VISIONS I APARENCES DEL MITE DE TRISTANY I ISOLDA

PERE FÀBREGAS i SALIS

I.E.S. el Pedró de l'Escala
Treball de recerca
Tutora: Maria Fernández

VISIONS I APARENCES DEL MITE DE TRISTANY I ISOLDA

Cercàvem or i vam baixar a la mina.
I la foscor s'il·luminà de sobte
perquè érem dos a contradir la nit.

VINYOLI, *Llibre d'amic*, IX

ÍNDEX

Presentació ..... - 4 -

Agraïments ..... - 5 -

Introducció ..... - 6 -

Berol ..... - 9 -

Tomàs d'Anglaterra ..... - 20 -

Els poemes episòdics ..... - 23 -

Tristán ruiseñor, Anònim ..... - 24 -

Lai de la mare-selva, Maria de França ..... - 27 -

Tristán ministril, Gerbert de Montreuil ..... - 30 -

Folie d'Oxford, Anònim ..... - 32 -

Folie de Berna, Anònim ..... - 34 -

Eilhart von Oberg ..... - 35 -

Gottfried von Straßburg ..... - 41 -

Richard Wagner i Joseph Bédier ..... - 45 -

Conclusions ..... - 51 -

Bibliografia ..... - 59 -

PRESENTACIÓ

Visions i aparences del mite de Tristany i Isolda és, com el lector deu haver observat, el títol d'aquest treball, que versa principalment sobre les versions medievals en vers del mite del segles XII i XIII, però també sobre les versions romàntiques de Richard Wagner (en aquest cas es tracta d'una versió operística) i de Joseph Bédier. Dels autors del segle XII m'he centrat sobretot en els narradors Berol i Tomàs d'Anglaterra, als quals cal sumar-hi els anomenats poemes episòdics (*El lai de la Mare-selva* de Maria de França, *Tristán ministril* de Gerbert de Montreuil i uns altres tres d'anònims). Pel que fa al segle XIII, m'he traslladat a l'Alemanya dels poemes monumentals d'Eilhart von Oberg i de Gottfried von Straßburg. He obviat, per raons pràctiques, la infinitat de prosificacions de les llegendes que proliferaren al llarg de tota l'Edat Mitjana.

Sobre tots aquests autors i les seves respectives versions del Tristany el lector no n'ha d'esperar un estudi exhaustiu, sinó més aviat un compendi dels caires que pren la llegenda en cadascuna de les seves manifestacions, que he procurat analitzar de manera bastant independent, encara que la disposició dels apartats respon, més o menys, a l'ordre en què es van redactar. D'altra banda, he procurat que cada vegada la interpretació que en faig tendeixi més a la globalitat, perquè –de fet– tots els autors tenien una mateixa idea del mite, i encara que les formes que li atorguen siguin diferents, en virtut d'aquesta idea comuna aquestes formes diferents esdevenen poca cosa més que simples *aparences*. Per tant, a les conclusions hom ni hi descobrirà una reformulació estricta de tot allò que ja s'haurà dit al llarg del treball ni un repàs de les característiques intrínseques a cada autor, sinó que ho trobarà tot molt resumit i extrapolat a un nivell més general per tal d'acostar-se a una interpretació única del mite.

Per últim, haig d'admetre que la subjectivitat és un factor que impera en tot el treball, ja que en la mesura que s'interpreta, també es valora: heus ací les *visions*. Això, però, no exclou que ho he intentat fer de la manera més conciliadora possible, tot ocultant el "jo" darrere la primera persona del plural, potser perquè el lector perdoni amb més facilitat tots i cadascun dels errors que pugui trobar. I si aquest treball permet, ni que sigui una mica de no-res, projectar un nou fil de llum a la fascinant història dels eterns amants, benvingut sigui.

AGRAÏMENTS

En primer lloc i molt especialment, vull donar les gràcies a Maria Fernández que amb la seva lectura atenta i intel·ligent ha estat capaç de millorar força aspectes formals d'aquest treball, però sobretot ha aconseguit augmentar en objectivitat i validesa les meves argumentacions, aportant-hi consideracions que se m'havien escapat. Així mateix, també haig de reconèixer la seva paciència i dedicació per respondre totes les preguntes que li he anat formulant. Paral·lelament, vull agrair a Salvador Oliva algunes sàvies observacions i la gentilesa d'haver-me proporcionat el text que clou aquest treball.

D'altra banda, també haig d'agrair a Trini Gómez la troballa de l'edició crítica de Jean-Charles Payen; a Montse Forcada l'ajuda amb les *leitmotivacions* de l'òpera de Wagner; a Anna Saurí algunes felices solucions etimològiques i a Roser Salis la resposta a algunes qüestions de caire psicològic que molt amablement m'ha respost.

