

Tristán y el amor salvaje

[JOSÉ RAMÓN TRUJILLO]

El corpus de las leyendas artúricas constituye uno de los almacenes fundamentales de la imaginación occidental. Es una filosofía de vida cuyas funciones últimas —al margen de su utilidad como vehículo ideológico y de entretenimiento— consisten en preservar del olvido las experiencias del corazón y de lo invisible, enseñarnos a enfrentarlas desde las limitaciones humanas y, finalmente, aprender a contarlas. La dimensión mítica de la literatura artúrica es evidente, cumple con su misión de enunciar los conflictos humanos y los conecta con una dimensión trascendente, ofreciendo modelos y motivos de validez universal. Plantea además problemas filosóficos, límites morales y ejemplos de actuación ante pruebas de variada naturaleza.¹ En su reelaboración de tramas y personajes de la tradición clásica y las leyendas celtas, la función didáctica de la ficción artúrica se vuelve preeminente. No se limita a los retos del héroe o la interrelación con el otro mundo; abarca todas las irisaciones del alma aristocrática y construye con profundidad psicológica, en torno a la idea de búsqueda errante, un nutrido ejemplario de soluciones y desviaciones que ha llegado hasta nuestros días. Sus

¹ Así sucede con otros grandes conjuntos narrativos, como las épicas fundacionales grecorromanas o las románicas que, siendo verdaderas epopeyas del destino que enlazan con un futuro institucional del grupo humano, sin embargo, no plantean un análisis del sentimiento amoroso heterosexual ni exploran la evolución psicológica del individuo en crisis debido a su escisión del grupo social y sus valores.

grandes innovaciones respecto a otros conjuntos literarios son la introducción del amor, de la cortesía, entendida esta como una codificación moral que regula y eleva, que fija límites aceptados de forma deportiva, y de la intimidad. En palabras de Köhler (1990: 143-144), «el desplazamiento de la motivación de la acción narrativa del exterior a un suceso interior marca el paso del cantar de gesta a la novela cortés, que debe su aparición al imperioso deseo de suprimir esta disyunción que se insinúa en el seno del estamento nobiliario. El proceso de confirmación de cada caballero al servicio de la sociedad, buscado y libremente escogido en la *aventure*, representa el eficaz intento, sumamente fértil en el plano literario y seductor desde el punto de vista estético, de reintegración del individuo».

Es lugar común que durante el siglo XII eclosiona una nueva manera de interacción noble en las cortes de Poitou, Aquitania, Provenza, Champaña y el ducado de Borgoña. Bezzola (1940, 1960), con enorme erudición, ha rastreado la historia de este novedoso sentimiento amoroso occidental: un misticismo mundano contrapuesto al espíritu cristiano, que formulan por vez primera los trovadores hacia finales del siglo XI, partiendo de Guillermo IX, duque de Aquitania, quien parodia en sus versos la espiritualidad de Fontevrault. Novedad inaudita, la literatura cortés desarrolló y extendió el modelo ideológico de la cortesía en dos sentidos indisociables que preludian el Renacimiento: un tipo de cualidad emocional del amor aristocrático; un ideal humano marcado por fórmulas elevadas y elaboradas de actuar. La concepción literaria de este amor noble ofrecía mediante la sublimación del impulso erótico y el servicio a la dama —elevada a imagen del señor feudal—, un camino de mejora y trascendencia, plenamente diferente del amor platónico, de las fórmulas conyugales propuestas por la cultura clerical y del *amor ferino* del vulgo. Exigía determinación en las acciones y sacrificio en el servicio a una señora, a cambio de una etiqueta de nobleza transformadora y diferente a la del linaje y la riqueza.

