: *a-moros*, significaría, pues, *no-loco* a la vez que enamorado, un poco del mismo modo que el vocablo latino *mors*, muerte, con el prefijo privativo a-, produciría la palabra *a-mors*, amor, *no-muerte*, especialmente en la *religio amoris* que ambiciona alcanzar la inmortalidad mediante el ejercicio de amar según unas normas que definen el amor perfecto, el amor salvífico.

Consideremos, pues, a Tristán. Su amor le confiere, además de inmortalidad, *cortezia*, y por el hecho de estar locamente enamorado, se verá aumentada su *prudencia* al par que su *proeza*. En efecto, esas dos palabras son iguales en el habla medieval. *Preux* (o *preuz*) es forma masculina del adjetivo cuya forma femenina es *prude*, un étimo presente en *prudencia*, y en *prud'homme*[326] (prohombre). Es divertido comprobar que *prud'homme* es una especie de andrógino conceptual: a la vez hombre y mujer, es decir, del "sexo ambiguo de la Justicia", al que Jean Cocteau[327] se refería con su habitual sentido del humor. *Prohombres* son, en *Perlesvaus*, los ermitaños en general, sabios y de buen consejo, como muestra serlo Fray Ogrin en *Tristán*. Los caballeros en ocasiones también son llamados *prud'hommes* en los poemas medievales[328].

---

[325] "Moros", loco, bufón, imbécil, monstruoso, contrahecho, parece convenir bastante para calificar a Tristán que se declaraba "hijo de morsa" cuando actuaba disfrazado de loco. Paranoia aparte, cuando Tristán-Loco dice *extravagancias*, es literalmente lo que en latín se llama *morologus* y en griego μωρολόγος.

[326] Littré reconoce que *prude* es un *mot très-difficile* (p. 3391) y de Riquer parece traducir la entrada del Diccionario de Littré cuando escribe: "Sobre el concepto de *preudome*, tan difícil de traducir al castellano, y que en principio designa a un noble de gran dignidad moral y de altas cualidades…" (*Chrétien…graal*, 2003, p. 84). "Prud'homme" se emplea en el sentido de buen consejero, sabio. Véase también G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 121, de cuyas explicaciones es lícito sacar la contradictoria conclusión de que el mismo caballero que es "valiente" (*Preux*) e incluso comete locuras que son proezas, será al mismo tiempo *sage*, *prud'homme*, cuerdo y dador de sabios consejos. Dicho de otro modo, la filología apoya la teoría expresada en nuestro subtítulo y permite demostrar que locura en un plano es cordura en otro nivel (q.e.d.).

[327] Autor de un film sobre el mito de Tristán e Isolde, *L'éternel retour* (1943, realizado por Jean Delannoy), no es peregrino citar aquí su nombre. La alusión a la justicia se apoya en la existencia de los así llamados Tribunales de *Prud'hommes*, que dirimían en asuntos laborales y de comercio, en Francia, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

[328] "El calificativo de *prodome* también se concede a personajes no heroicos, aunque sí nobles y corteses, como los valvasores que procuran albergue y solaz a los caballeros. Todos los héroes artúricos son

Estas cualidades son las que permiten que "El caballero [lleve] a cabo acciones liberadoras cada vez que interviene para que el mundo quede reinsertado en su correcto devenir[329]". Al liberar a Iseo de los leprosos, así actúa Tristán. Cuando sucede la refriega con la horda villana, el héroe se comporta como debe al no alzar sus armas nobles contra enfermos sin honor, y Béroul precisa que: "Trop ert Tristran preuz et cortois[330] / A ocirre gent de tes lois" (*Les Tristans*, p. 121: "Tristán es demasiado buen caballero cortés / Para dar muerte a gente de esta calaña[331]") En efecto, un caballero "nunca causa daño innecesario", escribe Mª Itzel López. Béroul insiste, en este punto de su relato, sobre las versiones narradas por otros poetas, que falsean la verdad diciendo que Tristán exterminó a los leprosos, pues tal acción habría sido indigna del caballero *preuz et cortois* que es, por esencia, nuestro héroe.

*

Béroul se muestra más dialéctico que ambiguo, sin duda porque su propósito consiste en evidenciar el dualismo intrínseco del mundo real. Recurre al doble sentido para marcar una disyuntiva única, la que opone irreductiblemente el *loco amor* con su repetida negación por parte de Tristán e Iseo. La situación en la que se desenvuelve Thomas es muy distinta, a nuestro entender, de la de Béroul. Abrumado por la contradicción, Thomas se interrumpe y reconoce su creciente confusión intelectual ante la tarea que le ha sido encomendada, confesándose ignorante en "asuntos de féminas", incluso. Casi desesperanzado, exclama: "Cest cunte est molt divers". Se nota que escribe por encargo de un patrono, no por iniciativa propia ni por el placer de crear una obra de arte. Igual que Andrés el Capellán, que después de exponer las reglas del amor cortés, súbitamente informa[332] de que a él personalmente todas estas normas le resultan increíbles e inmorales.

Thomas está confuso porque no se ha dado cuenta de que maneja una premisa errónea. Para él, hay una sola manera de consumar la pasión amorosa. La insalvable ambigüedad de la leyenda tal y como la expone es la consecuencia de ese error, del cual es ignorante, inconsciente. Incapaz de salir del embrollo, exclama: "Le jugement face amant[333]", que decidan los amantes. Y en efecto, con este objetivo se constituyeron las Cortes de Amor o "Los Juicios de las Damas"[334] bajo las presidencias de Marie de Champaña, Leonor de Aquitania y otras damas principales. No hay constancia de que resolviesen efectivamente el problema de la incompatibilidad entre inocencia y culpabilidad en lo que atañe a los amantes de Cornualles. Pero *la fin'amors* nunca fue ambigua, sino todo lo contrario, y siempre afirmó

---

prodomes, pero no todo *prodome* deviene héroe" (Mª Itzel López Martínez, *Representación del héroe en los manuscritos*, Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2014, p. 363, nota 204).

[329] Mª Itzel López M., *Op. cit.*, p. 354 y passim.

[330] "Preuz et cortois" es un tópico que se repite constantemente para describir a los caballeros.

[331] V. Cirlot traduce: "demasiado noble y cortés para matar a gente de aquel tipo" (1986, 93).

[332] La tercera parte de su libro se titula "Reprobación del amor" y se explica porque hubo una condena por parte de un eclesiástico, en 1277, que le obligó a añadir este contradictorio final. Véase la edición de *De amore*, Alianza, Madrid, 2006, p. 15 de la Introducción a cargo de Pedro Rodríguez.

[333] *Les Tristans*, p. 206.

[334] Andrés el Capellán, *Op. cit.*, p. 219 y passim.

que matrimonio y amor se excluyen radicalmente, y que *cortezia* precisamente consistía en acatar este nuevo tabú: "En matrimonio, no hay amor."[335] Para la nobleza, pues, en su vida *real*, la *ley* cortés decía claramente: "Sexualidad sin amor: matrimonio. Amor sin sexualidad: elegante juego social". De lo contrario, *la fin'amors* habría sido una *herejía*. Sin embargo, la Iglesia nunca la condenaría como tal. No se condena a la gente por jugar en algo tan *inocente*: ¡sería una locura!

De todas estas consideraciones, nosotros deducimos que es plausible, aunque deba leerse entre líneas, puesto que nunca lo ha escrito ningún autor medieval, la no consumación completa del matrimonio entre Iseo y Marco, y que por esta razón no habría adulterio de la reina con el sobrino de su esposo putativo, sobre un modelo que recuerda el matrimonio blanco entre la Virgen María y San José en la religión cristiana, teniendo en cuenta que la teología mariana y la *cortezia* se desarrollan en paralelo. De hecho, el matrimonio de Tristán con Iseo de las Blancas Manos se caracteriza por su no consumación explícita. Entonces Iseo dice la estricta y total verdad, sin doble sentido ni juegos de palabras perversos al afirmar que no da su "amor" ni su cuerpo más que "al hombre que la desfloró". Dado que el himen puede romperse sin penetración sexual masculina, lo cual representa el caso diametralmente opuesto a lo que sucede en el ejercicio del derecho de pernada, Iseo puede afirmar estar "libre de la posesión física" ("De la comune de mon cors / Et je du suen somes tuit fors"). Luego hay que deducir que Iseo ama "platónicamente" a Tristán, el "hombre que la abrazó virgen", y que ese abrazo era hierogámico y la simulación ritual y sagrada de un coito. Iseo es a la vez medicalmente no virgen y fisiológicamente virgen si no ha sido nunca penetrada[336] por un pene real. El amor de Tristán e Iseo es en todo comparable con el perfecto amor de Mecnûn, que rechaza la posesión porque destruiría la esencia misma del amor, el deseo. Tristán e Iseo, al morir de amor el uno por el otro y "en un mismo día" (Marie, v. 10), demuestran amarse de la manera más perfecta, pues la perfección en el amor consiste en "morir con el ser amado", o, lo que es igual, no poder vivir sin él: "Ne vus sanz mei ne mei sanz vus" (Marie, v. 78). No pensamos que sea muy necesario subrayar una vez más que Tristán e Iseo siempre se refieren a su amor como verdadero, perfecto, fino y también salvífico[337].

*

[335] Andrés el Capellán, *Op. cit.*, p. 116, y p. 229: "El matrimonio no es una excusa suficiente para no amar", primera de las 31 reglas del Amor, que le parece tan ridícula a G. Duby (*Damas del siglo XII*, p. 34).

[336] El tantrismo y el Sahaja Maithuna permiten otra posibilidad de que no haya "falta", ni "culpa", ni adultero, ni "villanía", pues incluso con penetración, el coito sin emisión seminal no deshonraría al marido. Sería la locura más absoluta, el coito casto para ascetas muy bien entrenados e iniciados a arcanos mayores. Cuando poetas y miniaturistas muestran a Lancelot arrodillado ante la cama donde se encuentra Ginebra, están plasmando la práctica efectiva del erotismo místico en que el adepto reza siempre antes de copular con su pareja.

[337] Thomas, ya citado, *Les Tristans*, p. 233.

Ilustración 15: "Tinta-gel", una reinterpretación neo surrealista (los bolígrafos sustituyen las lanzas, en las justas académicas).

Cuna del rey Arturo y de *sir Tristram*, Tintagel era un "chastel faez[338]", hadado, encantado y mágico por obra de las hadas. Otro *chastel faë* sin lugar a duda sea el del Rey Pescador. En común con Tintagel y como prueba de estar bajo el encantamiento de las hadas, Corbenic (o Cobernic) tiene dos peculiaridades: la alternancia visible invisible, y la situación geográfica, edificado sobre un monolito con agua cercana, mar o río para la pesca. El episodio es muy conocido: Perceval sube a la roca y no ve nada. Cree que el hombre de la barca se burló de él. Y de repente "allí donde no había nada, se le aparece una torre, o una *sala*": es el castillo del Grial. V. Cirlot, en *Grial, poética y mito* (p. 44) hace observar que la indicación del autor de que "se le aparece" el castillo a Perceval "le confiere un carácter sobrenatural, maravilloso, como si perteneciera a algún otro lugar, a otra dimensión espacial" (p.44) y luego apunta que "Así pues el castillo del grial supone en el relato un cambio de nivel, la irrupción de lo maravilloso" (p. 45), pero no relaciona Cirlot este aspecto con la naturaleza *faé* del castillo, prefiriendo hablar de "maravilla" en lugar de aceptar la magia céltica que irradia de las hadas.

Martín de Riquer escribe lo siguiente: "Se admite que los versos 3038-3039 indican que el castillo aparecía y desaparecía por arte de encantamiento" (*Op. cit.*, p. 233). Lo corrobora la observación de la prima —en los versos 3468 a 3473— la cual "da a entender que *normalmente* no existe edificio ni morada alguna a cuarenta leguas" (Ibídem, p. 254). Y Riquer concluye: "El castillo, pues, apareció para Perceval" (Ibíd.). Nosotros entendemos que esta misma circunstancia —la aparición *para* el héroe— constituye la explicación de la desaparición del castillo a la mañana siguiente. Se trata de una desaparición paulatina, dado que primero Perceval se encuentra solo, luego comprueba que todas las puertas están cerradas salvo la que le permite salir del recinto, y finalmente (versos 3402 a 3412) el puente es levantado de tal modo que el caballo debe dar un *salto cuántico* ("un grant salt", v. 3406) entre las dos esferas de diferente densidad, la del castillo embrujado y la del mundo natural y real. Una vez salido de él Perceval, el castillo vuelve a su habitual estado de invisibilidad[339].

---

[338] "E si fu jadis apelez / Tintajel li chastel faez. / Chastel faë fu dit a dreit" (*Les Tristans*, Fo, p. 261).

[339] Semejante encantamiento sugiere que el castillo visitado no fuera el verdadero templo del grial auténtico, sino su contrapartida demoníaca. El hermetismo enseña que el universo es dual y que cualquier cosa tiene su opuesto, lo cual en la ciencia oficial se expresa al hablar de la materia y la anti materia. Esta comprensión de un anti castillo con un falso grial permite explicar que sean mujeres las que llevan la hostia al enfermo, y que ante su paso no se haga ningún gesto religioso, como bien observa de Riquer. Todas las bebidas y todos los manjares descritos dejan suponer que fueron pura ilusión creada por arte de magia, y que si no se pone de pie el señor es para que no se le vean sus pies que son de macho cabrío, es decir, de diablo. Marco, en la leyenda de Tristán, tiene "orejas de caballo", es decir, también un rasgo físico definitorio de un ser infernal. En relación con la famosa pregunta, la "locura" de Perceval fue su cordura: tentado a preguntar, y deseoso de saber, resiste esta tentación, la pospone al día siguiente, y así se salva, pues preguntar le habría hecho

A Cobernic sólo llega el *unwissend* (Wolfram), guiado por su intuición o su predestinación. En definitiva, conducido por un hada invisible que los autores cristianos han preferido llamar *Grial*. Este nombre, Grial, tan rodeado de misterio y magia, podría ser el de un hada. Puesto que es cuestión de predestinación, *Grial* podría ser en bretón el nombre alternativo del hado, forma gramatical masculina de hada: ¿no se dice[340] que "el Grial ha *escogido* a su caballero"? La presencia de las hadas enmudece a Perceval al menos dos veces en el poema de Chrétien: ante el cortejo del grial y ante las gotas de sangre sobre la nieve, dos situaciones "maravillosas" promovidas por las hadas y en las que Perceval se queda sin voz, asombrado por la *faerie*.

Predestinación, destino, hado y hadas: Corbenic es "un espacio ambiguo compartido entre realidad y maravilla" (M. Botero). Conforme se van reescribiendo las diferentes versiones de la saga bretona, en el *Lancelot en prosa*, el castillo del Grial pierde su encanto de "chastel faez", las hadas lo abandonan a los compiladores cristianos condicionados por su ortodoxia romana. La "corte del rey Pelés" —ya no está de anfitrión el rey tullido: se ha reducido al estado espectral de un monje penitente arrodillado perennemente ante un sagrado cáliz—, se ha tornado "un castillo feudal accesible y bello" y "visitado sin dificultad" (Id., *Ibíd.*). Todo cuanto constituía la huella de las hadas en Cobernic se atribuye de ahora en adelante a una reliquia cristiana: "Las propiedades sobrenaturales del Grial (sobre todo como proveedor de alimento) y la presencia en el Palacio de las Aventuras de animales fabulosos, de combates simbólicos de personajes y de objetos extraños" (Id., *Ibíd.*), todo esto sucede por culpa del Grial cuyos efectos buenos y malos no son diferentes, en el fondo, de los fenómenos que provocaban las hadas, aquellos "seres fantásticos" dotados de "poderes sobrenaturales" y de los que se creía que "influyen en el devenir humano" porque en general las hadas son "castas y doctas"[341]. Por esta característica de "sabiduría y castidad" el hada no contradice el Grial.

---

caer bajo el dominio de este demonio, que no es otro que Klingsor, el enemigo mortal de los verdaderos custodios del Santo Grial, a los que ya arrebató la lanza que sangra, y que viera Perceval. Acerca de las dos doncellas que acusan a Perceval de pecador por no haber preguntado, la más fea está descrita como un ser infernal. La prima del héroe, y luego el ermitaño, mantienen un discurso que muestra su ignorancia de la dualidad del mundo: ellos no saben que hay dos castillos del grial, con el mismo aspecto, pero con naturalezas antitéticas. En cuanto a Chrétien, tampoco era necesario que supiese mucho de esoterismo para escribir o traducir un libro.

[340] Lo escribe Mario Botero García, en "El Grial en Corbenic: una prueba de calificación espiritual" (VVAA, *Junto al Grial*, pdf p. 6/172). El subrayado es nuestro.

[341] Así las define Littré, p. 1635. Todo lo entrecomillado está traducido de la entrada *Fée*. Se consideran "sabias y doctas" a las hadas porque conocen y enseñan la *Ley del Tres* según la cual "Recibimos tres veces lo que damos" (Martha Clover Jones, *Manual de la bruja moderna. Wicca*, Océano, Barcelona, 2003: insiste desde el comienzo de su libro en este principio ético "que evita la magia negra" y contempla "estar atento siempre a las consecuencias de cada acto"). El "efecto boomerang" al que corrobora la Teoría científica del *Bucle cerrado de tiempo*, está mencionado en todos los estudios serios, también lo subraya F. des Aulnoyes (*Hechizos y contrahechizos*, Obelisco, Barcelona, 2001) que además define las hadas/magas/brujas como "acumuladores de energía psíquica" y explica que por ese motivo "actúan estas entidades en nuestras vidas". En las conclusiones de su libro Aulnoyes declara que "Si la magia no hubiese sido un hecho, se hubiera convertido en ello porque existen millones de personas que creen en ella desde hace millones de años". Nos

A los castillos hadados (*faez*) se corresponden naturalmente los caballeros asimismo *faé*. Concebido en el castillo de Tintagel, Tristán no puede ser sino encantado. Dos eminentes caballeros del rey Arturo, Girflet y Gauvain, con toda seriedad declaran[342] que él y su inseparable acompañante Governal "son faé". Sin embargo en aquel torneo de la Blanca Landa, en el juicio de Dios de la reina Iseo, Tristán no está propiamente dicho hadado, aunque lo parezca. El hechizo de las hadas, si lo hay, consiste más bien en hacer creer a los caballeros de Arturo que "cil dui sont faé", lo cual es una manera de proteger mágicamente a Tristán y Governal en esta particular circunstancia. Béroul presentó la aparición y la desaparición de los dos personajes de un modo que recuerda cómo se hacen visibles e invisibles los castillos hadados. Las deducciones irracionales de Girflet y Gauvain son de su entera responsabilidad: ellos son lo que en provenzal[343] se dice *fadas*. Como en el medieval *faé*, el acento tónico se coloca en la última sílaba del provenzal *fada*, indicando lo que se deviene tras haber sido *fadado*, hechizado por un hada: atontado y con apariencia de loco. Así es el individuo *fada*, un calificativo que convendría a Perceval cuando ve por primera vez a un caballero artúrico; *fada* es el bobo entrañable al que las hadas han vuelto tal.

Educado y ahijado por un hada, Lancelot du Lac podría haber sido llamado *le fé amoureux* (el hada-macho enamorado), pues "en idioma normando", escribe Littré, existe este sustantivo masculino correspondiente al femenino *fée*, hada. Es por eso que se encuentran textos mencionando a *le fé Auberon*, es decir, Oberón, el rey de las hadas o de los *Elfos*. Es curioso que en *Le Jeu de la Feuillée*, el hada *Morgue*, es decir, Morgana, sea presentada como la *amiga fina* de un hado, "le graigneur / Princhе ki soit en faerie[344]" que aquí se asimila con Hellequin, el cual sería el espectro del rey Arturo, en la involución sufrida por las leyendas medievales en cuanto a estos personajes folklóricos se refiere. Pues en otra tradición se cuenta que hubo un involuntario incesto entre Morgana y Arturo, hermanastros entre sí.