INTRODUCCIÓ

Com la gran majoria de les llegendes de tradició oral, les versions són moltes i els orígens incerts. Se sap amb certesa, però, que les primeres redaccions tingueren lloc a França durant la segona meitat del segle XII per Tomàs d'Anglaterra i Berol. A més, es coneix l'existència de diversos poemes episòdics que narren trobades ocasionals entre els dos amants: un de Maria de França, un de Gerbert Montreuil i tres d'anònims, dos dels quals són les denominades *folies*[1]. D'altra banda, a principis del XIII es compongueren els colossals poemes alemanys d'Eilhart von Oberg i de Gottfried von Straßburg. La immediata prosificació i l'extensió a les altres literatures, demostren l'èxit colpidor que tingué el mite al món medieval. Tenim cites i al·lusions als dos amants en infinitat d'autors: Guerau de Cabrera, Guillem de Berguedà, Bertran de Born, Cerverí de Girona, etc. Àdhuc a *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell hi ha referències explícites als dos amants, sense comentar la presència d'escenes gairebé calcades[2]. Com a confirmació d'això, tenim la similitud dels dos antropònims i l'ús del joc entre «la mar» i «l'amar» que tant apareix al Tristany de Tomàs com al Tirant de Martorell. També a Ausiàs March, a Dante i a Petrarca ens trobem amb amors sublimats, poc terrenals[3]. Les arts en general en tenen no pocs exemples.

De fet, el mite de Tristany i Isolda no només transcendí durant l'edat mitjana, sinó que els textos originals s'han continuat llegint, encara que la majoria només s'han conservat fragmentàriament, però resulta possible reconstruir la història utilitzant-los tots. És precisament això el que féu Joseph Bédier[4] a la seva excel·lent versió de "l'epopeia" dels amants[5]. El cas de Bédier, tanmateix, no és un cas sense precedents: l'alemany Richard Wagner compongué el drama musical *Tristan und Isolde* a partir dels versos germànics. I és principalment a partir d'aquestes dues últimes versions modernes que els públics d'avui coneixen la història.

Una vegada fetes aquestes consideracions, hem de dir que la fascinació que ha exercit i segueix exercint el mite de Tristany i Isolda sobre la nostra consciència és, majoritàriament, irracional.

---

[1] Narren moments en què Tristany es disfressa de foll per poder accedir a la cort.
[2] He extret alguns dels autors aquí esmentats de RIQUER, I. op. cit. (2001).
[3] Aquesta darrera observació la devem a Maria Fernández.
[4] BÉDIER, J. op. cit. (1981).
[5] El lector no familiaritzat amb el mite podria llegir aquesta obra abans de prosseguir amb la lectura de les altres versions o d'aquest mateix treball, ja aquesta lectura li permetria fer-se una idea més precisa de tot el que s'anirà suggerint.

Encara que tothom sap que a la vida real mai ningú no s'ha mort pròpiament d'amor[6], ni molt menys de la voluntat heroica de fusionar dues ànimes en una de sola, que, de fet, és l'únic que els amants anhelen, el mite no deixa de mantenir-nos l'interès. Seria una fita inassolible per part nostra intentar explicar abans de començar aquest fet i encara més inassolible seria explicar per quins motius va néixer el mite; però sí que volem deixar clars dos aspectes que són determinants per comprendre'l. D'una banda que tot el mite depèn molt especialment de la moral cristiana, però també de l'ideal trobadoresc (amb força vigència durant el procés de redacció de les versions arcaiques). I de l'altra que la novel·la sentimental contemporània no ens ha de privar d'observar que els amants, malgrat les trobades i la convivència a Morrois, són profundament infeliços. D'aquí que amor, amargor i mort siguin tres paraules amb un paper cabdal.

Si partim de la base que l'amor (o la fusió dels respirs en un) és l'aspiració suprema dels amants, llavors és relativament fàcil comprendre que en el moment de morir a voluntat materialitzen aquest destí[7]. I diem destí i no voluntat, perquè el filtre d'amor, en la majoria de casos, ens mostra la seva passió[8] com un decret irrevocable del fat, com un mecanisme que fa adonar els amants del seu amor. I és aquí quan intervé el dolor que no els abandonarà fins a la mort, quan finalment podran gaudir de la unió absoluta.