Sobre estas trazas, Nelli (1963) estudió las aportaciones trovadorescas en la elaboración de la *fin'amors* y Rougemont (1939) teorizó sobre los modelos del amor como un conjunto de prácticas y narrativas constituyentes de Occidente, cuyo resultado define como una «revolución psíquica del siglo XII» (1979: 94), al tiempo que hizo célebre el concepto amor-pasión.² La sugestión del amor cortés atraviesa los siglos y propone un modelo ennoblecedor de las relaciones íntimas (Trujillo 2007). El amor cortés exagera la capacidad de elección del objeto amado —en ocasiones inaccesible o imaginado, como en el *amor de lonh*; en ocasiones de estado superior, como en el caso de la mujer del señor de la corte—, pero, de forma contradictoria, también encadena a los amantes a la palabra dada, a una ética laica reglamentada y exigente, que exige al caballero someterse a los deseos de la dama.

Los textos caballerescos rebosan de maravillas, en gran medida cristalizadas en símbolos imperecederos: el Grial lo es de la búsqueda del sentido; Excálibur, de la predestinación del linaje; la bestia ladradora —caza monstruosa de Pellinor y Palamedes—, del pecado demoniaco del incesto; el filtro mágico, el del amor sin límites. Por complejo que fuera el símbolo empleado, no podía confinarse la experiencia amorosa únicamente en uno. Explorar sus múltiples posibilidades, de valor performativo para la sociedad refinada de las cortes medievales, exigía la construcción de una verdadera red de estructuras míticas, que el lector-oidor es capaz de reconocer en cada una de sus diferencias y tonalidades. Así, la tríada clásica de los caballeros Lanzarote, Tristán y Perceval ejemplifica, junto a sus damas Ginebra, Iseo y Blancaflor, tres memorables formulaciones

² A pesar de las deficiencias observadas por Lot-Borodine (1961), la obra de Rougemont, desarrollada a partir de lo enunciado por Bezzola, proporciona una sugestión del amor cortés como impulso espiritual europeo que incardina en los imaginarios sobre la mujer todo un desarrollo de posibilidades inauditas, pero sobre todo denuncia la estrecha relación entre el amor y el sufrimiento («pasión») y la muerte.

amorosas correspondidas (*amore reciproco*, en términos de Ficino): la voluntaria y cortés; la pasional y fatal; y la ingenua y platónica. Esta última proporciona una de las escenas más bellas de la literatura idealizante de todos los tiempos en *El cuento del Grial* cuando Perceval queda ensimismado al contemplar tres gotas de sangre sobre la nieve que le recuerdan la faz de su hermosa amiga (vv. 4144-4600). El estado de ánimo del joven, *molt cortois e dols*, lo lleva a sentirse importunado por tener que combatir con los caballeros que a él se acercan y supone la evidencia de su evolución psicológica, en contraste con un episodio previo en el que, encontrándose dulcemente a salvo en brazos de su amada, prefiere abandonarla y exponer su vida para combatir y vencer a Clamadeu (vv. 2425-2708). La interrupción abrupta del relato no nos permite conocer si Perceval estaba predestinado a volver con su dama una vez terminadas las aventuras del Grial, o si la deriva por elevación del caballero y su encuentro con el ermitaño lo conducirían a una consagración final al amor celestial, como narra Manessier.³ Si la evolución del joven y puro Perceval desde un amor caballeresco convencional hacia uno espiritual puede entenderse como un proceso de perfeccionamiento, como una pionera novela de aprendizaje, las historias de Tristán y Lanzarote tratan de forma complementaria el conflicto entre el amor y la lealtad, y eligen para hacerlo el triángulo amoroso. Lanzarote es el ejemplo por excelencia de la servidumbre del caballero a la mujer de su señor, del gozo y la elevación a través del sufrimiento. En la *Quête*, Lanzarote aparece como en la parábola sagrada, comparado con una higuera hermosa y llena de hojas, pero cuya lujuria le impide dar frutos, y no solo en sentido figurado. Así, resulta enormemente significativo que los amores adúlteros de Ginebra y Lanzarote, de Tristán e Isolda sean estériles.