Lancelot es el caballero *fada* en toda la amplitud del significado, loco y amoroso, varias veces víctima de los engaños de algunas hadas malvadas. Tristán es su doble invertido, ya que se muestra capaz de fingir la locura, y lejos de experimentar un *loco amor* por Iseo, parece ser que el filtro bebido lo conduzca directamente al amor *loco* y a la muerte de amor. La locura caballeresca es el resultado del ejercicio de la magia por parte de las hadas. Para ser perfecto y *cortés*, el caballero britano debe asumir que magia y locura confluyan en él para que su *fino amor* le depare el tan ansiado *Joy*, una pura maravilla de competencia exclusiva de las hadas: "Joie d'amours fait tant gai le cuer, que c'est faerie", escribe Littré (p. 1635).

---

interesa especialmente hacer hincapié sobre el hecho de que el *revival* neo-druida y neo-celta se ha producido durante y después de la II Guerra mundial en Gran Bretaña, pues nos parece que este fenómeno sociológico ayuda a comprender mejor a los britanos y la consideración en la que tenían a las hadas.

[342] *Les Tristans*, respectivamente p. 175 y p. 176.

[343] Idioma elegido para celebrar la *cortezia*.

[344] Verso 759, p. 108 en la edición citada.

Así es cómo —y siempre por arte de magia— Tristán dejará de ser triste y se volverá alegre al reunirse con su amada, maravilla que sucede al final de la *Folie d'Oxford*: "Tristran en est joius e lez". Alegre hasta casi delirar ("lez"), ese Tristán feliz experimenta evidentemente el *Joy*, recompensa suprema del amor cortés, plenitud extática en la que la locura del amor *loco* se confunde con la cordura para conformar la sabiduría del *gay saber* que todo trovador alcanza junto a su Dama.

*

En la teoría freudiana, el amor cortés de no consumación daría lugar al desarrollo de la neurosis, siendo por lo tanto éste el amor que vuelve loco al amante y le produce este trastorno precisamente porque no es *loco amor*, entendido como amor carnal de plena satisfacción sensual, pasión sexual desmesurada y libido sin freno. Lo que sucede, pues, es matemático: dos negaciones son una afirmación; lítote, en retórica. El [no-loco-amor] es igual al [amor-loco]. Hay equivalencia, no transformación de una clase de amor en la otra. Sin duda sería un error considerar que el loco amor, *sublimado*, se convierte en amor loco. Aunque sea tentador pensarlo.

En el amor cortés, un amante que no amaría "con locura" a su dama sería triplemente indigno: a la vez de ella, del amor y de ser llamado *amante* y *caballero cortés*. En ausencia de amor, los guerreros recurren al insulto recíproco para provocar su trance o furor bélico. Así Morholt y Tristán[345] se insultan antes de combatir. Thor y Cuchulain alcanzan el estado extático y pseudo chamánico del furor guerrero empleando la magia. Sin embargo, no hay magia más potente que la del amor. Para enardecer a Lancelot contra Méléagant, nada tiene mayor poder que el amor de la reina Ginebra. El caballero que más ama vence en todos los combates. No es su fuerza ni su habilidad, sino el amor, lo que le garantiza la victoria. Ser el mejor caballero del mundo pasa obligatoriamente por ser el amante que más loco esté: "Parsifal boigt d'amor", escribía Alexandre de Riquer en su poema "Escalibor"[346] (1909), contra toda autenticidad literaria, pues nunca estuvo Perceval "loco de amor", aunque hubiera tenido que serlo[347], puesto que era *el mejor de los caballeros del mundo*.

Aquel amor cortés que era amor loco por necesidad de la virtud caballeresca y no por o para las delicias sibaríticas del amor sensual, en un plano filosófico, no se distingue del amor místico. Ambos son amores locos. Se sostiene la idea de que *la fin'amors* fue una teoría ético-estética que hacía "una utilización de la sexualidad con fines religiosas no dichas[348]". En muchas ocasiones, y es algo muy comentado, Dios y la Dama como destinatarios del amor eran perfectamente intercambiables. Así Lulio sitúa plenamente en la locura el amor a Dios y recorre un camino conceptual inverso al que transita el trovador provenzal. Lulio traslada a Dios *la fin'amors*, mientras que el trovador traslada a la Dama el

[345] En el momento de combatir contra el Morholdt, Tristán aún no conoce a Iseo.
[346] VVAA, *De Britania a Britonia*, p. 350.
[347] "Perceval résiste à l'amour et à la pitié parce qu'il a une haute mission à remplir (…) Perceval l'accomplit sans sourciller, sans un regard d'amour pour une femme (…) L'amour n'a pas arrêté le chevalier" (Charles Potvin, *Op. cit.*, vol. 1, p. xxx; p. xxiv; p. LVIII).
[348] Philippe Sollers, *Vision à New York*, p. 131.

amor puro y perfecto que el buen cristiano debe sentir hacia Dios. Ese vaivén entre sagrado y profano, observable asimismo en la poesía sufí y en diversos otros ámbitos y épocas culturales, genera cierta ambigüedad. La diferencia que se observa en la Materia de Bretaña es que, por influencia celta, en cuya cosmovisión "todo es sagrado", esta dialéctica de lo divino y lo humano tiende a desdibujarse para dejar que la locura pase a un primer y casi único plano. Locura de *loco* amor y locura de amor *loco*.

Para resumir el debate entre estas dos ideas, recurriremos a lo que escribe J. Markale[349]: "Es muy posible que Tristán e Isolda respetaran íntegramente el contrato de la fin'amors, es decir, que sus relaciones sexuales, muy reales por otra parte, se detuvieran antes de la consumación del acto, debidamente reservada al marido (…) Así Tristán afirma no haber privado el rey de su prerrogativa de penetrar a la mujer durante el acto sexual. No han cometido falta: Isolda puede jurar sin mentir." Markale no parece haber leído con suficiente detenimiento y sentido crítico el poema de Béroul. En efecto, hay tres declaraciones de la reina Iseo que se complementan entre sí con el objetivo de demostrar su inocencia y su examen minucioso nos conduce a otras conclusiones.

Ilustración 16: Tristán, Iseo y el rey en el árbol (con el "efecto cinematográfico" de la *noche americana* versus la noche *armoricana*).

La primera se hace bajo el gran pino, de noche. Sabiendo que Marco los está escuchando, Iseo declara a Tristán:

"Mais Dex plevist ma loiauté
Qui sor mon cors mete flaele,
S'onques fors cil qui m'ot pucele
Out m'amistié encor nul jor[350]!"

La segunda afirmación de inocencia sucede cuando la reina se confiesa al eremita, en su segunda visita, y dice lo siguiente:

"Ge ne di pas, a vostre entente,
Que de Tristran jor me repente,
Que je ne l'ain de bone amor
Et com ami, sans desanor:
De la comune de mon cors
Et je du suen somes tuit fors.[351]"

[349] En *El amor cortés o la pareja infernal*, p. 163.
[350] *Les Tristans*, p. 97.
[351] *Ibíd*., p. 142.

La tercera vez es durante el juramento público, momento en el que se repiten varias veces la misma idea, una redundancia superflua, y por lo tanto hecha con una segunda intención por parte del autor. Dice Iseo:

"Qu'entre mes cuises n'entra home
Fors le ladre qui fist soi some,
Qui me porta outre les guez,
Et li rois Marc mes esposez.
Ces deus ost de mon soirement,
Ge n'en ost plus de tote gent.
De deus ne me pus escondire:
Du ladre, du roi Marc mon sire.
Li ladres fu entre mes jambes...[352]"

Y la asistencia repite:

"Ele a juré et mis en vo
Qu'ente ses cuises nus n'entra
Que li meseaus qui la porta
Ier, endroit tierce, entre les guez,
Et li rois Marc, ses esposez[353]"

De la primera declaración habría que deducir con lógica estricta que Iseo "nunca ha sido poseída" por Marco, puesto que "sólo otorgó su amor al hombre que le quitó la virginidad", siendo de todos sabido que este hombre fue Tristán. Obviamente, la mayoría de los lectores entiende esta frase en el sentido de que Iseo no "ama" a su marido. Sin embargo la fórmula del juramento público corrobora nuestra primera lectura. En efecto, si bien el "leproso" ha estado "entre sus muslos", como lo vio la asistencia, esto no implicó en aquel momento ningún acto sexual. Entonces, al decir que "Marco, su esposo" ha estado en relación con ella sobre el mismo nivel que el leproso, está diciendo que nunca la poseería su marido. A pesar de que unánimemente se entienda que la estratagema de hacer disfrazarse Tristán de leproso y subirse a su espalda para cruzar el vado lleno de fango tiene como objetivo afirmar que Iseo ha fornicado por igual con Marco y con Tristán, podría significar exactamente lo contrario, a saber que ninguno de estos dos hombres ha realizado con ella una cópula carnal reproductora completa. Obviamente, semejante afirmación es *locura*. Sin embargo, sería la única razón para que pudiese decir Iseo al ermitaño lo que de hecho le dice, a saber "que no hay nada *en común* entre Tristán y ella". Esta declaración parece contradecir la primera, acerca de la virginidad, pero se trata sólo de una apariencia.

En efecto, la historia cuenta que los héroes beben por descuido el vino que es un filtro de amor, se enamoran y consuman su pasión, satisfaciendo plenamente su deseo, de tal modo que Iseo "no llega virgen" a su noche de bodas con Marco, lo cual obliga su sustitución por Brangania. Esta última contará en una bella metáfora la manera servicial en la que "puso su camisa blanca a la disposición de su señora Iseo para su noche nupcial", en el episodio de su

[352] *Ibíd.,* p. 179.
[353] *Ibíd.*, p. 179.

entrega a los siervos. Ahora bien, por escabroso que resulte el asunto, la comprensión general debe ser puesta en tela de juicio. En multitud de etnias y épocas, se ha considerado tabú todo contacto entre un hombre y la sangre de la mujer, trátese de la sangre menstrual o de la hemorragia resultante de la perforación de la membrana himen. Hasta fechas recientes, en la etnia gitana se practicaba el ritual de la rotura del himen de la novia siguiendo una costumbre ancestral. La matrona más venerable de cada grupo familiar o tribu se encargaba de proceder a la perforación del himen con un dedo envuelto en un pañuelo blanco doblado en cuatro. Acto seguido se mostraba a todos los invitados a la boda el pañuelo desplegado con las manchas de sangre simétricas, en forma de flor roja sobre fondo blanco. Se cantaban entonces las coplas específicas para este momento, en las que se decía que la novia "honraba a su padre" dando la prueba de que había llegado intocada hasta el matrimonio. Del mismo modo en el Antiguo Testamento se mencionan ocasionalmente las "pruebas de la virginidad" de ciertas esposas, lo que implica que el susodicho pañuelo blanco manchado con cuatro gotas de sangre se conservaba en las familias como un objeto muy importante.

En este punto haremos una digresión. El episodio muy conocido de la meditación de Perceval "ante las gotas de sangre sobre la nieve", éxtasis explícitamente vinculado al recuerdo de la *amiga* del caballero, debería entenderse sin ñoñería ni mojigatería como la ensoñación del héroe rememorando el momento en que Blanchefleur le entregara su virginidad. A pesar de que la mayoría de los estudiosos escriban que se trata de los colores tópicos del rostro femenino, nosotros discrepamos de esta interpretación. Las comparaciones de la tez suelen hacerse con flores, lirios blancos y rosas rojas, no con "gotas de sangre sobre la nieve", y menos aún derivando la metáfora de un suceso cruel, como es el caso en el texto, donde esta sangre procede de una oca herida en vuelo por un halcón, una manera bastante clara de aludir a una especie de agresión cuya connotación sexual es difícil negar[354]. Charles Méla[355] consideraba que "el enigma del Grial está atravesado por el misterio del amor; ese es el sentido de lo que se describe con sangre en la nieve". Esta clase de explicación nos parece demasiado vaga y edulcorada. Es cierto que Perceval siente predilección por el color rojo, como escribe Victoria Cirlot en varios momentos, pero este color se debe, en nuestra opinión, relacionar con la alquimia y su simbología[356]. En el caso de la nieve veraniega que se derrite pronto, nos parece evocar a la virginidad, que se marchita y desaparece tan pronto

[354] La ilustración que se reproduce del manuscrito de Montpellier H 249, fol. 27v, p. 116 de V. Cirlot, *Grial, poética…*, no muestra tres "gotas" sino más bien tres rayas rojas sobre un fondo blanco con la forma de un escudo, mientras que el resto del paisaje no se ve nevado. Es curioso, porque en la página 311 otra ilustración muestra a Lancelot apoyado sobre su escudo, y éste es blanco con tres bandas rojas. Nosotros pensamos que en la ilustración de la página 116, teniendo en cuenta que Perceval no lleva su escudo colgado del cuello como es norma en la caballería, la forma blanca con tres rayas rojas en el suelo es sin lugar a duda un escudo, que por alguna razón misteriosa se le caería a él o a otro caballero, de modo que puede haber allí algún embrujo debido a un hada. También cabe la posibilidad de que la ilustración haya sido mal hecha.

[355] Citado por V. Cirlot, *Grial, poética…*, p. 92.

[356] El blanco de la *albedo* y el rojo de la *rubedo,* fase conclusiva en la que se obtiene la Piedra Filosofal, que es roja, y similar al Grial presentado como "piedra" por Wolfram, y como un vaso "pirógeno", es decir, de dónde llamea una luminosidad rojiza, dado que lleva dentro un "ascua encendida".

como se realiza la primera cópula carnal. La circunstancia narrada por el poeta, a saber, la herida hecha por el halcón cazador a una oca, expresa poéticamente el dolor de Blanchefleur, poseída y abandonada por Perceval que entonces sentirá remordimiento por su cruel comportamiento con la doncella desflorada, cuando las circunstancias le muestran sus acciones pasadas en el soporte metafórico de las dos aves[357]. Cerremos paréntesis.

Regresemos a la leyenda tristaniana. El problema planteado por las afirmaciones de Iseo relativas a su virginidad recibe una solución si se considera la costumbre gitana antes aludida. En este caso, el druida Tristán realizaría el ritual prenupcial en lugar de una matrona. Este hecho es plausible, aunque no esté documentado, porque la Historia registra una costumbre bastante similar, a pesar de haber sido fuertemente desviada desde su probable origen esotérico —que es el nivel en el cual hay que situar a Tristán. Nos referimos al derecho de pernada del señor feudal sobre todas las novias de su circunscripción. J. Markale escribe al respecto lo siguiente: "El derecho de pernada debe entenderse en el contexto de que el acto de desflorar a una virgen es algo que trae consecuencias de tipo brujeril, como una maldición sobre el *violador*. Entonces sólo un hombre de gran poder podía resistir a esas maldiciones, y ese hombre era el rey o el sacerdote o el jefe de la tribu (…) una *terrible función* sólo se encomienda a un ser excepcional capaz de resistirla" (*La pareja infernal*, p. 40). En nuestra opinión, este autor se equivoca en varios puntos, que no vamos a discutir, para no alargar excesivamente este capítulo. Retendremos solamente la idea de *función* que nos remite a las tres funciones indoeuropeas (Dumézil). La caballería medieval, postulándose como un modelo universal, se anexionó estas tres funciones. Tristán asumiría la Tercera Función, la caballería del amor —*la fin'amors*—. Lancelot, con sus proezas de armas, sería el representante por excelencia de la caballería profana o terrenal, Segunda Función. Finalmente Galaad, su hijo natural, paradójicamente concebido fuera del matrimonio, se encargaría de ejercer la Primera Función, la de la caballería celeste[358]. Con este personaje volvemos a encontrar el tema tan importante de la virginidad, de una trascendencia superior al de la castidad.

Más allá del caballero cortés se sitúa el caballero mesiánico, Galaad, "metáfora caballeresca de Cristo" (Botero), superación de Perceval, que por su parte se queda al nivel

---

[357] Maticemos: el fragmento de los versos 4186 a 4193 en *Li Contes*, insiste sobre el escaso daño físico hecho por el halcón a la oca, y Chrétien explica que tras abatir la oca al suelo y hacerla sangrar en el cuello, cada ave volvió a emprender el vuelo por su lado y libre de males mayores, lo cual muestra un claro paralelismo entre el encuentro de los dos animales y la aventura de los dos personajes.

[358] Sin embargo, aquí hay otra contradicción, porque la intervención del Buen Caballero —Galaad— tiene como objetivo que el reino, la tierra del Grial recobre su fertilidad, luego tiene que ver con la Tercera Función (fertilidad), aun sin dejar de pertenecer al ámbito de la Primera. Como se ve, todas estas ideas son muy complejas. Es retorcida la argumentación del autor anónimo del *Lancelot en prose* para imponer la idea de que Galaad sea apto a "ver el Grial", por el sacrificio de su virginidad que hizo su madre para concebirlo. Nosotros opinamos que si Lancelot no hubiese estado *loco de amor* por Ginebra, no habría engendrado por engaño y en un estado de enajenación completa al Buen Caballero predestinado. De modo que, a diferencia de Roma, a donde llevan todos los caminos, para llegar al Grial existe una vía única que transita por la locura, la magia (engaño) y el amor, dejando las otras virtudes (castidad, etc.) a un segundo plano.

de la Segunda Función, como rey del Grial, por sucesión y herencia legítima, no por su especial virtud. Es curioso ver cómo los diferentes autores, al reescribir continuamente la leyenda artúrica, acaban inventando a Galaad, en cuya concepción interviene una bruja, siendo su progenitor el caballero protagonista de una historia de *loco amor* adúltero, y se las arreglan para justificar un personaje nacido sin que sus padres estuviesen casados. En este punto, nos encontramos nuevamente con una contradicción, como la que surgía entre la culpabilidad y la inocencia de Tristán e Iseo.

Nosotros consideramos que esta ambigüedad simplemente refleja el problema que se les presentaba a los teólogos contemporáneos. La religión cristiana admitía el papel maternal de la Virgen María pero rechazaba toda actividad sexual. Muchos estudiosos han comentado que en los siglos XI al XIII se desarrolló el código del amor cortés en paralelo con la cimentación del irracional dogma mariano del cristianismo[359]. Para la mente racional, este dogma de *La Virgen Madre de Dios* es una aberración intelectual, una locura. Es como si en aquella Europa occidental de la Edad media surgiese una religión con una Gran Diosa, que por unos es llamada Virgen María y por otros Dama del amor cortés.

Entonces el poeta Béroul, en nuestra hipótesis hermenéutica, mostraría lo ridículo que es el discurso teológico, que intenta demostrar que María es a la vez Virgen y Madre, e inclusa "concebida sin pecado". Béroul trasladaría estas incompatibilidades lógicas a la leyenda de Tristán e Iseo, generando una serie de ambigüedades de discurso entre dos conceptos que se excluyen radicalmente, el de *fol amor* y el de *fino amor*, un adulterio y su negación. Nos parece que es igualmente complicado explicar que una Virgen tenga un Hijo por obra del Espíritu Santo, sea Madre y siga siendo Virgen, etc., como lo es también explicar que Iseo no ama a ningún otro hombre sino a aquél que "la abrazó siendo ella virgen", etc. La equivocidad de los textos de la saga tristaniana sería, pues, una sátira encubierta de las discusiones teológicas cristianas entorno a la Virgen María.