³ La evolución se encuentra en la línea de los sermones de Bernardo de Claraval. Un paso más allá en ella lo aportará en los ciclos en prosa posteriores Galahad, el caballero santo y modelo de perfección, quien tras la búsqueda parte en un viaje espiritual hacia Sarraz, donde disfruta del misterio del Grial antes de morir.

En torno a estos tres famosísimos caballeros se sitúan otros, formando una intrincada urdimbre de historias y posibilidades, desde Gauvain —sobrino de Arturo y caballero de las damas, inclinado a los amores sucesivos sin compromiso y caracterizado por una cortesía mundana— hasta Ivain y Erec. Chrétien de Troyes, forjador de la novela europea, emplea a estos para demostrar que el matrimonio es compatible con la caballería. Para ello, comienza sus relatos justo donde los cuentos populares terminan: por la boda, justo después del atávico «fueron felices y comieron perdices». ⁴ El matrimonio se entiende tradicionalmente como recompensa, como premio definitivo al personaje elegido y esforzado tras reconducir un mundo alterado al orden lógico de las cosas; y también, por tanto, constituye el fin del relato, al desaparecer el conflicto. En Chrétien la boda conduce al conflicto entre la vida apacible —el aburrimiento— y el deber de la caballería. A las críticas de la sociedad por no responder al deber de las armas. Erec, tras derrotar a Yder, se casa enamorado con Enide en la corte de Arturo. Un año de inactividad después, sufre la murmuración de otros caballeros y decide salir a la aventura para probarse, exigiendo a su mujer que no le hable. El camino es una sucesión de combates, en los que Enide rompe el mandato en favor de su esposo, hasta que, tras vencer en el último episodio —la *Joie de la Cour*—, los esposos recomienzan su relación conyugal con un amor sensual y dulce. Ivain, casado felizmente con Laudine tras el episodio de la fuente, instado por Gauvain a volver a combatir, negocia con ella un año para probarse a la aventura; pero, al término del año de torneos y viajes, se ha olvidado de retornar. El resto de la novela es una sucesión de sufrimientos y pruebas para hacerse perdonar y poder recobrar su matrimonio y el señorío

⁴ El final feliz arquetípico en inglés (*They lived happily until their deaths*), francés (*Ils vécutent heureux et eurent beaucoup d'enfants*) y otras lenguas hacen explícito un tiempo posterior al relato sin otra novedad que la prolongación de la felicidad, extendido más allá del matrimonio en la descendencia.

abandonado. Chrétien presenta la solución a una cuestión debatida en las cortes: la compatibilidad de la actividad bélica y el amor entre iguales. Frente a decenas de obras consagradas a ensalzar el amor adúltero, concluye que es fácil amar o casarse, pero que el amor excelente, el amor conyugal noble solo se alcanza cuando se es plenamente consciente del compromiso y el esfuerzo que supone. Frente a la tradición de obras de carácter ovidiano —*Pamphilus, Facetus, Libro de buen amor*—, que instruyen al varón para alcanzar la relación carnal con todo tipo de mujeres, desde las castas a las «non santas», Andreas Capellanus, a instancias de María de Champaña, regula la sociabilidad noble en su *De amore* (c. 1198), dando carta de naturaleza al vasallaje amoroso y al amor extraconyugal. El mito tristaniano desborda esta regulación cortés, si es que no supone una condena involuntaria de esta (Jodogne 1965: 119).

Tristán e Iseo y su pasión forman parte medular del imaginario europeo (Le Goff 2010: 199). La fuerza y novedad de su mito han nutrido, desde su mismo origen y durante siglos, todas las manifestaciones artísticas, incluidos los videojuegos, atraídas por representar el tema del fatal *amour à mort*. La historia, de posible procedencia bretona, es bien conocida. El rey Marc de Conualles, en una época heroica indeterminada, envía a Irlanda como apoderado en busca de Isolda la Rubia, su futura mujer, a su sobrino Tristán, quien debe ganarla para él en combate. Durante el viaje en barco rumbo a Cornualles, ambos jóvenes brindan por la felicidad del próximo matrimonio, pero sin saberlo el *vin herbé* es un filtro mágico —dispuesto por la madre de ella para que se sienta *fascinada* (de *fascinum*, ‘hechizo’ pero también ‘falo’) por el rey durante tres años y el matrimonio sea gozoso— y se enamoran perdidamente (de *perditio*, ‘ruina’ pero también ‘deshonra’) el uno del otro. Según las versiones, ingieren el bebedizo por accidente o por voluntad de la sirvienta Brangaine, aunque lo esencial es la inocencia en el despertar de la pasión, que aleja a la pareja de su compromiso

social y los conduce al adulterio. *Celados* por los *felones* cortesanos, se ven a escondidas y recurren a diversas astucias para ocultarlo. Cada personaje ajeno a la pareja supone un peligro. Ovidio había adelantado el final: Píramo y Tisbe sucumben a su pasión prohibida, secreta y adúltera, se citan bajo una morera lejos de la ciudad y acaban suicidándose debido a un equívoco (*Las Metamorfosis*, IV, 121). Al contrario que en el resto de parejas artúricas, la pasión tristaniana es involuntaria e inevitable: no sobreviene debido a las afinidades o al trato frecuente —como Píramo y Tisbe a través de una rendija en el muro—, ni tampoco por elección de una persona deseable y elevada, como sería esperable en una novela cortés. Aunque Tristán devuelve a Iseo a su tío para que se lleve a cabo el matrimonio, aunque en ocasiones el héroe ceda a la llamada del deber, el deseo irrefrenable los lleva finalmente a transgredir las convenciones, el juramento hecho a Ogrín, y a consumir su pasión. No se trata de un amor cortés más. Su naturaleza es la contraria de un misticismo mundano: es un impulso descarnado e impaciente, desprovisto de elevación y sacrificio social. En el trágico desenlace, confundidos por la fatalidad, ambos amantes optan por el suicidio antes que soportar la separación definitiva de la muerte. El propio nombre románico alterado de Tristán —desde el gaélico Drustan o el Drest de la *Chronique des Pictes*— es huella, cicatriz del destino fatal sobre el carácter del personaje.

De complejo desarrollo a partir de un arquetipo (Bédier 1905; Varvaro 1967), la historia ofrece notables variaciones, desde la «versión vulgar» del *Tristan* de Béroul (c. 1180) o la «cortés» anglonormanda de Thomas d’Angleterre (c. 1170) hasta las posteriores alemanas de Eilhart von Oberg (c. 1185) y Gottfried von Strassbourg (c. 1210), la castellana *Tristán de Leonís* (siglo XIII?) o la italiana *Istoria di Tristano* (c. 1320?), pasando por el *Tristán en prosa* (c. 1230-1235) y las narraciones episódicas del *Lai du Chèvrefeuille* (c. 1190) de María de Francia o la *Folie Tristan* de Oxford (c. 1175) y Berna. La pronta recepción de este «beau

conte d'amour et de mort», del que se apropian todas las lenguas europeas, incluidas las nórdicas, y las muy numerosas reescrituras, subrayan la fascinación que produce en lectores de todas las épocas. En todas, se muestra al rey Marc caracterizado por la crueldad, los celos y la maldad (atenuada quizá en la versión italiana), y a unos consejeros murmuradores que espían artera y codiciosamente el placer ajeno, pero que son confundidos por la astucia de los amantes. Contrariamente a lo esperado, estos se comportan de forma *canalla*, en la acepción original de *proceder desviado y traicionero*. Entregados al impulso ciego que viola todas las reglas cortesas, pero deseosos de no ser descubiertos para mantenerse en sociedad, optan por ocultar y disimular los hechos con palabras ambiguas. Acuciada por las sospechas de la corte, en el episodio de la harina —trasunto del bíblico de Susana y los viejos— y de la ordalía, derrama Isolda falsas lágrimas. Del mismo modo, jura taimadamente que nadie ha tocado su cuerpo, salvo el rey Marc y el mendigo que la ayudó a cruzar el río —es decir, Tristán disfrazado—, de manera que la dramática añagaza la libra del perjurio en el trance. En el célebre episodio del pino, se muestra ofendida ante el amante por las sospechas del marido, mientras este los acecha subido en el árbol, sin saber que Tristán ha descubierto su reflejo en el agua. En la versión italiana, Isotta parece incluso disfrutar mientras simula y engaña.