Si nos colocamos mentalmente en el contexto espiritual de aquel siglo XII, debemos observar que relativamente poco tiempo antes sucedió el fenómeno milenarista. El mundo cristiano pensó que con el año mil llegaba el Apocalipsis. Pero no llegó. Las Cruzadas tampoco sirvieron para convertir a los infieles, ni pudieron los occidentales mantener su dominio sobre Jerusalén por mucho tiempo. En las universidades, cada vez se discutía más sobre las verdades del cristianismo, y las heterodoxias se convertían en herejías. Era natural que algunos pensadores empezaran a dudar acerca de la eficacia salvífica de una religión que fallaba en lo esencial, la exactitud y el cumplimiento de sus profecías. El año mil había prometido la Parusía, que no se produjo. ¿Podía realmente redimir el alma una religión tal? ¿No era tiempo de buscar otra religión que aportase mejores garantías de salvación? La *religio amoris* que pasó a llamarse *fin'amors* no era una absoluta novedad: todos dicen que en Oriente, era una doctrina mística y poética muy extendida. Era lógico que Occidente

[359] J. Markale escribe algo que muchos comparten: "La actitud del amante para con la dama no es distinta de la del creyente que recibe la Eucaristía" (*La pareja infernal*, p. 43).

procurase adaptarla a sus costumbres y elaborase un conjunto coherente de normas morales y sociales para uso exclusivo de su clase dominante: la *cortezia*.

El amor no sería "la raíz ni el origen de todo bien", como se afirma en el tratado de Andrés el Capellán, si la finalidad de *la fin'amors* no fuera espiritual y mística. Si hubiese sido sólo una moda lúdica, habría pasado de moda. No se reencontraría vigente a lo largo de los siglos, en tantas obras literarias, con una fuerza tan grande como para producir geniales óperas como el *Tristán* de Wagner. Más allá de un compendio de normas de conductas sociales, el amor cortés tenía como objetivo "la educación del varón hasta un alto nivel de conciencia[360]". Incluso nosotros sostenemos que su finalidad era la salvación del alma mediante unas prácticas ascéticas cuya progresión dibujaba las etapas de un proceso iniciático completo. Parece claro que se trató de una herejía, que supo disfrazarse completamente de algo que no era. Dudamos de que se insistiera tanto sobre la absoluta incompatibilidad del amor y del matrimonio, si no subyaciera algún dogma gnóstico, puesto que el Gnosticismo condenaba radicalmente la procreación.

La mejor garantía contra la reproducción sexuada de la especie es el *amor de lohn*, el amor lejano de una dama desconocida, inalcanzable, como el que pusiera en versos Jaufré Rudel. En Oriente, es el amor *udrí*, el amor-muerte o *Liebestod* del romántico compositor Richard Wagner. Muriendo de amor es cómo se alcanza directamente a Dios. La ancestral leyenda oriental del *loco por amor*, Mecnûn en turco o Mâynún en árabe, tal como fuera reescrita en 1535 por el poeta clásico turco Fuzulî, expone claramente en qué consiste esta clase de amor que "no requiere unirse con la amada" la cual "no puede existir fuera de sus sueños[361]", como opinaban los adeptos renacentistas de la magia pneumática del Éros[362]. El amor se emplea para enloquecer como consecuencia de la irrealización y la insatisfacción del deseo amoroso. La locura es una enfermedad incurable que por lo tanto hace morir. Morir es lógicamente el paso obligado para la resurrección y la vida eterna. Ese amor es *infinito* pues el oriental Mecnûn rechaza toda posesión de Leylâ[363]. Ambos amantes mueren, ella de amor —de deseo insatisfecho— y él de locura —por su deseo imposible de satisfacer—, casi igual que Tristán e Iseo, con la substancial diferencia del filtro, del que prescinden los orientales. En esta concepción del amor loco, el amor es tan elevado y sagrado que la persona amada es puro pretexto, pura entelequia.

En Occidente, la Dama es una mujer sabia, que instruye al caballero. La Dama es una alegoría de Sophia, el Eón caído en la teología gnóstica (Hans Jonás), que en otras escuelas

---

[360] Pedro Rodríguez Santidrián, en la Introducción al tratado de Andrés el Capellán, p. 11.
[361] Fuzulî, *Leylâ y Mecnûn*, edición de Süleyman Salom, Editora Nacional, Madrid, 1982, p. 104.
[362] Véase Ion Peter Culianu, *Op. cit.*
[363] Véase una declaración de Karl Lagerfeld: "On ne couche pas avec les gens qu'on aime". Tariel, el caballero que ama a una reina, y es el protagonista del poema de Shota Rustaveli, *El Caballero de la piel de tigre,* también ama hasta la locura y la muerte, igual que Mecnûn (§251: "He grabado en mi corazón los rasgos de ella, como una imagen sagrada; he llegado al desvarío por amor", en Rustaveli, citado por Elvira Roca Barea, *Op. cit.*, p. 61. Esta estudiosa muestra que todos los valores y los temas del amor *loco* de los caballeros artúricos están presentes en el poema de Rustaveli, un estricto contemporáneo de Chrétien, aunque notablemente más místico y propenso a pintar la locura por amor que el autor de *Perceval*).

se llama Shejina, o Ennoia, o de otros muy diversos nombres esotéricos. Su sabiduría es Verdad, su verdad es Belleza. Por su belleza inspira y recibe amor. Platón toma el relevo de los Gnósticos. Todos llegan a un mismo destino: el Pleroma. Este lugar es el *Crystallinum*, la "casa de cristal" de Tristán e Iseo. "Iseo es una figura solar, la luz que ilumina, llamada de la conciencia, movimiento del alma en su claridad", escribe Victoria Cirlot[364]. La Dama es reina, y "la reina toma el papel del Grial en la vida de Lancelot (…) cuando se aproxima a la reina, ésta produce en el caballero un extraño efecto que se puede asimilar al que le causa la proximidad del Grial[365]". Iseo, obviamente, es el Grial para Tristán. Ginebra e Iseo, son las reinas celtas, hiperbóreas, druidesas latentes, divinidades potenciales, a las que vemos emuladas por la Dama, por Leonor de Aquitania que fue reina y fundó las *Courts of Love*; y por Héloïse (1101-1164), que se negaba a casarse con Abélard (1079-1142) porque "No deben casarse los amantes, pues el amor huye de ellos" (Andrés el Capellán).

Es muy plausible que para describir a Ginebra, Chrétien de Troyes tomara como modelo a Leonor, madre de su patrona; y que Ricardo Corazón de León fuera un antecedente para Tristán *de León* o Loonois. Duby no duda en afirmar que "A finales del siglo XII, todos los hombres que conocían el comportamiento de la duquesa de Aquitania veían en ella la representación ejemplar de lo que al mismo tiempo les tentaba y les inquietaba en la feminidad[366]". La biografía de esta reina de Francia y de Gran Bretaña, con sus adulterios reales e imaginarios, sus intrigas y estancias en prisión, y un final en una abadía, igual que Ginebra, sin duda inspiró algunos aspectos de los personajes de Iseo y de la esposa de Arturo. La mayoría de los especialistas admiten que en el *Roman de Renart*, las desgracias del lobo reflejan las desazones conyugales del rey de Francia Luis VII con Leonor (Duby, 33). En cuanto a Héloïse, también inspiró al poeta Jean de Meung en el *Roman de la Rose*, y Duby escribe que "la locura (*sic*) de Eloísa amante maravilló a Petrarca" (p. 66). Su historia de loco amor con Abélard, clérigo *bígamo* como Adam de la Halle, fue tan célebre en su siglo que era imposible que los literatos no se valiesen de ella, y hay paralelismos entre el devenir de Ginebra y Lancelot, que terminan sus vidas arrepentidos por su loco amor y refugiados en sendos conventos, y el esquema biográfico de los amantes históricos.

*

En su libro *El amor cortés o la pareja infernal*, Jean Markale expone una tesis original. Para él, la dama y el caballero plasman el modelo mitológico hebraico contenido en la pareja Lillith —primera compañera de Adán— y Sammael o Lucifer —Ángel Rebelde. Argumenta que el sufrimiento inherente al amor le otorga un carácter "infernal", amén de que los dos personajes, Lillith y el Ángel, sean moradores del Infierno por castigo de Iahveh, con el agravante de que la pareja cortés se constituya en explícita rebelión contra el matrimonio, pilar de la moral cristiana.

---

[364] *Figuras…*, p. 251. También lo afirma Jean Markale en sus diversos libros.
[365] Mario Botero García, *art. cit*.
[366] G. Duby, *Damas del siglo XII*, p. 29.

La intuición de Markale es atractiva, pero no está apoyada en suficientes documentos textuales, a nuestro modo de ver, ni este autor saca de ella todas las conclusiones que se pueden deducir de tan arriesgada premisa. Nosotros creemos plausible que Iseo, en Béroul, posea rasgos de Lillith. Para cruzar el vado fangoso, describe que la reina se encarama en la espalda de Tristán disfrazado de leproso, diciendo: "Ge monterai come vaslet" (*Les Tristans*, p. 173). En efecto, el relato del Génesis o sus comentaristas informan de que Lillith se negó a copular con Adán colocándose debajo de él. Le parecía humillante y se alejó de él. Entonces Dios otorgó a Adán una segunda esposa en la persona de la sumisa Eva. Lillith divorciada encontró nueva pareja en Lucifer, o como quiera que se le llamase.

En un episodio anterior, recién escapados los amantes de la hoguera en la que el rey Marco quería ejecutarlos, se refugian en Morrois, como es de sobra conocido. Es cierto que no tienen cama para dormir aquella primera noche en el bosque, pero esta circunstancia no basta para que Béroul indique con tanto detalle la postura concreta que adopta Iseo para dormir "sobre su amigo": "La roïne ert forment lassee / Por la poor qu'el ot passee. / Somel li prist: dormir se vot, / Sor son ami dormir se vot" (*Les Tristans*, p. 122). Nuevamente aquí se indica que Iseo ocupa una posición superior respecto de Tristán. Ninguno de estos dos fragmentos textuales es mencionado por Markale. Tampoco alude este autor a la anécdota bastante famosa relativa a las instrucciones expresamente dadas por Héloïse, que pidió ser enterrada "dentro del mismo ataúd" que su amante, luego marido, Abélard, precisando además que la colocasen "debajo de él", en claro signo de obediencia y de recuerdo por el vínculo carnal que los había unido. En este caso sí la postura de la cópula entre mujer y marido era la autorizada por la Iglesia. De modo que Héloïse y Abélard imitarían a Eva y Adán, mientras que Iseo y Tristán copularían como se supone que lo harían Lillith y su Ángel Rebelde.

En su libro, Markale no explica nada acerca de los datos que acabamos de aducir, ni saca ninguna de las conclusiones que nosotros sugerimos seguidamente. La posición de la reina Iseo encima del pseudo leproso Tristán puede justificarse por razones ajenas a su hipotética identificación con Lillith. La diferencia de rango social es, para todos los asistentes a la escena dentro de la ficción, como para los lectores, un motivo más que suficiente, teniendo en cuenta que Iseo debe generar un suceso que le permita jurar luego sin mentir, que "sólo hubo dos hombres entre sus muslos", etc. Ahora bien, desde un punto de vista simbológico, esta cabalgata de Iseo con un Tristán haciendo, complaciente y divertido, el papel del *asno*, idea sobre la cual insiste el poema ("some", escribe Béroul, es decir, "bestia de carga"), más allá del "tono jocoso" (Cirlot) general del pasaje, se presta a interpretar que Iseo, ya definida como "solar" (por Markale, que insiste mucho sin extraer las consecuencias), asume un carácter masculino, a pesar de ser mujer, y encarna la fuerza Yang (o Azufre, en Alquimia), principio activo, de naturaleza divina. Por el contrario es obvio que Tristán, en su papel pasivo, pese a ser varón, cumple con su carácter "lunar", representando el principio femenino del Yin o el Mercurio, en la Alquimia, y en definitiva sirve de metáfora para la naturaleza humana, en posición de inferioridad respecto a Dios. De todas

estas consideraciones, deducimos un paralelismo entre Tristán y el sacerdote cristiano, que se viste con ropas más bien femeninas y se arrodilla ante el altar antes de empezar una celebración cultual. Siempre se ha considerado que el sacerdote, en su relación a Dios era "mujer", mientras Dios es "marido". De lo cual habría que deducir que Iseo, y la Dama cortés en general, es una divinidad, lo cual es a la vez herético y rigurosamente conforme con la teología gnóstica o esotérica en general, que concibe el Espíritu Santo o Amor como un Logos femenino, llamado Sophia en numerosas escuelas. Ése es exactamente el Paracleto de la teología cristiana, cuyo papel es esencial bajo la forma de la Paloma que renueva el Grial en Pentecostés.

El intercambio de los géneros masculino y femenino entre Tristán e Iseo en el episodio estudiado tiene sin duda una conexión con el mito de Tiresias, que cambió dos veces de sexo en una sola vida. El Taoísmo ayuda también a entender mejor, pues radica en el principio según el cual cuando el Yang alcanza el punto culminante de su desarrollo y perfección se transmuta instantáneamente en Yin, y recíprocamente, el Yin en Yang. Volviendo a los arquetipos hebraicos antes aludidos, observamos que la postura del rey Marco en el árbol recuerda a la Serpiente que tentó a Adán y Eva. Otra alusión bastante clara se encuentra en el verso 448 de la *Folie* de Berna: "Tandi lo moi et je lo pris", dice Tristán refiriéndose a la copa del filtro que le alargaría Iseo o Brangania, en todo caso, una mujer. En efecto, son casi las palabras textuales de Adán, excusándose ante Iahveh por haber comido el fruto prohibido: "Eva me lo ha dado y yo lo comí". En clave gnóstica es lícito interpretar el momento en que Marco tapa con sus guantes un intersticio de la cabaña para que el rayo de sol que cae sobre el rostro de Iseo "deje de molestarla" mientras duerme, pues ejemplifica el relato del arconte que interrumpe el viaje del alma o Pneuma cuando regresa al Pleroma. Para terminar con este tema, se puede observar que si Iseo equivale a Lillith y Tristán al Ángel Rebelde, esta identificación los coloca fuera del ámbito del Pecado original cometido por Adán y Eva, y su directa consecuencia, cual es perder la inmortalidad, necesitar copular sexualmente para reproducirse, y cumplir con los dos castigos impuestos por Dios: al hombre, el trabajo para alimentarse; a la mujer, el sufrimiento físico del parto. De acuerdo con este relato religioso, los miembros de la aristocracia, la nobleza, los caballeros y las damas reclaman para sí estar exentos de ambos castigos. Los varones no trabajan para comer, las damas se niegan a procrear. Se inventa entonces *la fin'amors* que reivindica el amor estéril, improductivo, no reproductivo. Curiosamente, estas ideas son justamente las que conforman la base de la doctrina gnóstica, y de la herejía cátara, a la que se ha querido vincular con el amor *cortés*, o negar rotundamente toda posible conexión, polémica en la que no nos interesa participar. De todos modos, cuando Tristán e Iseo afirman su total inocencia de la culpa de *folie* que se les imputa, son sinceros y verídicos, incluso en el caso de representar a *la pareja infernal*.

Jean Markale perdió un espléndido argumento cuando omitiera observar que Chrétien de Troyes —sin duda un cabalista judío convertido— se las ingenió para que el nombre de

Lancelot du Lac fuera escrito por vez primera en su roman en el verso 3666[367]. Pues como es bien sabido, el número de la "Bestia del Apocalipsis" es 666. El número del verso podría interpretarse como la "demostración" de que Lancelot, amante cortés por antonomasia, es un "Satanás" disfrazado de "Dios", esto último dicho sea a causa de la cifra 3 en el inicio del guarismo.

*

El hecho de ingerir el filtro, bebiéndolo en la misma copa[368], puso a Tristán e Iseo en un mismo estado cuántico. Después de ello, Tristán e Iseo se encontraron en el "estado-gato", es decir, en una superposición de estados incompatibles que consistían en *fol amor* y en *fin'amors*. Culpables e inocentes de un adulterio póstumo, o virtual, teniendo en cuenta la circunstancia de que consumaron su amor antes de todo matrimonio real.

En determinadas circunstancias, la costumbre caballeresca de beber en la misma copa sella una hermandad de sangre. Tristán e Iseo se hermanan de tal modo que su amor será incestuoso. Arturo perecerá por un hijo incestuoso suyo. La verdadera culpa mortal es violar el tabú del incesto, no puede ser cometer adulterio, porque en el Medioevo y en la clase noble, el adulterio era demasiado habitual para ser considerado tabú. El ermitaño explica a Tristán e Iseo que no importa qué clase de *folie* hayan podido cometer juntos. Basta con que se arrepienten, se confiesen, hagan penitencia, y todo estará perdonado, borrado, todo desaparecerá como si nunca hubiese existido. Eso es lo que ocurre en la leyenda del loco amor entre Lancelot y Ginebra. Pero si el loco amor puede anularse con la confesión, entonces no sirve para la vida eterna, paradójicamente. Lo que interesa a Tristán y a la reina Iseo, es amarse siempre, en la muerte como en la vida, más allá de la vida y de la muerte. Cualquier otro amor no les podría interesar, ni valdría la pena ser vivido, porque sería *vilanie*, precisamente aquello que ellos siempre han desmentido, amarse de "amor vilaine" o "commune".

Por muchas razones el filtro es necesario, pues sin él la historia de amor entre Tristán e Iseo sería una réplica de la historia de amor entre Lancelot y Ginebra. No se justificaría contar dos veces la misma historia. Si hay dos historias, es porque hay dos significados diferentes. La marca visible de la diferencia reside en el filtro, que desencadena la tragedia, al provocar un amor del cual está excluida la libertad. Sin libertad, no puede haber responsabilidad ni culpa. La tragedia hace el héroe y éste necesariamente muere para que su historia sea trágica. Morir inocente convierte al héroe en mártir. No parece haber sido el objetivo de los poetas medievales hacer de Tristán e Iseo dos mártires, aunque hubiesen estado a punto de morir quemados en una hoguera en un momento de la leyenda. La

[367] Martín de Riquer, *Op. cit.*, p. 260.
[368] Deducción hecha de la ausencia de mención contraria.

intención de los autores se orientó más bien hacia el mito, con su correspondiente verdad soteriológica que sustenta con fuerza un gran número de obras de arte posteriores[369].

En definitiva, si hay filtro en el mito tristaniano es por la necesidad de sugerir una copa, la cual evoca en filigrana al Grial. Los efectos del filtro, amor loco y muerte de amor, son una forma de la salvación, función cumplida por el Grial. Lo mismo que el Grial irradia una luz que "hace palidecer la luz de las velas", Iseo es solar y su luz también supera en intensidad las luces ordinarias. Su lugar de vida ideal es una cámara de luz y de cristal, que en muchos aspectos es similar a la capilla en la que el Grial expande su luminosidad divina, en medio de las tinieblas de la noche, en el Palacio de las Aventuras, metáfora del Pleroma de luz gnóstico. Tristán no enloquece de amor como los otros caballeros artúricos implicados en asuntos de *loco amor*, sino que es el filtro la substancia[370] que inhibe en él la cordura, volviéndole loco de *amor loco*.

*

La filosofía busca establecer una verdad fiable cuyo criterio sea la razón. Desde una perspectiva sagrada, religiosa o mística, esa pretensión de la filosofía es una locura, pues si la verdad absoluta es divina, entonces estará por encima de la razón y sólo se alcanzará por el amor. En efecto el amor es el medio de comunicación más directo entre Dios y el ser humano, el medio supra racional más adecuado para alcanzar esta verdad auténtica buscada por la filosofía.

En consecuencia, la lógica obliga a que la razón se auto reconozca locura, en tanto se muestra inoperante e ineficaz para conseguir su objetivo, cual es conocer la verdad. Haciéndolo, deben rendirse la razón y la locura ante el amor que, siendo locura de mayor calibre y alcance, será la herramienta más eficaz para llegar al *Gay Saber*, este mismo que otorga el *Joy* o recompensa suprema de *la fin'amors*. Ese amor "fino" es incondicional, "puro" y "perfecto". Es locura, sí, pero su carácter absoluto la convierte en cordura, de acuerdo con la ley taoísta del Yin y el Yang. Puesto que amando es cómo se sabe todo cuanto se ignora cuando no se ama, la locura de amar, entonces, es sabiduría. La locura será a su vez el camino más directo entre el hombre y Dios, pues coincide con el amor. De esta manera se concluye que son equivalentes y sinónimos conceptuales el amor loco, el *Gay Saber,* la cordura y la sabiduría.

---

[369] Jean Cocteau decía que "Un mito vive porque en cada siglo hay al menos un autor que lo escribe de nuevo".

[370] Cazenave, *Le philtre*..., p. 63, escribe que está "emparentado con el brebaje sagrado que ingieren los iniciados". Nosotros asimilamos el filtro con el Soma védico, y la unión de Tristán e Iseo con una hierogamia. Su pareja refleja las parejas de Eones del Gnosticismo y los Devas hindúes con su divinidad paredra. Bebido un 24 de junio, el filtro "bautiza" a nuestros héroes "en el Espíritu" que se define como "el Amor del Padre y del Hijo", de modo que se cumpla la profecía de San Juan Bautista, que anunciaba el Paráclito como "Tercer Mesías". El agua del bautismo de Juan era externa, mientras que el vino del bautismo de Amor es interno.

*

Los caballeros bretones son desmemoriados: su locura es su olvido, y viceversa. Erec, casado por amor, descuida, se olvida de la caballería. Yvain, igualmente casado y feliz, se aparta de su esposa porque Gauvain, soltero, le solicita que vuelva a la caballería. De torneos en aventuras olvida la promesa hecha a su esposa y enloquece. Pasados los tres años que dura el efecto del filtro, Tristán recapacita y constata que el amor le ha hecho olvidar a él también la caballería (Béroul). Perceval ve el Grial y se olvida de Dios, más concretamente, no se acuerda de cumplir con el deber cristiano de oír misa.

Perceval está *loco* por ignorancia. Él es *unwissend*. En el polo opuesto encontramos a Isolda, *unbewusst*, inconsciente o mejor dicho superlativamente consciente, comulgando con la Conciencia universal, en su postrero éxtasis amoroso, fusionada su alma con el alma de Tristán, recompuesta la Mónada (Leibniz). Toda la *locura britana* ocupa el espacio que separa este Perceval *unwissend* de esta Isolda *unbewusst*, es decir, todo el espacio tiempo poético que va desde la locura de Perceval hasta la cordura de Iseo, redimida junto a Tristán por la muerte de amor que culmina su amor loco. Nuestro paseo intelectual e imaginario por la geografía mágica de los caballeros artúricos nos condujo, pues, como anunciaba el subtítulo, desde Tristán-Loco hasta Parsifal cuerdo, llevando a cabo nuestro personal *Queste del Saint Graal* de la locura a la cordura y la sabiduría del *Gay Saber*, entre agnosticismo y gnosis, entre *unwissend* y *unbewusst*, lo que nos permitiría terminar exclamando como Isolda en la ópera de Wagner: *Höchste Lust!* [371]

*

El prestigio de la locura entre los britanos tiene su misterio, cuya solución puede ser la magia, el componente chamánico y el valor iniciático del loco-sabio o del sabio-loco[372], un cierto druidismo soterrado o latente, pero generalmente reconocido como un hecho debido a los préstamos que la Materia de Bretaña hiciera al acervo cultural céltico.

La locura britana es un tema que no hemos encontrado estudiado en la bibliografía consultada. Sin embargo, el motivo de la locura, caballeresca y amorosa, fue importante para los artistas medievales. En nuestras páginas casi iniciales, citábamos unos versos de Robert

[371] "Unbewusst / Höchste Lust!" son los dos últimos versos cantados por Isolda en la ópera de Richard Wagner ("Inconsciente / ¡Supremo deleite!").

[372] "El loco inteligente", del que habla Schuon (*Op. cit*., p. 11) para decirnos que "acabó por dejar paso al bufón que no tardó en aburrir y desapareció", después de haber insistido sobre "el papel del loco" que "hace pensar en la sapiencia y en el *esoterismo de hecho* que a su manera rompe las formas (convenciones hipócritas y mentiras sociales) en nombre del *Espíritu que sopla donde quiere*." Aquel bufón conectado con la verdad y lo sagrado, es decir, con la Primera Función, muestra que no es contradictorio para Tristán disfrazarse de loco, pues permanece dentro de su ámbito de druida, bardo y hierofante. Algo bastante distinto nos presenta Gottfried en su versión en la que Tristán miente a medias sin cesar y para todo, por prudencia y para proteger su vida.

Wace, que musicamos[373] aleatoriamente sobre el tema de *la Follia*[374] de Marin Marais. Con este mismo poeta artúrico y britano cerraremos nuestro estudio, repitiendo con él que en la saga tristaniana, y en general en la Materia de Bretaña, todo cuanto ha llegado hasta nosotros después de ocho siglos se nos aparece bajo el mismo aspecto que, con una pizca de humor intemporal, describiera[375] como algo fascinante y ambivalente, porque es —y a la vez no es—:

"Ni todo mentira, ni todo verdad;
Ni todo locura, ni todo razón."

En Sevilla, el año del Señor de 2018
L'endemain de la Saint Jehan
Laus Deo

[373] Véase el anexo 6.
[374] En italiano, "Follia", para recordar otra historia de amor loco, en la ópera de G. Verdi, *La Traviata*.
[375] "Ne tot mançonge ne tot voir, / Ne tot folor ne tot savoir", Robert Wace, *Roman de Brut*, versos 1253s. (Arnold y Pelan, eds.).

Bibliografía

ALVAR, C. *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza, Madrid, 1991.

ANÓNIMO. *Lanzarote del Lago*, edición preparada por Carlos Alvar, 7 vols., Alianza Tres, Madrid, 1987-88.

ANÓNIMO. *Demanda del Santo Graal*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

ANÓNIMO. *Historia de Merlín*, edición preparada por Carlos Alvar, 2 vols., Siruela, Madrid, 1989.

ANÓNIMO. *La Muerte del Rey Arturo*, prólogo y álbum de Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1996.

ANÓNIMO. *Mabinogion*, traducción de Victoria Cirlot, Editora Nacional, Madrid, 1982.

ANÓNIMO. *Perlesvaus o Li hauz livres du Graal*, Siruela, Madrid, 2000.

ANÓNIMO, *Sir Gawain y el Caballero Verde*, (incluye ensayo epónimo de Ananda K. Coomaraswamy), Siruela, Madrid, 2001.

BÉDIER, J. *Le roman de Tristan et Iseut*, Firmin Didot, Paris, 1901. (http://www.lecture-jeunesse.com/fichiers/bedie001.pdf)

-- *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, Firmin Didot, Paris, 1907.
-- *La historia de Tristán e Isolda*, Ediciones G. P., Barcelona, 1961.
-- *La historia de Tristán e Isolda*, Acantilado, Barcelona, 2011.

BÉROUL. *Tristán e Iseo*, traducción de Victoria Cirlot, PPU, Barcelona, 1986.

BÉROUL-THOMAS. *Les Tristans*, ©Germain Garand para la conversión a HTML, éditions eBooks France, 2000 (www.ebooksfrance.com). Incluye la traducción al francés moderno y los textos en francés medieval, de los fragmentos de los poemas de Béroul y Thomas, y de las dos *Folie* (Berna, Oxford) y el *Lai del Chevrefoil* de Marie de France.

BEZZOLA, Reto R. *Le sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Champion, Paris, 1968.

BIANCIOTTO, G. *Les poèmes de Tristan et Iseut*, Larousse, Paris, 1968.

BORON, R. de. *Merlin* (Roman du XIIIème siècle, édition critique d'Alexandre Micha), Droz, Genève, 1979.

CAPELLÁN, A. el. *Libro del amor cortés*, Alianza, Madrid, 2006.

CAZENAVE, M. *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*, José Corti, Paris, 1969.

-- *El arte de amar en la Edad media*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000.

CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Madrid, 1997.

CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al Surrealismo,* Siruela, Madrid, 2010.

-- *Grial, poética y mitos (siglos XII-XV)*, Siruela, Madrid, 2014.

-- *La novela artúrica*, Montesinos, Barcelona, 1987.

-- *Figuras del destino. Mitos y símbolos en la Europa medieval*, Siruela, Madrid, 2005.

-- *Historia del Caballero Verde y otros relatos artúricos*, Siruela, Madrid, 2011.

-- *Epopeya e historia*, textos reunidos y presentados por Victoria Cirlot, Editorial ARGOT, Barcelona, 1985.

CONTRERAS MARTIN, A. y Harvey L. Sharrer (Ed.). *Lanzarote del Lago*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.

COOMARASWAMY, Ananda K. *¿Quién es Satán; dónde está el infierno?* Seguido de *El significado de la muerte*, Ed. PADMA, Barcelona, 2009.

CHRETIEN DE TROYES. *Cligés*, traducción de J. Rubio Tovar, Alianza, Madrid, 1993.

--. *Li contes del graal*, Introducción y traducción por Martín de Riquer, Quaderns Crema, Barcelona, 2003 (Edición bilingüe).

--. *El cuento del grial*, Introducción y traducción por Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1999 y 2018.

CULIANU, J. P. *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999.

DUBY, G. *El caballero, la mujer y el cura: el matrimonio en la Francia feudal*, Taurus Humanidades, Madrid, 1999.

-- *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990.

-- *Damas del siglo XII*, Alianza, Madrid, 1995.

DUMÉZIL, G. *Mythes et dieux indo-européens*, Flammarion, Paris, 1956.

ESCHENBACH, W. von. *Parzival*, Aubier-Montaigne, Paris, 1977.

GARCÍA GUAL, C. *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Alianza, Madrid, 1983.

GÓMEZ REDONDO, F. *Carta de Iseo y respuesta de Tristán*, en línea http://www.revistas.ucm.es

GUILLAUME IX, Duc d'Aquitaine. *Les chansons*, édition de Alfred Jeanroy, Champion, Paris, 1927.

HUIZINGA, J. *L'automne du Moyen âge*, Payot, Paris, 1980.

JAVALOYS, J. *El Grial secreto de los Cátaros,* Edaf, Madrid, 2001.

-- *El Grial secreto de los Cátaros,* Revista *Historia 16,* nº 313, Madrid, mayo de 2002.

JONAS, H. *La religión gnóstica*, Siruela, Madrid, 2000.

LAFONT, R. « Catharisme et littérature occitane : la marque par l'absence », in VVAA., *Les Cathares en Occitanie*, Fayard, Paris, 1982.

- *Poésie : Parole vivante*, Montpellier, 1974.

LAGARDE, A. et L. Michard, *Moyen-âge*, Bordas, Paris, 1963.

LENNEP, J. van. *Art et alchimie*, Éditions Meddens, Bruxelles, 1971.

LITTRÉ, E. *Dictionnaire de la langue française*, edición facsímil, Famot, Ginebra, 1976.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Mª Itzel, *Representaciones del héroe en los manuscritos ilustrados de Chrétien de Troyes. Estudio iconográfico*, Tesis dirigida por Victoria Cirlot, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2014.

LUPASCO, S. *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968.

LLULL, R. *Libro del amigo y del amado*, DVD Ediciones, Barcino, Barcelona, 2006.

MALA, M. *El poder mágico del gesto. Los mudras.* Robin Book, Barcelona, 1998.

MARKALE, J. *El amor cortés o la pareja infernal*, Ed. Medievalia, Palma de Mallorca, 1998.

--*Le druidisme*, Payot, Paris, 1985.

--*Pequeño diccionario de mitología céltica*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1993.

--*La epopeya celta en Irlanda*, Ediciones Júcar, Madrid, 1975.

--*El enigma de los cátaros. La masacre de Montségur*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2006.

--*Los celtas y la civilización celta. Mito e historia*, Taurus Humanidades, Madrid, 1992.

MONMOUTH, G. de. *Historia de los reyes de Britania*, edición preparada por Luis Alberto de Cuenca, Editora Nacional, Madrid, 1984.

MOTTE, E. de. *La búsqueda del Grial*, Ediciones Rosa+Cruz AMORC Gran Logia de España, Barcelona, 2005 (ejemplar consultado en Biblioteca pública "Infanta Elena" de Sevilla, signatura D-1279, Depósito legal SE-307/05; 185 páginas).

NELLI, R. *Le trésor de la Poésie occitane*, Desclée de Brower, 1966.

PAYEN, J. C. *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Champion, Paris, 1980.

ROCA BAREA, E. "Las novelas de caballería en Oriente y Occidente: Aventura y magia en Chrétien de Troyes y *El caballero de la Piel de Leopardo* de Shota Rustaveli", *Exemplaria*, nº 4, 2000, p. 109 a133.

RONY, J. *Le jeu de la feuillée*, texte et traduction, Bordas, París, 1969.

STRASSBURG, G. von. *Tristán*, Editora Nacional, Madrid, 1982.

STURLUSON, S. *Textos mitológicos de las Eddas*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2006.

TODÓ, Ll. Mª. *La historia de Tristán e Isolda de Joseph Bédier*, con la presentación de Gaston Pâris, Acantilado, Quaderns Crema, Barcelona, 2011.

VICTORIO, J. *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, García Verdugo, Madrid, 1995.

YLLERA, A. *Tristán e Iseo*, introducción y reconstrucción en castellano, Alianza, Madrid, 1984-2000.

ZARANDONA, J. M. (ed.). *Cuaderno de Camelot. Cultura, literatura y traducción artúrica*, Universidad de Valladolid, Diputación de Soria, 2002.

--*Junto al Grial*, miscelánea artúrica, Biblioteca electrónica nº 14, Diputación provincial de Soria, 2008.

--*De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierras de Iberia*, Peter Lang, Bern, 2014.

ANEXOS

Anexo 1: Cabra

La Chèvre es el nombre de un supuesto autor de un poema *Tristán* que se habría perdido. La referencia se encuentra en numerosos libros[376], entre otros el de Alicia Yllera, que apunta dos menciones a este autor-libro en su nota 2 de la página 29. Dice que *La Chèvre* se nombra en la Rama II, versos 3737-3738 del *Roman de Renart*, un anónimo satírico contemporáneo de las leyendas artúricas de Lancelot y Tristán, y como ellas objeto de múltiples versiones y *Continuaciones* tanto anónimas como ortónimas[377]. Apunta también que se cita este poema de *La Chèvre* en los *Milagros de la Virgen*, en los versos 7-8. Las indicaciones facilitadas por Yllera son de comprobación muy difícil. En efecto, con el título de *Milagros de la Virgen* existen varias colecciones de textos muy extensos y diversos. Tampoco el *Roman de Renart* resulta fácil de localizar, debido que su gran celebridad ha dado lugar a multitud de copias y de traducciones que no respetan las Ramas ni los versos del texto original.

Consultamos directamente varios especialistas y sus publicaciones sin poder recabar más información. Cada autor repite esta referencia del "poema perdido de Tristán por La Chèvre", sin añadir nada, lo que en apariencia se justifica, tratándose de un documento perdido, del mismo modo que se habla de un poema de Chrétien de Troyes citado por él mismo en el verso 5 de *Cligès*, igualmente perdido, cuyo título era *Del roi Marc et d'Ysalt la blonde*.

No hemos encontrado ningún autor que escribiera sobre *Tristán* y estableciera una conexión entre este dato del poema atribuido a este autor extrañamente llamado La Chèvre, con un juglar catalán llamado Cabra, que sí parece haber existido realmente. Giraldo III de Cabrera (muerto ca. 1161) fue hijo del conde Ponce Giraldo de Cabrera. Se conoce a este gerundense por un documento fehaciente de 1145. Este noble era un caballero que participó en algunas guerras. Se sabe que intervino en 1149 en la conquista de Lérida. Fue un *trovador*, es decir un poeta en lengua provenzal, aunque sólo se conserve un texto suyo, fechado hacia 1160. En él se dirige a un juglar a su servicio, al que recrimina y da instrucciones acerca de los temas que debe estudiar para realizar mejor su oficio. Los historiadores consideran este texto como el primero que diera noticias acerca del repertorio literario de la época, entre el cual figura la Materia de Bretaña. Lo que más nos interesa es que el susodicho juglar se llamaba Cabra.

Sería mucho arriesgar identificar aquel juglar Cabra, por lo visto un ignorante al que su señor necesita enseñar, con el desconocido *La Chèvre*, pese a la coincidencia del nombre. En efecto, su nombre mismo, Cabra, es con toda probabilidad un mote, que se debe derivar del

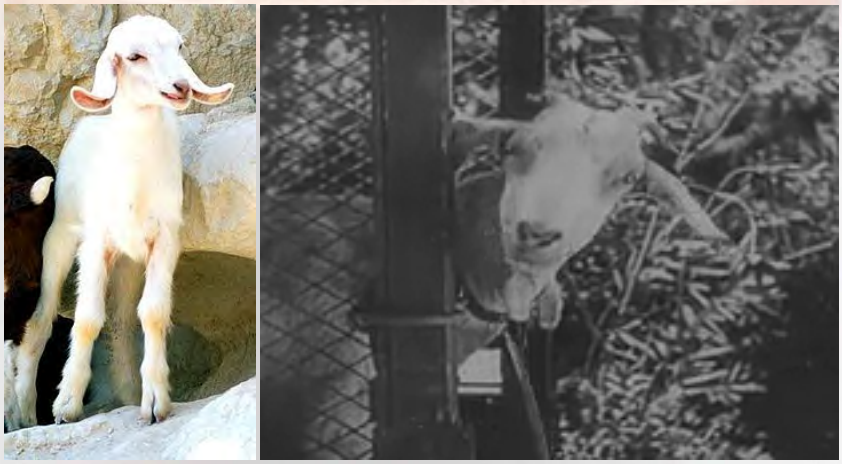
---

[376] Gabriel Bianciotto, *Les poèmes de Tristan et Iseut*, p. 15 menciona a *La Chievre*, pero la referencia al verso difiere: "vers 3788 de l'éd. De M. Roques". Bianciotto alude también al cuento de Chrétien, pero no conoce al juglar catalán Cabra.

[377] "Ortónimos" y "heterónimos", en el sentido poético que se difundió a partir de las respectivas obras de Fernando Pessoa y Antonio Machado.

apellido del señor, Guerau o Giraldo de Cabrera. La fecha del poema didáctico, entre 1160 y 1165 —este último año es dudoso, si fuera cierto que murió en 1161—, si la cotejamos con la datación de los poemas sobre Tristán, que suelen situar los especialistas entre 1155 y 1170 para el poema de Thomas de Inglaterra y entre 1170 y 1190 para el de Béroul y Chrétien, situándose Marie de France entre medio, en torno a 1160, nos sugiere que o bien el tema era famoso antes de ser puesto por escrito, o bien se divulgaría con rapidez. Pero tales consideraciones no son de nuestra competencia, pues nosotros nos centramos en la hermenéutica. La única hipótesis que se nos ocurra de momento sería suponer que aquel "poema perdido *Tristán* de La Chèvre" hubiese sido escrito por el noble trovador Giraldo III cuyo apellido, traducido a idiomas medievales cercanos al francés, coincidiría.

Por otra parte, debemos observar que el *Roman de Renart*, en sus inicios conocidos, está fechado entre 1174 y 1205, es decir, un periodo estrictamente contemporáneo a los poemas tristanianos. En este roman, todos los personajes son animales personificados, siendo uno de ellos una cabra. La atribución de un *Tristán* a *La Chèvre* puede haberse traducido e interpretado de un modo equivocado, y se trataría, a nuestro entender, sea de un detalle de la ficción, sea de una broma del poeta anónimo, acorde con el objetivo satírico de la obra en su conjunto. Se debería entender entonces como que "escribir un *Tristán*" es algo que está "al alcance de una cabra". De hecho, la cita que se lee en G. Bianciotto (p. 15) nos parece encubrir un juego de palabras. Dice así: "La Chièvre, *qui assez belement en dist* est cité…" "Belement" sin duda haga doble empleo, por "bellamente", sentido literal y obvio, pero también por "balido" o "balando", en alusión al lenguaje propio de la cabra.