Desde luego, Tristán es un caballero heroico, el segundo en valía tras Lanzarote y por delante de Perceval y Gauvain. A través de las diferentes obras en que aparece, ofrece un muestrario de variaciones de carácter e interviene en hilos narrativos distintos hasta que, imantado por el prestigio del reino venturoso, termina por convertirse en miembro de la Tabla Redonda y participar en la búsqueda del Grial. A partir de las versiones en prosa, Isolda pierde su carácter activo, opacada por la fuerza del modelo masculino. Pero lo que nos interesa aquí no es la variación de los personajes, sino la capacidad del mito para enunciar

de manera perdurable, oscura y subyugante, a través de todas sus metamorfosis, el más influyente de entre los modelos fundamentales de la pasión en Occidente. La fuerza arrolladora del mito que representa se basa en lo que algunos antropólogos califican de *salvaje*: una transgresión de las lógicas constructivas y de significación hacia un nivel más profundo y ancestral. Este tipo de construcciones poéticas son especialmente performantes en un mundo como el bajomedieval, debido a que alteran el orden natural —dispuesto por el Creador— en que los seres y las cosas reposan, y suponen una transgresión, una ruptura del sistema y de las expectativas. Rougemont (1979: 12), al abordar el amor extraviado de Tristán, define el amor-pasión como un mito religioso y el «conflicto entre pasión y matrimonio en Occidente» como una toma de conciencia. Como acontece en algunos lais de María de Francia, la historia no conduce a la clásica reintegración social del héroe (Köhler 1976: 337), sino que al contrario lo aleja, lo confronta con las normas, siendo la aventura un ejemplo de cómo el destino puede golpearlo fatalmente. Chrétien y el resto de autores medievales presentaron el conflicto entre el deseo y el sistema de valores de la sociedad feudal. Como se ha mencionado, Chrétien cohonesto amor conyugal y deberes caballerescos en Ivain y Erec. Probablemente, esta fue también la solución en su perdida historia del *Roi Marc et d'Ysalt la blonde*, un antitristán según Frappier y según puede entreverse en el *Cligés*. En el caso del texto sajón de Eilhart von Oberg (los dos testimonios conservados son tardíos, del siglo xv), la solución es la anulación del deseo o, al menos, su eliminación de la esfera visible, alejando la sexualidad de las cámaras comunes e incluso de la misma corte, donde rigen las reglas sociales del colectivo aristocrático y los personajes se deben a su lugar jerárquico. Tristán e Isolda son personajes cortesas. La consumación de su destino exige, sin embargo, el exilio. «Por moi a prise male voie», reflexiona Tristán sobre la renuncia de Isolda y se entristece. En este sentido, es un mito doblemente

salvaje. Su amor acaece accidentalmente, pero resulta definitivo; su deseo es monógamo pero anticonvencional; su pasión es cierta, pero han de recurrir al engaño, el disfraz y la mentira; sus votos son inequívocos, pero los celos los empujan a una conducta desviada. La pasión, en fin, los *se-duce* —*seducir* significa ‘conducir fuera del mundo’—, los arrastra fuera del camino trillado y los aleja de la corte, desencadenados de la *domus* y de la *dominación* familiar. Los arroja a uno en brazos del otro fuera de las miradas de la colectividad, sin mediaciones, obligados a balbucear su propio secreto mediante monólogos. A consumirse en esa hoguera única y asocial.