Cabra joven y Fotograma de corto metraje mudo de Buster Keaton, *Day Dreams* (1922)

Hay otro detalle, en el que se ha fijado Victoria Cirlot, aunque no lo relacionó, hasta dónde sepamos, con nuestro problema de identificar a *La Chèvre*. Nos referimos a un topónimo, "Maupertuis". Es el nombre del lugar donde vive Renard en la fábula medieval. También aparece en el *Tristán* de Béroul, hacia el final, cuando un espía viene a avisar a los barones felones de que sabe de las visitas clandestinas del héroe a Iseo. El espía habla así: "…Tristran, la ou son aise atent / De parler o sa chiere drue. / Il est repost, si sai sa mue. / Qant li rois va a ses deduis, / Tristran set mot de Malpertuis. / En sa chambre va congié

prendre" (*Les Tristans*, p. 180, y traducido p. 49: "… Tristán, en el sitio donde con toda holgura espera / hablar a su querida amiga. / Está escondido, pero yo sé su guarida. / Cuando el rey va a sus cosas / Tristán, que sabe mucho de Maupertuis, / aprovecha para ir a saludar [a Iseo] en su cámara"). Lo mismo que Blanche Lande y Mal Pas, es probable que muchos lugares sean llamados Maupertuis siendo distintos. Puede tratarse de una simple coincidencia, aunque la intertextualidad quiera mostrarnos lo contrario, y que Tristán, astuto como un zorro Renard, visita a su amiga en secreto cuando el marido se ausenta.

Finalmente encontramos una curiosa referencia a "un mosaico de la catedral de Otranto, que se fecha en 1165" y donde "figura un *Arturus rex* con cetro y cabalgando una cabra", en Martín de Riquer, introducción a *Li contes del graal* (2003, p. 17). Esta cabra podría ser un ciervo y representar al dios celta Cernunnos, esculpido en el famoso caldero de Gundestrup, pues Arturo ha protagonizado la caza del ciervo blanco y también conquistó un "caldero maravilloso" (Ibíd., p. 15). La imagen de un hombre cabalgando una cabra evoca un posible brujo que acude a un aquelarre. Riquer omite todo comentario interpretativo. Existen ritos mal conocidos de matrimonio simbólico entre un rey y una yegua, sacrificada y comida en un festín después de la cópula, que podrían tener algún parentesco con el rey cabalgando una cabra. En este caso, simbolizaría una hierogamia, o un ritual de tipo chamánico.

Anexo 2: "*L'amoureuse carolle…*"

Fragmento de la "banda sonora" imaginaria destinada a acompañar la lectura de nuestro ensayo[378], proponemos aquí prestar atención a una canción con letra de Pierre de Ronsard (1524-1585), su soneto de *Amours* (Libro I, CLXIX), puesto en música por Paul Dukas (1865-1935) e interpretado por el contratenor Philippe Jaroussky (nacido el 13 de febrero de 1978) en el álbum *Opium* (Erato, 2009), corte nº 17 (Duración 3:15).El texto original dice lo siguiente:

Ha! Bel Accueil, que ta douce parole
Vint traistrement ma jeunesse offenser
Quand au premier tu la menas danser
Dans le verger l'amoureuse carolle!

Amour adonc me mit à son escole,
Ayant pour maistre un peu sage penser
Qui dès le jour me mena commencer
Le chapelet de la danse plus folle%.

Depuis cinq ans dedans ce beau verger**
Je vay balant* avecque Faux Danger
Sous la chanson d'Allégez-moi Madame.

Le tambourin se nomme Fol Plaisir,
La flûte, Erreur; le rebec, Vain Désir,
Et les cinq pas, la perte de mon âme.**

Breve comentario:
Estamos ante los tópicos del amor cortés, y sus alegorías, emprestadas al *Roman de la Rose*. Lo primero que se menciona, con el nacimiento del amor, es la danza: la carola al dios del Amor. Con el nombre de esta danza se hace la rima mediante la palabra « Locura ». La idea de locura se repite en el primer verso del segundo terceto. La mención del vergel de Amor también aparece dos veces. La indicación del último verso es interesante porque nos muestra que la danza del amor tenía "cinco pasos" y que el amor duraba "cinco años".

[378] Más adelante acompañarán otras músicas, como la *Folía* de Marin Marais y el final de la ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.

Notas

**Balant* significa “bailando”

% « la danse plus folle » no puede ser otra que la *folía* que nosotros creemos ser una evolución de la *carolle*.

** Dos veces en este soneto del pleno Renacimiento, se escribe “cinco”, un número unido a la heterodoxia pentecostalista artúrica.

En *Li contes del graal*, Chrétien de Troyes menciona la carola en los versos 2745, 8254 y 8992.

En *La primavera*, Botticelli representa a las tres Gracias bailando en corro, una variante de la carola medieval, o danza del Amor, que también se conserva en la folklórica sardana catalana, siempre en vigor.

Anexo 3: Comentarios parciales sobre el *Tristán* de Gottfried

Toda la ambigüedad entre "loco amor" y "amor honesto" que hay en Béroul y en Thomas, desaparece en Gottfried. El alemán desplaza esta ambigüedad al momento en que trata del dilema ante el cual se coloca el propio héroe: casarse con otra Isolda para aliviar la pena de su separación de la primera Isolda, a la que ama todavía y para siempre.

La mejor manera literaria de transmitir el abrumador desasosiego del protagonista es precisamente la empleada por Gottfried al no concluir su novela. La muerte de los amantes es un final previsible, ineluctable, deseable y que sucede en las otras versiones. El inacabamiento del poema alemán, si fuera voluntario, sería un procedimiento estético muy "moderno" y muy "cinematográfico", pues Tristán se queda como "congelado" en un fotograma fijo, suspendido entre casarse y no casarse, para toda la eternidad. En nuestra opinión, sería la manera más eficaz de mostrar la locura del personaje. Llegado a este punto de su vida ficticia, Tristán no tiene ningún *después*. No está ni vivo ni muerto, o está las dos cosas a la vez y ninguna, como el gato de Schrödinger. A este respecto, cabe subrayar que Gottfried había escrito, no mucho antes del abrupto corte de su texto, que los amantes separados existían en una zona del tipo *agujero negro de antimateria*: "La vida y muerte de Tristán, su muerte en vida, la rubia Isolda, se sentía triste y colmada de dolor (…) La vida de él le ayudó a ella a sobrevivir [a la separación]. Sin él no podía vivir ni morir. Su muerte y su vida habían resultado envenenadas. Ya no podía morir ni seguir viviendo" (*Op. cit.*, p. 348). "La pobre Isolda no está ni viva ni verdaderamente muerta" (p. 349).

No es baladí el símil con la Física cuántica, sino que, por el contrario, nos ayuda a entender mejor el significado tan complejo de esta obra. Tanto Iseo como Tristán han compartido un mismo estado cuántico al armarse, y aunque se hallen muy alejados el uno del otro, siguen compartiendo este mismo estado cuántico. No es una elucubración nuestra, sino que lo expresan Thomas y Gottfried al subrayar que cualquier cambio en el corazón de uno de los dos estaría al instante perceptible por el otro, puesto que también acaecería en su corazón simultáneamente. Esto no es "telepatía" como se lee en algún comentario[379], sino entrelazamiento o interacción cuántico/a, esa comunicación "fantasmal" a distancia que Einstein, después de haber sentado las premisas de su realidad teórica, rechazaba como si fuera una *locura*. Se trata, sin embargo, de la locura intrínseca del amor tristaniano.

Thomas ha escrito los siguientes versos, dichos por Tristán en su conciencia: "Jo sai bien, si parti em fust / Mis cuers, par le suen le soüst" (*Les Tristans*, p. 187: "Yo sé bien que si mi corazón se aparta de ella, el suyo la avisará"). En el mismo monólogo interior, dice: "Ne mal ne bien ne rien ne fist / Que mis cuers tost ne le sentist" (Ibídem: "Ella no puede hacer nada, sea bueno sea malo, sin que mi corazón no lo sienta en seguida"). Para que no quepa la menor duda, Thomas escribe aún lo que sigue: "M'amur vers li ne pois trichier; / Jo sai bien, si changier volsist, / Que li miens coers tost le sentist" (Ibídem: "Yo no puedo

[379] G. Bianciotto, *Op. cit.*, p. 109, nota 2.

engañar a mi amor por ella: pues ya sé con certeza que si ella quisiera cambiar [de afecto], mi corazón al instante lo percibiría"). Por su lado Iseo experimenta y piensa exactamente lo mismo: "De tel manere est nostre amur / Ne puis sen vus sentir dolur, / Vus ne poez senz moi murrir, / Ne jo sen vus ne puis perir" (Ibídem, p. 242: "De tal guisa es nuestro amor que sentimos mismo tormento y nos resulta imposible morir el uno sin el otro").

Esta ausencia de conclusión para el poema de Gottfried desasosiega al lector. Resulta muy molesto el hecho de quedarse frustrado de un desenlace a esta historia. No saber cómo acaban los héroes es tan intolerable que enseguida surgirían dos escritores para redactar la parte que se echa en falta: Ulrich von Türheim y Heinrich von Freiberg. Supuestamente inacabado, el texto de Gottfried se mantiene en pie sin que le haga tambalearse ese abrupto final que funciona como detonador para que la mente y el intelecto se disparen, bien completando las aventuras, bien reflexionando sobre las implicaciones filosóficas del mero hecho objetivo de la carencia de tal desenlace.

Nosotros queremos aquí apuntar siquiera brevemente las conclusiones personales que nos inspira la naturaleza inconclusa de la obra de Gottfried. Enloquecido por sus dos amores contradictorios e tan imposible el uno como el otro, Tristán delira y de repente todo aquello se queda roto, en suspenso, literalmente infinito, sin acabar. Puede tratarse de un accidente, ésa es la idea de la mayoría de los críticos y estudiosos. Nosotros tenemos una opinión divergente. Creemos que el talento literario de Gottfried es tan extraordinario que se sostiene la hipótesis de un voluntario final en blanco. El acto fallido, en caso de producirse con decisión previa, se convertiría en acto gratuito, lo cual tendría amplias consecuencias filosóficas, que le tocará desentrañar a cada lector de este poema.

Todo el mundo sabe que Tristán e Isolda mueren de amor. El hecho de no describir esta muerte constituye un auténtico *tour de force* artístico. La locura a la que ha llegado el héroe se combina sinérgicamente con la tragedia de su destino y entonces se produce una especie de corto circuito que *despierta la conciencia*. Al instante todo el sueño de amor en el que nos envolvieron los versos se esfuma. El éxtasis o el transe que provocan las delirantes conjeturas de Tristán y su locura postrera, tienen el efecto de suscitar una iluminación en el protagonista, y subsidiariamente en el lector que se identificara con él a lo largo de todo el texto. En esta iluminación, de repente, se adquiere la plena conciencia, el saber de una totalidad y una verdad absolutas. De golpe se sabe que *Todo es Ilusión* (Mâyâ). En su locura Tristán alcanza la completa sabiduría, el conocimiento total que salva el alma y libera el espíritu. Entonces sucede igual que en los sueños de cada uno de nosotros, en cada una de nuestras experiencias vividas real y cotidianamente en los momentos en que nos entregamos a dormir y a la actividad onírica: en cuanto despertamos, todo desaparece al instante, y raramente nos quedan recuerdos concretos.

En la ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda*, hay una tensión de varias horas que finalmente se relaja en *lo sublime* del último verso cantado por Isolda: "Höchste Lust!" y en los acordes finales de la partitura. El poema de Gottfried se sitúa aún más allá de este sublime, en una trascendencia tan inefable que sólo el silencio y la interrupción brusca del

texto permiten dar a entender. En Gottfried, el *acorde de Tristán* nunca se resuelve, lo que nos muestra que sencillamente no hay nada después de la toma de conciencia de Mâyâ. Al no concluir, por la razón que sea, esta versión de Gottfried se revela ser la auténtica y única verdadera historia del mito soteriológico de Tristán, la única en la que fondo y forma se manifiestan indisociables y en poderosa sinergia.

Muchos comentaristas han sugerido que el poema de Gottfried era "la novela de amor más atractiva y fascinante de toda la Edad media" (B. Dietz, *Op. cit.*, p. 14) y que permitía "muy diversas especulaciones" por los "elementos teológicos" que contiene, a la vez "ambiguos y complejos" (p. 16). Se ha dicho que de "la riqueza de sus niveles de lectura" y de su plurivocidad semántica nacería una "acalorada polémica en torno a su verdadera significación" (p. 19). En este apunte nosotros sólo hemos pretendido sugerir una interpretación de un solo de sus rasgos definitorios, su incompletud textual, que nos parece evidenciar un saber profundo y salvífico, místico, al que se llegaría por la vía que recorre Tristán, desde el amor loco hasta la sagrada locura después de la cual el ser se escapa de este mundo y deja de enviarnos señales inteligibles, cosa que se traduce en la obra de arte mediante su abrupta terminación.

Para nosotros, el hecho de no acabar el relato es una magnífica metáfora de la esencia inextinguible de ese amor de leyenda. El texto se interrumpe exactamente en el momento álgido del enloquecimiento de Tristán, sin duda porque en su éxtasis se ha vuelto sabio, cuerdo, al alcanzar la máxima intensidad en la locura. El Taoísmo nos explica esto: el Yang y el Yin vueltos perfectos se mutan en sus opuestos. Lo mismo le pasa a Tristán loco: choca con su antipartícula, la cordura, y sucede la recíproca aniquilación. Ése sería el motivo científico y surrealista por el cual no haya final al poema de Gottfried: porque los héroes despiertan de sus *sueños* y ahí todo termina al entrar en otra realidad, en otra dimensión, en el Otro Mundo.

Anexo 4: Doble clímax en la ópera *Tristán e Isolda* (1865) de Richard Wagner

Primer clímax del aria en el cuarto compás de la imagen, en la palabra “Heller” y las notas descendentes Sol-Fa-Re-Si, y el compás siguiente (no mostrado en la imagen), en la palabra “schallend” y las notas ascendentes Sol-La-Do-Mi-Sol.

Dos imágenes de la partitura con el segundo clímax del aria, preparado por los versos “In dem wogenden Schwall, / In dem tönenden Schall”, y culminando en “Welt” con la nota Sol sostenido en redonda, del verso “In des Welt Atems”.

Anexo 5: El druidismo de Tristán el Enamorado

El caballero y el amante pueden avanzar
porque se adentran en el misterio.
Stéphane Mallarmé, *Igitur*

Es muy conocido que el binomio druida rey es el pilar fundamental de la civilización celta. Sin la intervención de Merlín no habría sido concebido el rey Arturo en Tintagel, lugar donde asimismo fue concebido Tristán, sobrino del rey Marco de Cornualles. Tristán nace para ser un rey, sucediendo a su padre Rivalén y/o a su tío Marco, viudo sin descendencia. Su lugar está dentro de la Segunda Función, pero sus cualidades le impulsan a expandirse hacia las otras dos Funciones. Cuando ingiere una bebida hechizada, el filtro de amor, su caballerosidad bifurca. La senda visible que va a recorrer es la del amor, propia de la Tercera Función. Simultáneamente, transitará también la senda invisible del sacerdocio, perteneciente a la Primera Función. Multitud de componentes de su historia y su comportamiento son los propios de un druida del más alto nivel.

Tristán es una triada celta en sí mismo, un ser completo, totalmente realizado, divino: es triuno, como la divinidad. Es un héroe en el sentido original, un semi dios, no por la herencia genética mestiza, sino porque es capaz de convertirse en hombre-dios por méritos propios, en un *artifex doctor*[380] *operum causa*. En el mundo celta antiguo "Todo druida es un dios y todo dios es un druida", asevera J. Markale (1985, 136) que escribe en otro libro: "es inútil rechazar la identificación de Lancelot con Lug (…) como Lug es radiante, destruye a monstruos y encantamientos" y "pertenece al tipo mitráico de la función de soberanía" (1992, 382s). Precisamente Lug es apodado "el Múltiple Artesano" y así es como Gottfried nos presenta a Tristán, poseedor de unos conocimientos universales que hacen de él un auténtico sabio, un enciclopédico conocedor de todas las artes[381], un *gnóstico* en sentido lato.

En efecto el protagonista de Gottfried destaca por haber asimilado, en mucho menos que los habituales veinte años que duraba la formación del druida antiguo, todas las materias de tan exigente carrera, a la vez libresca y caballeresca. Destacaremos la excelencia de su *ars venandi*. Nada más llegar al país de su tío, empieza a enseñar[382] a los cazadores el despiece de un ciervo que no sólo es un ejemplo de "la caza a la francesa[383]", sino que constituye una descripción exacta del método sacerdotal empleado para deducir augurios de las vísceras de los animales. No podemos comentar todos los detalles con sus correspondientes significados esotéricos, pues sería muy larga tarea.

---

[380] "Doctor" procede de "doctus". En Teosofismo, el "hombre-dios-quintaesenciado" se designa mediante la palabra griega *Pentantropotéos* (Penta+Anthropos+Theos).
[381] "En la Edad media, el arte era enciclopédico, el artista poseía una ciencia universal… el arte plástico es simbólico… el arte poético también; los romans de caballería no deben leerse en su sentido literal sino alegórico", escribe en substancia Reto R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Champion, París, 1968, p. 7.
[382] Ejerciendo de *doctor* a una edad todavía adolescente.
[383] Gottfried, en la edición de B. Dietz, Siruela, 1987, p. 87.

Acto seguido Tristán hace una entrada triunfal en la corte de Marco, coronado de hojas como lo son los druidas oficiando. El paralelismo con la entrada de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos es llamativo. Pero el ambiente es celta: la música lo muestra bien, pues era el arte más apreciado, un privilegio de Dagda, cuya arpa de órficos poderes toca Tristán a la perfección. Como músico, nuestro protagonista también es universal, pues sabe cantar, componer versos y melodías, tañer varios instrumentos. En los poemas *Folie Tristan* hará demostración no sólo de ser "un buen menestral" sino además un acabado histrión. En otros textos se le describe herido, yendo en una barca a la deriva con su arpa para obtener así la sanación por parte de Isolda.

En conexión conceptual con la música, se halla la habilidad de imitar el canto de los pájaros, especialmente el del ruiseñor, que simboliza el amor. Valiéndose de esta capacidad, Tristán puede comunicarse con su amada. En las tradiciones esotéricas, la comprensión del lenguaje de las aves está reservada a los iniciados más avanzados y siempre demuestra un nivel muy alto de perfeccionamiento espiritual en un héroe. En la leyenda germana de los Nibelungos, Siegfried entiende el discurso de un pájaro cantor. La saga tristaniana no parece explicar cómo aprendiera este secreto de la Naturaleza, pero es fácil relacionar este conocimiento con el druidismo, puesto que por definición existe una gran comunión entre druida y entorno natural en la cultura celta. Recordemos aquí oportunamente un aserto hermético difundido por los trovadores, que decía "Le geai sait où se cache la Dame" ("El gayo sabe donde se oculta la Dama"). Ese pájaro sabio que es el gayo, pues *habla* —es el loro o papagayo de Europa—, también es en cierto modo el ave totémico de *la fin'amors* y su plumaje multicolor remite al traje de seis colores del druida, el sabio por excelencia, cuya sabiduría sin embargo no impide que a veces se vuelva loco, como ya vimos que sucediera a Merlín y, en menor medida, a Tristán.

Imitar el canto del ruiseñor o poder cambiar el timbre de su voz para no ser identificado (*Folie Tristan*) son dos aptitudes que debemos relacionar con el poliglotismo mencionado por Gottfried. Es difícil admitir que el adolescente sepa hablar sin acento los idiomas de todos los países que va a visitar sin hacer intervenir la glosolalia, ese don específico otorgado por el Espíritu Santo a los Apóstoles el día de Pentecostés (Hch, 2,1-4). Mutatis mutandis, los Apóstoles se corresponden con los Caballeros de la Tabla Redonda que ellos también reciben las gracias del Paráclito en Pentecostés, cuando la Paloma desciende sobre el Santo Grial para renovar sus milagrosos poderes soteriológicos. En este punto, nos encontramos ante la confluencia de dos temas. Por un lado el Espíritu Santo nos remite al "Amor que une al Padre con el Hijo" en la Santísima Trinidad del dogma cristiano, un amor puro y perfecto al cual emula *la fin'amors* del Tristán medieval; y por otra parte, el

Ilustración 17: Pentecostés

don de lenguas atrae la atención hacia el poder creador del Logos divino ("Fiat lux, et lux fit").

La magia celta ejercida por el druida emplea obviamente el poder del Logos[384], siendo el *geis* sin duda el mejor ejemplo. Tristán muestra su carácter druídico a su manera de manipular las palabras. Cuando jura ante Marco que es inocente de toda culpa en su relación con la reina, recurre al poder mágico del lenguaje, capaz de generar y crear aquello que nombra y profiere con especial convicción y solemnidad. No sería correcto decir que el juramento convierte el pecado en virtud o lo anula con sólo negarlo; pero sí es cierto que el Logos, al ser de origen divino, encierra un poder creador: y es magia saberlo y usarlo. El poder sagrado de las palabras en un juramento, como sucede cuando los héroes reiteran su inocencia ante la acusación de *fol amor*, es naturalmente superior a las apariencias sensibles. De ahí que los caballeros de Arturo puedan dar fe del honor de Tristán e Iseo, testimoniando de algo que no vieron, pero *conocen* a ciencia cierta: la absoluta verdad que siempre dice el druida, que nunca miente.

Del mismo modo, en la *cortezia*, la ley del secreto[385] es efectiva porque juega con el mismo poder creador del Logos. Si por un lado *lo que se dice es*, por otra parte *lo que se calla no es*. Cuando el secreto se mantiene sobre una culpa inconfesable e inconfesada, ésta no llega a existir realmente *en el nivel del Logos*. La *fin'amors* es inocente gracias a su secreto. La ley del hermetismo es sagrada. Lo no proferido no *es* porque no ha sido *dicho*, no existe, escapa a todo juicio, a todo castigo. La ley del secreto en *la fin'amors* muestra que es posible superar la contradicción entre mentir y decir la verdad[386], pues hay una tercera opción que consiste en callar[387]. La nobleza del caballero excluye la villanía de un modo tan radical que es impensable e imposible que Tristán e Iseo mintieran al proclamar su inocencia. En última instancia, su personalidad druídica garantizaba su sinceridad.

En el poema de Béroul, antes de disparar la flecha contra el felón, Tristán reza[388]. Acierta a matar a su enemigo más por haber rezado que por la precisión de su puntería. El héroe sabe que debe sus éxitos a la gracia de Dios, no a sus actos. Los textos artúricos subrayan esta idea con mucha frecuencia. La oración es eficaz por el poder del Logos que pone en movimiento. Ese poder en sí mismo constituye la magia del Verbo, no hay hechizo

---

[384] Véase, en Grecia antigua, el mito del Centauro Quirón, que enseña a Escolapio las tres maneras de sanar —en el Rigveda también los tres "males" tienen cada uno su remedio—: por la palabra sanadora —Logos: encantación—; mediante las pócimas obtenidas de plantas y drogas; y mediante la cirugía —cuchillo, incisión. En una versión tardía de la leyenda, el rey Marco coloca en la cama de su mujer unas hojas afiladas para demostrar el adulterio. Tristán, efectivamente, se hiere en las hojas, pero los caballeros del rey Arturo, que se encuentran en casa de Marco entonces, se hieren igual que Tristán por solidaridad con él, de manera que nada se puede probar. Es un caso curioso de faquirismo indio trasladado al ámbito celta. También Lancelot se comporta como un faquir al cruzar el Puente de la Espada.

[385] Andrés el Capellán, *Op. cit.*, p. 116 y passim.

[386] El poeta Jean Cocteau (1889-1963) solía repetir "Soy una mentira que dice siempre la verdad" y de esta manera definía la Poesía, como "el arte de decir la verdad mintiendo".

[387] El secreto es fundamental en toda gnosis, en toda iniciación, porque "Saber es poder". Lao Dzu lo corrobora cuando declara: "Quien habla no sabe; él que sabe calla."

[388] *Les Tristans*, p. 184.

sin fórmula recitada, sin habla, sin Logos. El arco de Tristán es un arma mágica, infalible al matar, pero no lo es por su excelencia tecnológica, sino porque Tristán "lo llamó por su nombre adecuado: el arco que no falla"[389].

Acerca de este arco, Victoria Cirlot comenta que "En la tríada galesa, Tristán es *Gallofydd* o *Galltofydd*, "maestro en máquinas". La invención de armas constituye uno de los rasgos característicos de los héroes primitivos[390]." Para nosotros el hecho de *trovar* este arco mágico es un rasgo de druidismo. Tristán aplica, para fabricar el arma, el mismo acto que el trovador realiza con las palabras al componer sus versos y canciones: hace un *tropo*, un tejido o una textura mágicos. Recordemos que los bardos, poetas cantores, son una especialidad de los druidas. La eficacia del arco depende del conocimiento y de la puesta en práctica de una ley natural que es la misma ley de *trenzar*, sean palabras en un poema, sean cuerdas para tensar un arco. Este saber es privilegio del druida, que vive en contacto con los elementos sagrados de la Naturaleza, estudiando sus leyes y venerándolas, pero también usándolas para su provecho. Los más serios historiadores han definido la magia real como esta clase de ciencia mística que poseían los iniciados, entre los cuales figuran los druidas.

Se han dado diversas etimologías para el nombre de nuestro héroe. Se puede leer que "druida" se forma sobre "drus" (roble, en griego) y que "Tristán" procede de un nombre picto "Drust", "Drest" y "Drostan", que pasó al galés "Drystan" (G. Bianciotto, *Op. Cit*., p. 12). Littré (p. 1248) precisa un detalle interesante: "Le mot grec δρῦς, chêne, est de même racine que le celtique *derv*." En idioma francés del Medioevo, "loco" (furioso) se decía "dervés" (Véase, "Li Dervés" en *Le jeu de la feuillée*), algo que se parece mucho al étimo celta *derv*, que no sería descabellado intuir en "Drest", una de las formas para "Tristán", según los especialistas. Hay una gran cantidad de elementos que demuestran que el caballero es un druida. Uno de los más significativos sin duda sea la etimología de su nombre, que se puede leer en prácticamente todos los libros, pero en ninguno hemos encontrado que los autores relacionasen este nombre, por cierto muy frecuente en aquellos remotos siglos en que se sitúa la leyenda, ni con la raíz de "druida" ni menos aún con la de "loco", a pesar de que exista una asociación tan notable entre Tristán y la locura como la que demuestran los textos titulados *Folie Tristan*. El hecho de que un druida termine enloquecido está documentado en el caso de Merlín, como ya hemos señalado.

Tristán es sospechado de "brujería" (V. Cirlot, *Figuras*..., 2005, p. 124), siendo esta arte —la magia— de la competencia de los druidas igual que lo es la capacidad de construir "castillos" o "muros" de "aire", por ejemplo: la jaula en la que Bibiana aprisiona a Merlín; al hablar de una mansión "suspendida de las nubes", "en el aire" etc., Tristán se deja ver como druida, en nuestro modesto modo de entender. De hecho Béroul aportaba el interesante dato de que estando en el bosque de Morrois, los tres druidas que pensamos eran[391] —para todos los receptores contemporáneos de los poemas de la saga tristaniana— tanto Tristán como

[389] *Les Tristans*, p. 131: "L'arc qui ne faut", verso 1752.
[390] *Béroul*..., 1986, p. 103, nota 81.
[391] Argumentamos esta afirmación más adelante.

Governal e Iseo, se sentían "tan seguros como si estuvieran en un castillo de gruesos muros". Esta certeza de seguridad en un bosque, medio habitualmente inhóspito y peligroso por antonomasia, se debe a alguna razón de peso. Dicha razón sólo puede ser la magia del muro de aire que los protege. La mejor prueba de que están efectivamente a salvo se encuentra en el fragmento de su descubrimiento por parte de Marco, que los alcanza bien decidido a matarlos pero súbitamente desiste. Semejante cambio se produce por una causa mágica, a la que disimula hábilmente el razonamiento paranoide que el poeta adjudica a su personaje.

El muro de aire druídico[392] no es lo único que construye Tristán. En Morrois, edifica una serie de cabañas con ramas, a las que se llama "loge". Es curioso apuntar que "loge" (logia) será el nombre utilizado en la Francmasonería para designar las cámaras o salones de reuniones de los cofrades. Es aceptada la idea de que cuando se funda el Rito Escocés, este hecho evidencia un resurgimiento del antiguo druidismo. Para algunos autores, Tristán era de Loonois, al sur de Escocia, aunque en otras versiones se diga que era galés[393]. Parece ser que en Escocia estaban los colegios de druidas más reputados[394]. Sin duda los francmasones eran otra clase de constructores y arquitectos que los druidas, de los que se sabe que no edificaron nunca templos de piedra ni siquiera casas de este material. Los druidas originales adoraban a sus dioses en los bosques y no necesitaban templos artificiales, teniendo a los naturales y sagrados a su disposición. Del mismo modo que no edificaban con materiales sólidos ni artificiales, rehusaban escribir sus enseñanzas. Es otro rasgo certero de druidismo en Tristán el hecho de no escribir él mismo la carta de reconciliación para su tío Marco.

En tanto que constructor se puede considerar a Tristán como un druida. No sólo se habla de sus cabañas de ramas y follaje[395] —que son sus *folies* en sentido estricto, conforme con el idioma medieval—, sino que hay en Béroul, Thomas y Gottfried, alusiones a otra clase de edificaciones donde sí interviene la piedra. Nos referimos a tres variantes de un mismo templo subterráneo. Uno es la Minnengrotte abovedada descrita en todo su simbolismo religioso pagano por Gottfried. Otro es el muy esotérico escondite "dispuesto" por la reina Iseo en el sótano de la casa de Orri, aludido por Béroul, con unas lagunas textuales que sirven de indicio a que hubo secretos censurados en este poema en relación con esta cripta, calificada de "muy hermosa", una cámara iniciática muy especial para albergar los rituales amatorios[396] de la pareja. Nos hace pensar en los túmulos donde residirán los dioses Tuatha Dé Danann, cuartos pobladores de Irlanda[397].

---

[392] J. Markale, *Le druidisme*, p. 175: "la haie du druide".

[393] No se contradice, puesto que sería escocés su padre, y galesa su madre. Pero a lo largo de los siglos, se atribuyó al héroe multitud de otras patrias, siempre vinculadas con una referencia al león heráldico, siendo una de las más recientes y fantasiosas la que hace de Tristán el "rey del Golfo de León", justificada por la filiación marina que se le atribuye en *Folie Tristan*, y por el juego de palabras que ve en él a un rey "golfo", que renuncia a su reino para ir a conquistar una novia rubia para su buen señor tío matando a un dragón.

[394] J. Markale, *Le druidisme*, p. 32.

[395] "La loge fu de vers rains faite", *Les Tristans*, p. 131.

[396] El texto conservado menciona que había allí "un lecho donde yacimos muchas noches", según dice Iseo.

[397] Véase T. W. Rolleston, *Op. cit.*, p. 71 y passim.

Otro en fin es la Sala de las Estatuas (Thomas), edificada en una caverna con la ayuda de un gigante al que venció y mutiló Tristán para hacer de él su esclavo. En esta aventura también se detectan los rasgos del druida en el caballero, porque el druida era un médico[398] —Iseo es una curandera, por eso la consideramos una druidesa— y un cirujano que sabía fabricar prótesis e incluso injertos de órganos o miembros, todo lo cual era "magia" y está abundantemente documentado en los textos literarios celtas. En esta Sala de las Estatuas, no sólo hay efigies de la reina Iseo y de su doncella Brangania, sino que se describen unos autómatas que producen músicas. Todos estos elementos mágicos proceden del acervo celta y ponerlos en juego era un poder reservado a los druidas más sabios. La estatua de Iseo, con el enano Frocín a sus pies, se deja interpretar claramente como la diosa oriental Durga, dominadora de un ente maligno.

El argumento más decisivo para apoyar la tesis del druidismo de Tristán es, obviamente, su vida en el bosque durante tres años. El valor simbólico del tres es muy conocido. A pesar de disimularse mediante el ropaje de la ficción de un exilio y un castigo, la permanencia de Tristán, Iseo y Governal en Morrois se debe interpretar como el típico período de retiro espiritual de todo iniciado y gran hierofante. El hecho de "vivir de raíces" al que se alude en *Folie Tristan* se corresponde con el ayuno ritual en el "desierto", del que también hay un ejemplo en la vida de Jesucristo. Si Béroul repite que los forajidos carecen de pan y se alimentan de caza, es decir de carne, no debe parecernos contradictorio con el ayuno ni con el vegetarianismo que se suele practicar entre Esenios y otras comunidades religiosas ascéticas. En efecto, la dieta de carne supone una frustración y una privación que tiene el mismo valor simbólico a efectos místicos que cualquier otra dieta restrictiva. Además, nos recuerda que en tiempos órficos, que es la tradición más auténtica a la que se religa el druidismo, los griegos antiguos devotos de Dionisos comían carne según unos rituales que fueron conocidos por las prácticas derivadas y degeneradas de las Bacantes.

La permanencia en el bosque es, pues, un elemento que remite al druidismo. Un druida siempre está integrado dentro de una jerarquía de individuos de su misma casta, organizados en fraternidad. Al refugiarse en el bosque, no sólo Tristán elige Morrois, que es "sagrado" y no frecuentado por los cazadores, sino que además sabe que allí va a contar con la ayuda de sus compañeros de religión, el ermitaño Ogrin, y el guardabosque Orri. Estos dos hombres que viven en el bosque son druidas, de un rango inferior al del héroe, obvio es. Ogrin es el escribano y el proveedor de Tristán, pues él va a comprar un palafrén y unas ropas dignas de la reina Iseo para la ceremonia de retorno a la corte. Recordemos que escribir es un acto considerado vil por el druida de alto nivel. Tristán no lee ni escribe. Acerca de Orri se sabe poco, debido a las lagunas textuales ya aludidas. Lo evidente que Orri es la contrafigura del otro guardabosque felón que denuncia ante Marco a la pareja y le indica su paradero exacto a

[398] Por si fuera poco, los textos nos informan en varias ocasiones de que Tristán conoce bien las hierbas medicinales, y sabe cuáles de ellas debe emplear para producir hinchazones a su cara de manera a simular la lepra, y cuáles van a teñir su piel de un color oscuro para que nadie le pueda identificar ni reconocer.

cambio del pago de la recompensa prometida por el *ban*. A este felón lo mata Governal en el torneo de la Blanca Landa, después del juramento de Iseo[399].

En efecto, Governal es otro druida, especializado en la docencia[400]. Educó a Tristán y se quedó sirviéndolo toda la vida como escudero. Governal es el mistagogo, y de algún modo el alter ego de Tristán. Su más brillante actuación como druida la realiza en la secuencia de los leprosos, del poema de Béroul. Armado con una "rama verde" ("un vert jarri"), detalle que connota su vínculo mágico con los árboles, es decir, la característica esencial del druida, los golpea y los dispersa, permitiendo así que Tristán no toque a ninguno de esos parias. En el torneo antes aludido también Governal aparece como druida mediante los colores variados de sus armas: "Ges connois bien, Girflet respond. / Noir cheval a et noire enseigne: / Cë est li Noirs de la Montaigne[401]. / L'autre connois as armes vaires, / Qar en cest païs n'en a gaires. / Il sont faé, gel sai sans dote" (*Les Tristans*, p. 175). Aquí por "faé" (verso 4019) nosotros entendemos que equivalen a dos quark *charm*. Luego, en el verso 4072, se dice que Tristán y Governal son "fantosmes", seres "del astral", inasibles a los caballeros artúricos que intentan apresarlos pero no pueden conseguirlo. En la Física cuántica, se habla de que los quark forman "dobletes o parejas de interacción débil" y se postulan los "fantasmas de Fadeev-Popov", definidos como "unos campos complejos ficticios". Estas nociones modernas nos ayudan a comprender mejor de qué cosa hablaban los poetas medievales.

El druidismo de Tristán aparece incluso cuando hay ironía en los textos. En *Folie Tristán* el héroe dice haber nacido de criaturas marinas, cosa que tendría en común con el hada Morgana, cuyo nombre significa "nacida del mar". Las hadas se pueden considerar druidesas. El disfraz de leproso en el Mal Pas da lugar a que Tristán asuma otro rol animal, el de un asno, lo cual le confiere cierto parecido con el necio Perceval. En el episodio del pino, el caballero declara: "Más quisiera dejarme colgar por el cuello / de un árbol que en mi vida / con vos comprometerme por lascivia" ("Ainz me lairoie par le col / Pendre a un arbre qu'en ma vie / O vos preïsse druerie"; *Les Tristans*, p. 99). El hecho de "colgarse de un árbol" tiene doble sentido, siendo la drusofilia o dendrofilia —amor al árbol— el significado unido al estado druídico de Tristán. La sutileza conceptual del juego de palabras que hace Béroul en estos versos era ciertamente asequible a su público aristocrático y selecto. Entre líneas, el texto dice que siendo legítimo el amor de gratitud entre la sanadora Iseo y el enfermo curado Tristán, no hay lugar ni sitio para otra clase inferior del amor ("druerie") entre ellos. Iseo es la dríade, el espíritu elemental (Paracelso) del árbol que adquiere una forma visible como

---

[399] "Governal vit le forestier / Venir des très sor un destré, / Qui vout Tristran livrer a mort / En sa forest ou dormoit fort. / Gran aleüre a lui s'adrece. / Ja ert de mort en grant destrece: / Le fer tranchant li mist el cors, / O l'acier bote le cuir fors. / Cil chaï mort, si c'onques prestre / N'i vint a tens ne n'i pot estre", p. 175s.

[400] Para la *Philosophia Perennis,* la excelencia de un instructor y de un maestro se aprecia y se mide al hecho de que el discípulo, una vez terminada su educación, llegue a superarlo en sabiduría, cual es el caso de Tristán.

[401] Tristán, al estar en un período de purificación-penitencia en el bosque, usa armas de color negro. Este color no contradice, pues, el color blanco de las vestiduras que usa el druida en los rituales, como tampoco contradice el hecho de que en un plano social, el individuo del más alto rango entre los celtas, que es el druida, se distinga por sus ropajes de seis colores.

mujer de apariencia humana, sin perder su esencia divina. La Tradición asegura que los curanderos eficientes únicamente saben obligar los elementales de las plantas a cumplir con sus deberes de sanar las enfermedades de hombres y animales. Iseo es a la vez ese elemental y esa chamana de la cual *pende* y depende Tristán para su salud y su salvación, siendo las dos cosas una y la misma[402]. Por estas razones, no hay "adulterio" entre Tristán e Iseo, puesto que ellos pertenecen a una esfera sagrada del mundo que tiene otras leyes distintas de las del mundo profano.