En la floresta reina la soledad, en la que el hombre se enfrenta a la naturaleza, a su extrañeza y oscuridad. Es la antítesis de los salones y jardines de la corte, los espacios de sociabilidad codificada, los escenarios de la cortesía donde la interacción se muestra a los ojos de todos. Para Dante la floresta es la metáfora del extravío espiritual; espacio sobrehumano, la selva es *oscura, salvaje, áspera y fuerte* (*Divina Comedia*, Canto I, vv. 3- 5). Precisamente en ese escenario tienen lugar el viaje y la aventura; es la palestra donde los caballeros afrontan su destino y los ermitaños la theosis.⁵ El deambular del caballero desgajado del núcleo familiar y la sucesión de pruebas que el destino depara tienen como fin dotarlo de identidad y reintegrarlo en un lugar propio en la sociedad cortés (Köhler 1990: 76). Si «la peregrinación del caballero —tránsito y transición a un tiempo— es resultado del abandono voluntario de su morada confortable para exponerse a la aventura y a lo desconocido en soledad a través de espacios desolados aterradores, acechado por las maravillas y por el diablo, con el fin de acercarse al misterio» y posteriormente reintegrarse purificado al orden social (Trujillo 2018), el amor *salvaje* (<*selvaticus*), desencadenado por la pasión, ante todo supone abandonar la búsqueda de su destino existencial y

5 No en vano las dos primeras penitencias de quien se retira del mundo consisten en entregarse a la locura y al silencio, según enuncia el ermitaño de *Robert le Diable*.

su lugar en el entramado social, para desviarse en pareja hacia su propia esencia, para fundirse hasta recuperar la unidad anterior a la quiebra interior que lo ha impulsado al camino.⁶

La locura, las maravillas y los amores salvajes de los caballeros requieren la desposesión y la soledad; el alejamiento de las miradas. El secreto. Los claros y orillas del camino de la floresta desierta cumplen la función de ser el escenario del «salvajismo», que en la mentalidad de la época es un cuasi sinónimo de *locura* (Zumthor 1994: 66-67), como refleja pronto la *Vita Merlini* de Montmouth. En el *mons selvaticus* sucede la huida vergonzosa de los caballeros fugitivos, como el rey Marc de Cornualles tras su derrota en Camaloc, la aparición de hombres salvajes y del demonio, y discurre la locura —furiosa o melancólica— de los personajes que, a partir del modelo de Ivain, evolucionarán Lanzarote, Erec, Amadís, Eleno de Dacia, Orlando y don Quijote. La confusión y el conflicto interior entre el honor y el deber impuesto por el código cortés lo conducen a la vergüenza y a la soledad. Existen diversos desgarros que arrojan al alma noble al salvajismo: Erec asesina de forma inicua a su hermana en la *Demanda del Santo Grial*; Lanzarote, engañado, posee a la hija de Pellés; Amadís sufre el vergonzoso rechazo de su amada. El héroe se extravía entonces en su interior, quebrado por la tensión existencial. Su viaje se detiene; las aventuras cesan. Se entrega a la desnudez y al ayuno; se sume en un periodo de desposesión de su identidad caballeresca previa, cambiando incluso su nombre. Requiere un reajuste en forma de penitencia solitaria, se vuela crisálida de una individualidad única y renovada. Existe una amplia bibliografía sobre la locura quijotesca, los precedentes literarios, las teorías sobre la locura

6 La fusión es el desvanecimiento del alma en el estupor íntimo, la vibración conjunta de dos, en la que no caben terceros ni limitaciones. Por el contrario, la separación de los amantes enciende aún más su deseo, insaciable y obsesivo. Se trata de un escalofrío de la carne que ha perdido sus lindes, su espejo único y predestinado, para enfrentarse a solas al abismo insondable de la naturaleza.

y los humores. Los bosques y desiertos no son solo, entonces, el espacio de la aventura y de puesta a prueba de los códigos caballerescos o del recogimiento a la espera de Dios. Son, además, el escenario *místico* (voz que proviene del griego *μνειν*, ‘cerrar los ojos’) donde se escenifica en secreto la desgarradura íntima del individuo, un héroe que prefigura al hombre moderno en su irreducible individualidad. Se trata de episodios de crisis, de muy diferente naturaleza que los de la errancia y la búsqueda: son misteriosos por inefables; se desarrollan en la frondosidad del bosque; se consuman silenciados en un mundo apartado de la corte y los poblados, alejados de la luz del relato principal.