Tristán druida tiene en la druidesa[403] Iseo a su ideal pareja. En todo recorrido iniciático hay una etapa que el adepto dedica al *ars amandi*. Especialmente en Oriente, los místicos saben utilizar la sexualidad con finalidad mística. Teniendo en cuenta el origen indoeuropeo de los Celtas, es muy plausible que los druidas tuviesen conocimientos relativos al Sahaja Maithuna, el *coitus reservatus* tántrico[404], cuyo conocimiento fue más extendido en Occidente de lo que se admite en general, sencillamente porque se trata de esta categoría de *gran arcano* que los hermetistas custodiaban con mucho celo, amenazando de muerte a cualquiera que lo quisiera revelar al vulgo. Este tema suele provocar polémica, siendo rebatido por una mayoría de pensadores materialistas. No entraremos en esta discusión. Para nosotros se trata de un dato objetivo, documentado y real. Ayuda a comprender aspectos que permanecen inexplicados en la mayoría de los estudios. No hemos encontrado ninguna referencia en la bibliografía consultada, de modo que creemos que nuestra aportación, como hipótesis hermenéutica, se sostiene.

Incluso sin hacer intervenir el tantrismo, que se invertiría en cuanto pase de Oriente a Occidente y sería recogido en el mito de Tristán, cuyo nombre se invierte en Tantris para llamar la atención, pues nada hay gratuito en la obra de arte tradicional, es plausible interpretar la unión de nuestros dos héroes como una hierogamia. La práctica hierogámica no se realiza dentro del matrimonio. Por esa sencilla razón Tristán e Iseo no pueden estar casados[405]. El acto ritual de los dos sacerdotes que escenifican la hierogamia es un puro simulacro de coito. De los dos sacerdotes no pueden nacer hijos naturales, es decir, mortales, porque ellos son adeptos de una divinidad que representa la vida eterna. En buena lógica, hay que observar que su abrazo, al no buscar la procreación, no se va a realizar como un acto que produce estas consecuencias. Por el contrario en el matrimonio, hay consumación real del

---

[402] Véase Thomas, que pone en boca de Tristán moribundo estas palabras: "Yo saludo en ella [Iseo] a mi salvación" y "Mis cuers de salu la salue: / Senz lui ne m'ert sante rendue; / Envei li tute ma salu" (*Les Tristans*, p. 233).

[403] Sabemos que ni hubo "druidesas" ni los hierofantes celtas se llamaban "druidas" en sus lenguas vernaculares, pero tenemos que expresarnos con estos términos modernos para entendernos.

[404] I. P. Culianu, *Op. cit.*, p. 144, supone que G. Bruno se referiría a esta práctica ascética de la retención seminal muy empleada por los taoístas chinos antiguos y por los yoguis en el Tíbet y la India. Mircea Eliade se refiere a la consumación ritual del coito mediante el concepto de "erótica mística" y escribe que "el Maithuna es conocido desde los tiempos védicos pero el tantrismo lo transformó en instrumento de salvación" (*El yoga, inmortalidad y libertad*, 1972, p. 180).

[405] La idea de un "Matrimonio" de Tristán e Isolda es una elucubración totalmente romántica, de los pintores prerrafaelitas como Edward Burne-Jones (1833-1898) y de Richard Wagner.

coito, y de él nacen los hijos. Mediante este tipo de razonamiento es posible demostrar también que Tristán e Iseo son inocentes del adulterio aparente.

Si Tristán entrega a Iseo en matrimonio a su tío, primero es porque así se lo prometió. Luego es porque él, siendo druida de un alto nivel, no puede contraer matrimonio, por el muy habitual voto sacerdotal de celibato. También por la razón antes aludida, a saber que el fin del matrimonio es procrear, y quienes no desean prole no se casan. Ahora bien, esta entrega se completa dentro de una esfera sagrada, y debe comprenderse como un sacrificio. El sentido profundo de un sacrificio consiste en que se entrega a una divinidad lo más valioso que se tiene para obtener un bien superior que sólo puede otorgar esa divinidad al ser humano. Iseo es lo más valioso para Tristán, ciertamente. Pero, ¿es suya? Como no se puede dar algo que no se posea, es obvio que Tristán debe *poseer a Iseo* antes de sacrificarla dándole a su tío como esposa.

Iseo, por su parte, acepta ese contrato. También ella se sacrifica, de múltiples maneras que no vamos a detallar. Lo que nos interesa es que ella sea druidesa. Ella es la que manda a los hombres, dentro de un sistema matriarcal celta. A su marido dice que "hará el juramento que a ella le guste". Eso ha escrito Béroul. A Tristán da órdenes para que esté presente en su juramento disfrazado de leproso. También le ordena que se esconda en la cabaña de Orri y espere allí sus instrucciones. Y entre otras cosas le manda que "guarde las limosnas para que ella las vea cuando estén tranquilamente solos los dos en la cámara". Esto debe comprenderse en un sentido religioso. Las limosnas recogidas por Tristán en el Mal Pas son ofrendas que se depositan en el tesoro del templo. Esto también justifica el hecho de que Iseo se niegue a dar una limosna al leproso. Ella es la sacerdotisa, recauda para los dioses pero no paga tributos. Su manera de pagar tributo es sirviendo a la divinidad con el culto. Iseo "paga tributo" amando a Tristán, es decir, contribuyendo a su salvación cada vez que le permite realizar el *coitus reservatus*.

Al rey Arturo Iseo pide apoyo y garantías, segura de ser atendida. Su *amistad* con el rey Arturo es un misterio. Él la aprecia mucho, la elogia, la declara "la más bella desde aquí hasta Tudela". Se "conocen de antiguo". Iseo es muy sabia; como ejemplo, no sólo valen sus conocimientos médicos, sino su dominio del reino animal, que se exterioriza en la anécdota del perro de Tristán. Ella es la que le sugiere adiestrarlo para que cace sin ladrar, porque así sabe que lo hiciera un cazador galés del rey Arturo. Y como salvó la vida al perro, lo recibe como prenda de amor y pasa a ser suyo cuando se separa de Tristán. En el bosque, Iseo, Tristán y Governal representaban a la triada celta fundamental de todo orden cósmico. Tristán siempre en su rol de druida de máximo nivel simboliza la Primera Función. Governal en tanto que ejecutor de sentencias de muerte contra dos traidores, el guardabosque y uno de los barones felones, cumple los deberes de la Segunda Función. Iseo, naturalmente, encarna la Tercera Función, el Amor. Esta triada tiene dos ayudantes en los personajes de Ogrin y Orri, y otros dos compañeros, el perro y el caballo de Tristán. Si nos fijamos, en total suman siete: el Septenario celta.

El detalle que aparece en las versiones completas de la leyenda tristaniana acerca de los dos arbustos que crecen de sendas tumbas y se entrelazan, rebrotando cada vez que son cortados, también es un rasgo de druidismo y a la vez una adaptación de un mito antiguo, el que narra Ovidio en sus *Metamorfosis* y cuyos héroes son la pareja formada por Filemón y Baucis. Es bien conocida la leyenda griega antigua de estos dos habitantes de Frigia, un país con población celta, posiblemente los Gálatas, cuyo típico gorro (frigio) es precisamente el que lleva Merlín. Se amaron toda la vida Filemón y Baucis, fueron buenas personas y ejercieron de sacerdotes de Zeus, y una vez llegada la hora de morir, se fueron metamorfoseando en árboles al mismo tiempo, un evidente caso de metempsicosis, creencia común a muchas religiones arcaicas. Se han observado muchos restos de mitos clásicos en la leyenda de Tristán, incluso éste relativo a Filemón y Baucis, pero no hemos leído en ningún libro que otros autores hayan conectado la metamorfosis arbórea con el druidismo en estas dos leyendas. Además de significar "el amor más allá de la muerte", los dos arbustos de Tristán e Iseo, vistos en clave druídica, muestran que esos elementales (Paracelso) que fueron los amantes de Cornualles vuelven a su estado vegetal de origen.

Tristán es un héroe, un semi dios. Su mitad divina es el druida; la humana es el caballero. Aunque en principio un sacerdote no debería tocar armas, hay casos de druidas combatientes en la historia y la mitología celtas: Tristán es uno de ellos. Es un ser completo, que no necesitaría mujer ni amante. Sin embargo estas dos mitades de su ser requieren un vínculo entre sí. No hay otro vínculo que sea más fuerte que el amor. "El amor es un mago". Vincular es un acto mágico[406]. El filtro de amor aparece en el mito para asegurar que este caballero y este druida vayan a continuar colaborando hasta que se acabe el perfeccionamiento del alma y su liberación final, su retorno a la "Patria celeste", al Seno de Dios. En la teología cristiana, entre el Padre y el Hijo está el Amor, el Espíritu Santo, que equivale al gluon en la Física cuántica. En la saga tristaniana, el gluon se llama Iseo. La reina celta encarna el poder supremo del amor. El druida es superior al rey porque Dios es superior a la Creación. Y como todo el mundo sabe[407]: "Dios es Amor; lo demás es literatura."

[406] El acto mágico por antonomasia es hacer nudos. A este respecto llama mucho nuestra atención un detalle incluido por Chrétien de Troyes en *Li contes del graal*, en los versos 6321 a 6330. A Perceval que desea conocer por qué camino puede llegar a la morada del ermitaño, el caballero penitente contesta que debe "seguir derechamente este sendero (…) y tener en cuenta las ramas que con nuestras propias manos anudamos cuando pasamos. Hicimos estas señales para que no se extraviara quien fuera al santo ermitaño" (Riquer, *Op. cit.*, p. 396).

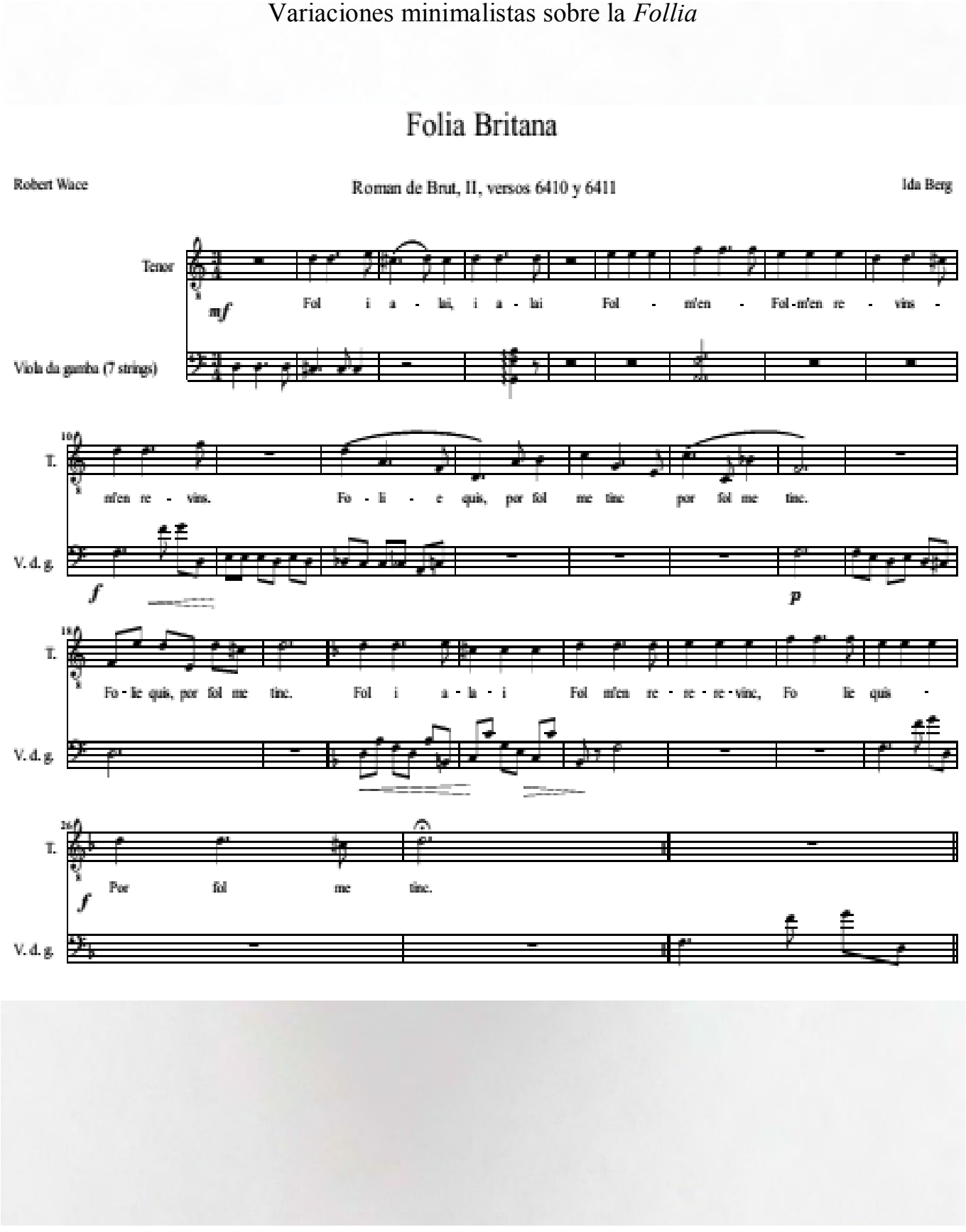
[407] 1Jn 4, 8-16.

Anexo 6: la *Folía*

Primero, reproducimos el tema tradicional de la *Folía* en la obra de Marin Marais (adaptado para violín y piano, en una partitura editada en Rusia, procedente de internet y sin más referencias).

En segundo lugar, incluimos nuestra musicalización de los dos versos de Robert Wace relativo a la *Locura* típicamente artúrica y britana, unida al bosque de Brocelianda.

Variaciones minimalistas sobre la *Follia*



POSLUDIO

LE CHEVALIER DE LA FOLIE RONDE

Narración neo-artúrica neo-surrealista de las aventuras de un Tristán reversible, en imágenes

Apuntes introductorios

El caballero de la Locura circular, podría ser la traducción de este título, que debe permanecer en francés, porque es así como tiene pleno sentido. Se trata de una serie de fotografías digitales realizadas los 28 y 29 de diciembre de 2013, dentro del marco de los estudios preparatorios al montaje de la obra de arte total *Fol Tantris* (2014).

Un muñeco de madera específico para estudiantes de Bellas Artes desempeña el papel del actor que podría encarnar el personaje de Tantris o Tristán al revés. Se lo capta en diversas poses dentro de escenografías pseudo teatrales a modo de maqueta. Recordemos que el pintor Giorgio de Chirico incluyó a menudo este muñeco como protagonista de sus pinturas surrealistas.

El título *Le chevalier de la Folie ronde* se me ocurre el 16 de julio de 2016, a modo de glosa-parodia del título *Les chevaliers de la Table ronde* (1937) de Jean Cocteau, pieza teatral leída por primera vez apenas un mes antes.

El término "Folie" no siempre significa "locura", sino que a veces designa una casa de campo construida y decorada con mucha libertad y fantasía, un lugar de ocio donde se pueden vivir experiencias locas, fuera de las normas sociales y morales.

Existen textos medievales intitulados *Folie Tristan*, que pasan por ser relatos de una aventura dentro de la leyenda de Tristán e Isolda, en la que el caballero se disfraza de loco, o sea de bufón, para acercarse de incógnito a su amada. Investigando, descubrí en Littré que "folie" podía tener el sentido antes aludido, de "casa recreativa en el campo para nobles". Y me parece que, al ser simulada la locura del héroe en el referido episodio *Folie Tristan*, el término "folie" no tiene porque ser interpretado obligatoriamente como significando la locura como trastorno mental. Cabe la posibilidad de que signifique dos —o más— cosas a

la vez, en dos —o más— niveles de lectura: la locura y la casa de recreo, como mínimo. Tal casa se me antoja de una forma redonda, en la arquitectura pseudo surrealista y neo daliniana de mi obra *Fol Tantris*, además de mostrar una evidente afinidad con el gran tema artúrico de la *Table Ronde*: una cofradía zodiacal y pentecostalista a la que Tristán perteneció. De modo que las aventuras del muñeco de madera al que fotografié en 2013 cobran una nueva dimensión al ser atribuibles a este imaginario caballero dueño de una casa o *Folie* de forma redonda, lugar soñado e ideal para poner en escena sus fantasías amorosas, estéticas y caballerescas. Este dueño de la *Folie* se llama sin duda *Tristany Gay*. Es un caballero catalán cuyo reino o feudo sería el Golfo de León, siendo el apellido *Gay* tanto inglés como catalán. Luce de Gast o Luce Gay fue uno de los primeros nobles en recopilar los poemas de la leyenda de Tristán. Mi *Fol Tantris* sería sencillamente un descendiente suyo.

Obsérvese que por el MPC, la sigla de Bellas Artes al que pertenece el muñeco de madera es BBAA, es decir, las letras del nombre de Baba, el aviador en la novela de Dalí *Rostros ocultos* (1944), y a la vez primera parte del nombre de Babaouo, protagonista del film epónimo de 1932 en que el pintor describe, de modo premonitorio y nunca reivindicado, el asesinato de su amigo el poeta García Lorca “durante la guerra civil”.

La *Folie Ronde* se revela, pues, como una sublimación de la *Table Ronde*, y al mismo tiempo permite recordar la extraña “casa de cristal” a la que Tantris dice que llevaría a Isolda, si el rey Marke se la cediera a cambio de “la otra Isolda”, en el texto medieval *Folie Tristán*.

1- El rey Marke, entre su manjar predilecto, aquél que pide siempre a la cornucopia del Grial cuando se sienta a la Tabla Redonda, la confitura de caballo® y el perfume de su amada reina, Isolda.

2-Isolda, sentada en el trono de su marido que es la daliniana *Silla con alas de buitre*, con su máquina de coser *cantante* (Singer®), su piano desafinado —es una "mujer anti musical", igual que Gala Dalí—, y el erizo sagrado de los druidas.

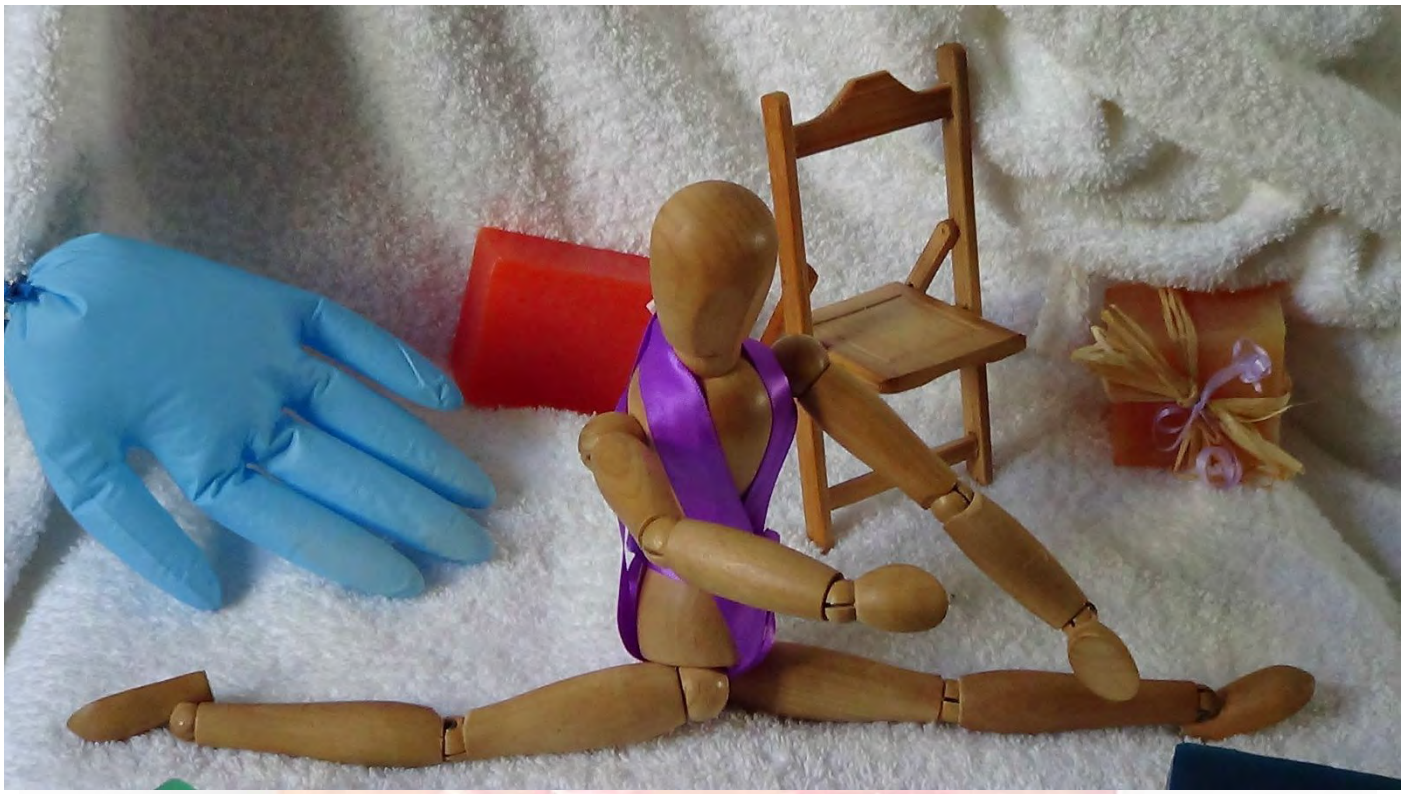
3-Isolda como vestal, junto al fuego sagrado

4-Isolda con su jirafa, que equivale a un remake surrealista de la Dama con unicornio.