Y ningún desgarro tan profundo como el del amor salvaje. Frente a los amores cortesés y los amores villanos o goliárdicos, encuentra su lugar en lo profundo de la floresta la inquietante pasión antisocial.⁷ Pasión *canalla* —de nuevo— en la acepción de *despreciable*, de *proceder desviado*, y no en la de *villano/apicadoro* actual del italianismo. La pasión total es una locura (una *folie*) que ha de desarrollarse lejos de los ojos de los otros, allí donde no es necesario mentir; un desgarro entre el impulso individual de los amantes y la razón de la sociedad cortés, porque en última instancia aleja al héroe de su función y de su estado («*oublié ai chevalerie, / a seure cirt et baronie*»; «he olvidado la caballería, la corte segura y la compañía de los barones», *Le roman de Tristan*, vv. 2165-2167). La pasión irrefrenable es incompatible con la fidelidad debida al señor y al linaje, y aún más con el proceso reglado de sublimación del amor cortés. Tristán

7 Gottfried amplía la historia de los padres de Tristán, Rivalin y Blanschefleur, que se encuentran también a escondidas —sin que haya motivo aparente para ello— a la hora de entregarse al fuego y la pasión causados por el “amor verdadero”. El destino de Tristán vendría marcado por la historia de sus padres: al enterarse de la muerte de su amado en la batalla, Blanschefleur muere de dolor tras dar a luz a su hijo al enterarse de la muerte de su amado en la batalla (Bekker 1987: 30-37). A diferencia de Tristán e Isolda, la convivencia es la causa de su amor y Rivalin se casa antes de ir a la batalla. Los textos alemanes incluyen otras variaciones importantes, como el filtro de amor tomado en tierra y no en el mar.

vive salvajemente con Isolda: entregado al arrebató y al impulso de fusión. Consuma en el bosque de Morrois su deseo exaltado, *privatizado*, contrario a la regulada *fn’amors* o a la negociación conyugal. En el *Tristán* de Gottfried von Straßburg, los amantes esconden su pasión y, desterrados de la sociedad, se refugian en secreto en la Gruta del Amor. La visión tradicional presentaba muy negativamente el «escollo inevitable en la profunda inmoralidad del asunto, que es, dicho sin ambages, no solo la glorificación del amor adúltero y de la pasión rebelde a toda ley divina y humana, sino la aniquilación de la voluntad y de la vida en el más torpe y funesto letargo, tanto más enervador cuanto más ideal se presenta» (Menéndez Pelayo 1943: 260). Muy por el contrario, la leyenda tristaniana ofrece una lectura antropológica actualísima de la pasión y del individuo. Los amantes definen al sujeto moderno en su dimensión psíquica trágica y radical. El mito del amor salvaje presenta la pasión como algo innegociable, solo accesible cuando se encuentra excluido de lo social; de la familia y del lenguaje. Así lo enuncia recientemente Quignard (1998: 93): «*Or l’amour, c’est cela : la vie sècrete, la vie sèparée et sacrée, la vie à l’ècart de la société. La vie à l’ècart de la famille et de la société parce qu’elle rapelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage. Vie vivipare, dans l’ombre, sans voix, ignorant même la naissance*».

El amor salvaje es el fulgor despótico del *coup de foudre*, del flechazo. Fiebre, lumbre viva que consume mientras —más que iluminar lo externo— ciega. Es el amor que acontece sin dar opción al cálculo o la espera; el que sucede como un deslumbramiento, bajo la intensa luz que abrasa el contorno del sujeto amado. El que funciona como espejo ensimismado en el cuerpo del otro, que nos autorrevela y nos comprende, desgajándonos del entorno, obligándonos a renunciar a nuestro encaje en el mundo, a nuestra lengua prestada para enunciarlo. El amor salvaje es descubrimiento radical, porque ilumina al tiempo que conecta con la raíz innegociable y oculta de nosotros

mismos, nos devuelve desde la vida fragmentaria a la esencialidad; pero es solo fulguración, porque se encuentra abocado a un fin predestinado y fatal, sin desarrollo posible. Apela al estremecimiento último del ser humano, que ha de despojarse del linaje y la familia, que debe fundar incluso un lenguaje nuevo —hecho de gestos y de símbolos— para expresar aquello que escapa, lo que queda escondido al órgano social que es la lengua común. Expresión de lo inefable, de todo lo que en nosotros arde en una llama individual y sagrada. La capacidad de enunciar esta verdad última de forma salvaje, inagotable y precisa es justamente lo que otorga al amor mortal de Isolda y Tristán la inmortalidad.⁸

Lovaina, enero de 2019

OBRAS CITADAS

Bekker, Hugo (1987). *Gottfried von Strassburg's Tristan, Journey through the Realm of Eros*. SC: Camden.

Bezzola, Reto R. (1940) «Guillaume IX et les origines de l'amour courtois». *Romania*, 66, pp. 145-237.

Bezzola, Reto R. (1960). *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, París: Champion, vol. 2.

El cuento del Grial (=) Troyes, Chrétien de (1959). *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal*. William Roach (ed.). París: Droz.

Jodogne, Omer (1965). «Comment Thomas d'Angleterre a compris l'amour de Tristan et Iseut». *Lettres Romanes*, 19, pp. 103-119.

Köhler, Erich (1990). *La aventura caballescica: ideal y realidad en la narrativa cortés* (trad. esp. Blanca Garí. Barcelona: Sirmio.

Le Goff, Jacques (1910): *Héroes, maravillas y leyendas*, trad. esp. J. Miguel González. Madrid: Espasa.

Lot-Borodine, Myrra (1961). *De l'amour profane à l'amour sacré. Etudes de psychologie sentimentale au Moyen Âge*. París: Nizet.

Le roman de Tristan (=) Bédier, Joseph (1902-1905). *Le roman de Tristan par Thomas ; poème du XIIe siècle*. París: Firmin Didot, 2 vols.

Menéndez Pelayo Marcelino (1943). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Santander: CSIC.

Nelli, René (1963). *L'érotique des troubadours*. Toulouse: E. Privat, Bibliothèque meridionale.

Quignard, Pascal (1998). *Vie secrète*. París: Gallimard.

Rougemont, Denis de (1972). *L'amour et l'Occident*, ed. definitiva. París: Plon.

Tristán (=) Ewert, Alfred (ed.) (1939). *The romance of Tristan by Béroul. A Poem of the Twelfth Century*, vol. I. Oxford: Basil Blackwell.

Tristán e Isolda (=) Straßburg, Gottfried von (1948). *Tristán e Isolda*. Reinhold Bechstein; Edwin H Zeydel (ed.). Princeton: Princeton Univ. Press for Univ. of Cincinnati.

Tristán en prosa (=) Philippe Ménard (ed.) (1997-2007). *Le roman de Tristan en prose*. París: Champion, 5 vols.

Trujillo, José Ramón (2018). «El caballero en la floresta. Aventura y construcción de la identidad del héroe épico». En Roberto Cáceres (ed.), *Héroes, dragones y magia*. Madrid: Aluvión, pp 29-61.

Trujillo (2007), «Mujer y violencia en los libros de caballerías castellanos». *Edad de Oro*, 26, pp. 249-314.

Varvaro, A. (1967): «La teoría dell'archetipo tristaniano». *Romania*, 88, 349, pp. 13-58.

Zunthor, Paul (1994). *La mesure du monde*. París: Seuil.

⁸ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto I+D+i del MINECO DHuMAR. Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento 1. Poesía 2. Traducción (FFI2013-44286-P), y del Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes» de la Universidad de Alcalá.