5-Tristán a caballo sobre “Clavileño”: es un “héroe solar”, su emblema es el heliotropo o girasol.

6-Tristán también está adicto a la confitura de caballo, eso sí, "blanco": Béroul, en la secuencia del "Mal Pas", estipula que el caballo del héroe es "más blanco que un lirio".

7-Tristán se olvida de la caballería mientras vive sus amores con Isolda (Béroul): aquí está "esclavizado por las joyas" (Dalí) de su amiga Isolda.



8- Tristán promete “no bañarse en agua caliente” hasta haber vengado a Isolda de los felones que la denunciaron a su esposo el rey Marke. En su ascesis, reflexiona sobre la filosofía de Maestro Eckhart, razón por la cual está en la pose de danza clásica llamada “grand écart”.

9- Página siguiente: Tristán el Enamorado, listo para irse a la cita de amor con Isolda.

10-La reina Isolda con la cornucopia del Grial.

11-Primera locura de amor de Tristán esperando a Isolda en la cámara secreta donde se citan, en una cripta situada bajo la casa de un amigo suyo, el guardabosque Orri.

12-Impaciente por el retraso de su amiga, Tristán se pone su sombrero bretón y sale a ver si llega.

14-Tristán baila de felicidad en los lujosos aposentos de la reina Isolda.

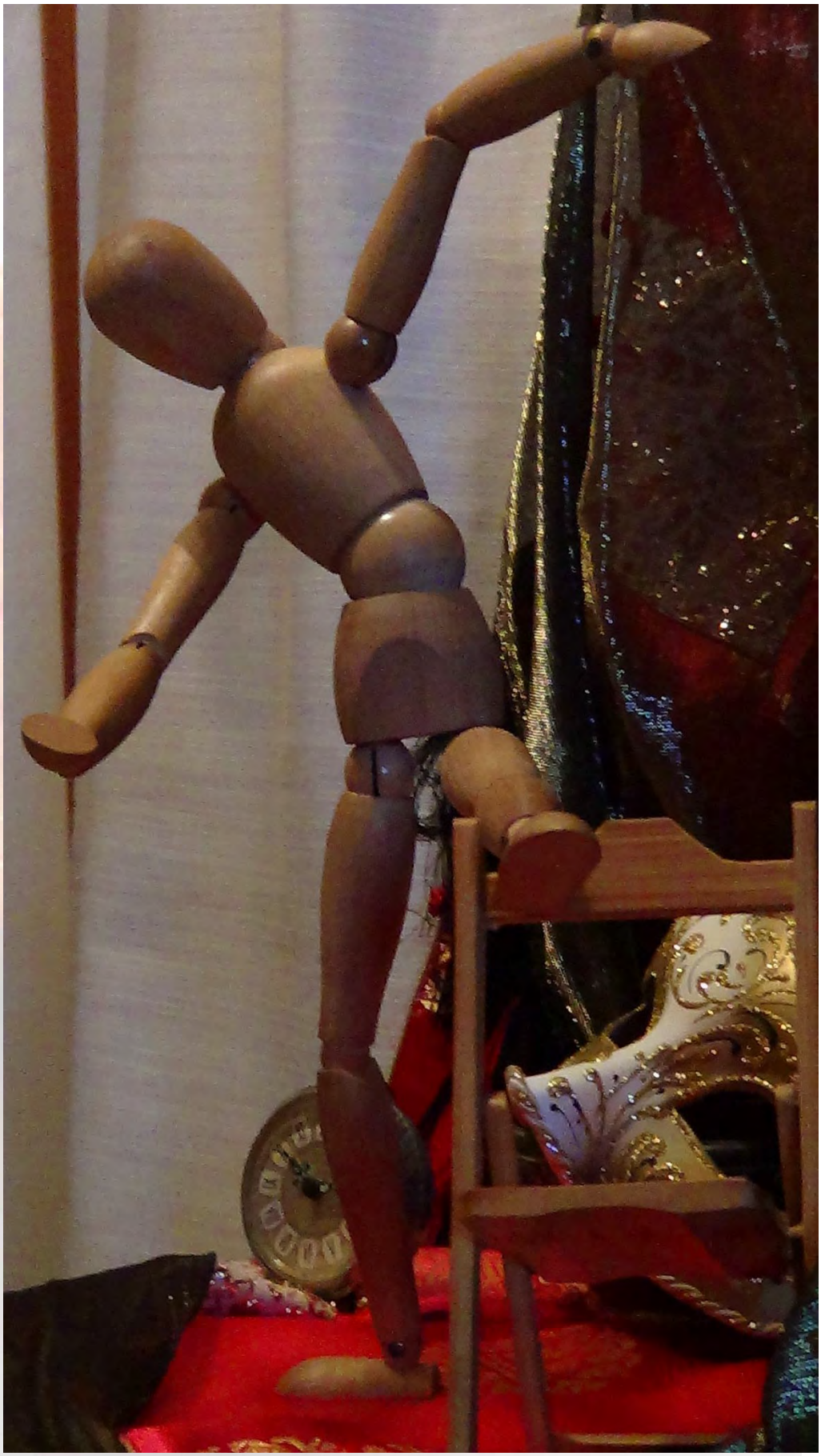
15-Tristán histrión.

16-Tristán acróbata con una vértebra del gigante al que venció en combate.

17-Tristán puesto al rojo vivo por el amor loco a causa del filtro de amor "bebido en alta mar" con la reina Isolda.

18- El rey Marke baila abrazando a la reina Isolda, a la que tanto ama. En el nombre de I-sol-da, está la clave de Sol. Las letras sobrantes, Ida, pueden interpretarse bien porque esté "loca" la reina de amar locamente a su sobrino político, bien porque se le escapa al rey y se va con su amigo.

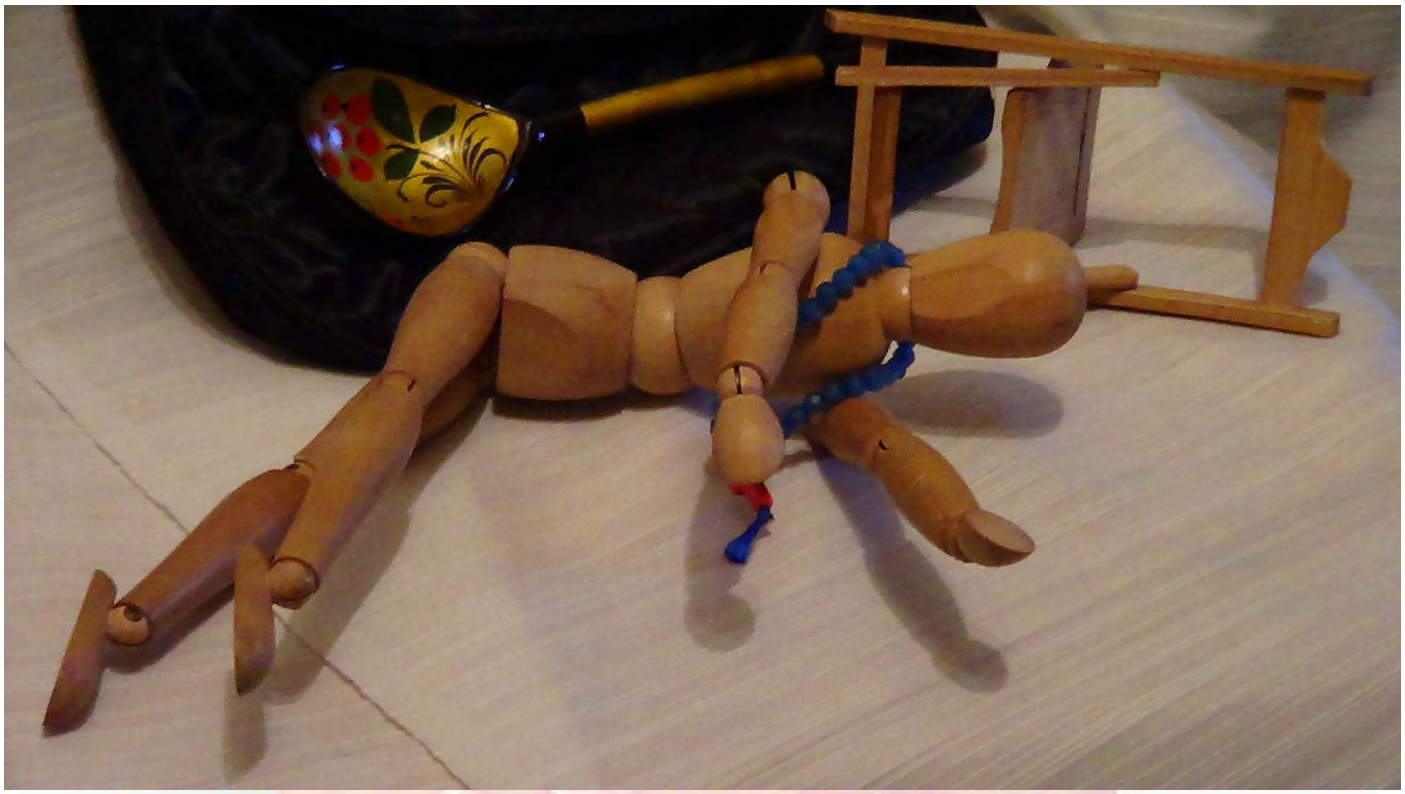
19-Tristán exhibicionista entre dos relojes parados que indican respectivamente la hora en que ha bebido el filtro de amor, y la hora en que se uniera en un matrimonio nunca consumado con Isolda-de-las-Blancas-Manos, la armoricana.



20-Tristán, ebrio por culpa del “vin herbé”, pierde el equilibrio.

21-Tristán simula dormir durante el episodio de la “Flor de Harina” (Béroul)

22-El rey Mark tiene por fin la prueba de que se aman de “Fol Amur” su buen sobrino y su bella esposa.



23-Tristán exiliado se muere de deseo por su amiga.

24-Tristán dubitativo y deprimido pierde el apetito y languidece lejos de Isolda.

25-Isolda se siente viuda de su amigo Tristán y se consume de deseo por él.

26-Tristán tiene el presentimiento fatal de su muerte.

27-Muerte de amor de Tristán

28-Tristán amortajado como el *Cristo velato* de la Capilla San Severo de Nápoles.

EPÍLOGO

Et por l'amor Yseut m'amie
I ferai tote une esbaudie.

Nuestro estudio de la locura britana constituye la puesta en práctica de una teoría a la cual desearíamos mencionar brevemente en este epílogo. Podríamos llamarla *Teoría de la Hermenéutica de A®tor*. Hemos aludido a Florence Delay y Jacques Roubaud, quienes inventaron el neologismo *Armor* como una síntesis de las "armas" y del "amor" bretón, que estaría en la base de "Armórica", la Bretaña francesa, sinécdoque para la Materia de Bretaña. Pues bien, *artor* es otro neologismo, creado por el poeta y crítico de arte Jean-Clarence Lambert[408], para designar al *creacionista*, una especie cruzada de "autor" y de "actor", pero esto último no en sentido teatral ni cinematográfico, sino entendido como el actuante, el artista que interpreta su propio papel dentro de sus propias obras de arte de acción. Nosotros proponemos ahora fusionar el *armor* con el *artor*, y sugerir una regeneración *ad hoc* de la investigación científica mediante la introducción de componentes artísticos, combinación reversible que pretende asimismo dar una mayor consistencia al *arte contemporáneo*, generalmente miserabilista en sus materiales (*povera*) y sus ideas (arte conceptual, arte minimal), lo cual se manifiesta a través de la ingente cantidad de obras que, en museos y galerías, llevan en su cartela esas dos palabras desconcertantes para el público: "Sin título".

Aunar erudición y creación es ir a contracorriente de la especialización a ultranza que reina en todas las ciencias y todas las artes desde hace muchos siglos. No es por estar a la moda hablar de multi- o de pluri-disciplinaridad, sino porque tenemos una concepción *tradicional* del arte-ciencia, la razón por la cual en nuestros diferentes trabajos anteriores y en este presente también hemos mezclado las expresiones de naturaleza artística con los resultados de indagaciones puramente intelectuales. La investigación y los ejercicios académicos se completan y se benefician de su confrontación, dentro de una misma obra *composite*, con una traducción de los conceptos a otros lenguajes, cuáles pueden ser la música, la plástica, o incluso la danza, aunque el soporte requerido para esta última no sea de cómoda inclusión en un *ebook*.

Con el pintor austríaco Egon Schiele, cuyo centenario de la muerte se celebra en este año de 2018, creemos que "El arte no puede ser *moderno,* porque el arte es *eterno*". En el siglo XII, el amor *loco* era el amor *bretón*. Su mayor teórico se llamó Andrés (el Capellán). Llegado el siglo XX, hubo otro Andrés, de apellido Breton, que escribió un libro titulado *L'amour fou* (1937) y creyó haber transformado *la fin'amors* de la Edad media en el amor

[408] En 1971, véase Jean-Hubert Martin, "Dalí artor", VVAA, *Dalí: Todas las sugestiones poéticas y todas las posibilidades plásticas*, catálogo de las exposiciones del Centro Pompidou, París, y del Museo Reina Sofía, Madrid, 2012-2013, p. 41.

loco surrealista de la Edad acuariana. Sólo Tristán e Isolda parecen haber sido capaces de amarse con esa clase de amor *ultra mince* (fino, concepto clave en la obra de Marcel Duchamp). Un filtro preparado por un hada los ayudó, volviéndoles *fadas*, locos. Denis de Rougemont se mostraba perplejo ante la escasez de gentes "con suficiente sed para beber el filtro". Se le había olvidado considerar a la pareja más surrealista del siglo XX, la del pintor Dalí y su esposa Gala, comprometidos con el amor loco y con el mito de Tristán desde 1938. Jean Markale se atribuye el honor de haber hecho descubrir a André Breton, en 1949, el folklore celta, con la subsiguiente introducción de los temas bretones en el Surrealismo: Markale tampoco se acordaría de Dalí y de su amplia contribución a los temas artúricos —Tristán y Parsifal a la cabeza—, tratados mediante la rigurosa aplicación de su Método paranoico crítico.

Hemos incluido en nuestra presente obra *de arte total* en miniatura unas imágenes, antiguas y actuales, ilustrativas las primeras y más fantasiosas las que se agrupan bajo el título de *Le Chevalier de la Folie Ronde*. Esta práctica se remonta precisamente a la Edad media, en la que se sitúa el objeto central de nuestro estudio. En aquella época, los libros no se concebían sin imágenes, y como bien escribe en su tesis Mª Itzel López:

> "No es que las imágenes sean sustitutos del texto. Son, en cambio, formas distintas de expresar una misma idea y en el mejor de los casos, son medios que pueden combinarse con el texto escrito, el discurso oral, la reflexión individual y la memoria, para integrar una experiencia epistémica compleja."

La finalidad de nuestras imágenes, pese a los siglos transcurridos, sigue siendo la misma de antaño:

> "Las miniaturas también se denominaron "iluminaciones", porque son el componente del manuscrito que le infunde luz (ALEXANDER, 1992, 40). Ellas, junto con otros elementos decorativos, llevan a cabo esa operación descrita en términos casi mágicos por los monjes irlandeses –los grandes creadores de manuscritos ilustrados–, la de extraer verdades del enigma y claridad de las tinieblas. Más que la "Biblia de los iletrados", estas imágenes son el componente visual de una experiencia que involucra todos los sentidos y facultades humanas: la comprensión del mundo[409]."

"Cosmovisión" o concepción del mundo es lo que debe reflejar, en nuestra opinión, una obra. Para lograrlo, debe integrar la máxima riqueza cultural posible, la mayor variedad de recursos artísticos y científicos. René Passeron ha escrito algo que suscribimos. Dice lo siguiente[410]:

> "El concepto de obra desborda ampliamente al de obra de arte (…) La creación es una producción que compromete a su autor (…) La obra lleva la marca de su autor, y el autor

[409] Mª Itzel López, Tesis citada, p. 372 y p. 395/439 del pdf.

[410] André Jacob (Dir.), *El universo filosófico*, Diccionarios Akal, Madrid, 2007, p. 794 y 799 respectivamente.

> lleva la marca de su obra (…) El autor está menos expresado que comprometido por su obra (…) El compromiso del autor con su obra es un contrato por el cual el artista no sabe a qué se está comprometiendo (…) La instauración creadora es, pues, una conducta productora que, por un compromiso subjetivo del autor, da la existencia a un objeto singular que, a más o menos largo plazo, compromete a su autor."

La producción de una obra intelectual y artística se parece mucho, pues, y mutatis mutandis, a la *aventura* de los idealizados caballeros britanos, y también tiene aspectos similares a la *Queste* del Santo Grial: es razonable considerarla una locura.

"Desgraciado si revelo los grandes misterios;
"desgraciado si los dejo caer en el olvido."
Sefer Dzeniutah (Teogonía de Simeón ben Iochai)

Índice

1 Introducción

2 Un ramillete de bretones locos y locas britanas

3 La locura *cortés* de Peire Vidal

4 De Perceval a Parzival o la cordura de un "puro loco"

5 La *Folie Lancelot*

5.1. Las locuras del caballero sano

5.2. Las crisis de locura del héroe

5.3. El loco amor de Lancelot y Ginebra

6 La *Folie Tristan*

6.1. Tristán bufón

6.2. Hermenéutica del episodio

6.3. El verdadero sentido de la *Folie Tristan*

6.4. Conclusiones

7 Del *loco amor* al amor *loco*: las locuras de amor de Tristán e Iseo

7.1. Consideraciones preliminares

7.2. Locuras puntuales

7.3. Enloquecimientos transitorios de los héroes

7.4. El loco amor de los *infiltrados*

7.5. El amor *cortés* o amor loco

7.6. A modo de conclusión

8 La locura britana: recapitulaciones, síntesis, conclusiones

Bibliografía

Anexos (1 a 6)

Posludio

Epílogo

Índice

Alma Ida Mons es sevillana de adopción

Doctora en Filología Hispánica (Matrícula de honor *cum laude* por unanimidad, Universidad de Toulouse).

Licenciada en Periodismo (Sorbonne) y Filología francesa (Montpellier).

Máster en Lingüística y Literatura (OFINES, Madrid).
Máster en Comisariado de arte contemporáneo (Sevilla).
Máster en Literatura comparada (Montpellier)

Artista plástica, coreógrafa, *Performer*, re-compositora, poeta, conferenciante y crítica literaria. Investigadora independiente, miembro del grupo *CLYTIAR*, de la Universidad de Valladolid.