Ja hem assenyalat que la història de Tristany i Isolda està basada en la moral cristiana i trobadoresca, la qual, ben analitzada, no és sinó una forma més o menys aberrant de la primera. És per això, que, tal com ha apuntat Auden[9], només pot haver estat concebuda per una societat capaç, entre altres coses, d'atorgar als individus un valor etern i universal. Així mateix, el món trobadoresc irromp en força a la història per justificar l'adulteri amb un amor superior, que no és de conveniència, i també hi introdueix elements propis d'aquesta tradició: la cambra, el jardí, el bosc, el cant, la recitació, etc. etc. Tot això no exclou que una tercera àrea d'influència aporti quelcom a la trama: el món cavalleresc. Tristany és el més hàbil i fort dels homes; Isolda, la més bella i virtuosa de les dones; ambdós pertanyen a un llinatge noble.

Esmentades ja les principals versions medievals (o les considerades més genuïnes) i les versions contemporànies (Wagner i Bédier), juntament amb aspectes generals del mite, comentem tot seguit els propòsits del present treball. D'entrada, val a dir que en cap cas pretenem fer un estudi

[6] Volem deixar clar que ens referim a una mort que sigui conseqüència única i exclusiva de l'amor. *Cf.* pàg. 41.
[7] Per evitar controvèrsies tractarem aquesta qüestió ben avançat el treball.
[8] És significativa l'etimologia d'aquesta paraula: prové del grec πάθος, experiència, càstig, desgràcia, infortuni, malaltia, mort, aflicció, etc.
[9] AUDEN, W.H. op. cit. (1973), pàg. 22-25

exhaustiu de cadascuna de les versions, sinó que hem procurat de fer, primer, un breu opuscle dels diferents punts de vista, resolucions i simbologies que s'utilitzen a cadascuna d'elles i, per últim, hem elaborat una interpretació conjunta de les versions que al mateix temps ens ha de servir per comprar-les entre si.

Quant a les grafies dels noms propis, hem optat per utilitzar les formes catalanes establertes per Carles Riba a la seva traducció de *El romanç de Tristany i Isolda* de Joseph Bédier. Així, entre les possibilitats per a l'heroi adoptem Tristany que, segons Isabel de Riquer, prové de Drystan que, al seu torn ve de Durst, un gran guerrer i amant de les tradicions cèltiques que visqué pels voltants de l'any 780. De la mateixa manera, farem ús d'Isolda en lloc de Iseo, Iseut o Essylt[10] que apareix citada a les llegendes cèltiques com una de les tres dones infidels d'Anglaterra (creiem que aquí és inevitable veure-hi una certa ironia). Cal remarcar també, l'ús de Marc i no de Marke o Marc'h, que en totes les llengües cèltiques significa «cavall».

Per últim, creiem necessari assenyalar que hem utilitzat la cursiva i els símbols «» amb un valor molt semblant i potser, a voltes, confós (cites textuals, títols, etc.), mentre que les tradicionals cometes ("") han estat utilitzades per indicar connotacions merament personals o bé que el terme que destaquen no està utilitzat amb tota la propietat que li pertocaria.

I ja sense més dilacions, convidem el lector a passar pàgina i endinsar-se en el complicat món dels eterns amants; un món ambigu, dolorós i feliç, trist i alegre, que ha meravellat generació rere generació. I per si al lector encara li resta algun dubte reproduïm els mots amb els quals Bédier enceta la seva obra: «Senyors, ¿us plau sentir un bell conte d'amor i de mort? És de Tristany i d'Isolda la reina. Escolteu com amb gran joia, amb gran dol s'amaren, després ne moriren un mateix dia, ell per ella, ella per ell.»

[10] Per a una explicació més detallada sobre l'onomàstica dels protagonistes, trameto el lector a RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 20.

BEROL

Malauradament, de Berol només ens ha arribat una part de la seva obra. Estem parlant de set episodis, formats per un total de 4484 versos que s'han conservat gairebé íntegrament. Tot el text està impregnat d'una certa ambigüitat que li confereix notoris dots literaris i estètics.

Abans de començar, cal destacar que Berol té una devoció especial per la divinitat i per ressaltar la "culpabilitat" dels barons, cosa que aconsegueix interpel·lant l'auditori i emetent judicis amb freqüència. A més, sempre procura citar les seves fonts (indirectament, això sí) per tal d'acreditar la seva narració i inculcar la seva visió al públic. Passem ara sí, sense més preludis, al comentari dels passatges que es coneixen de Berol.

La cita espiada

L'eix vertebrador del cant titulat *La cita espiada* és una cita entre els amants que el rei presencia d'amagat. La manca d'antecedents fidedignes del mateix Berol (s'ha intentat la reconstrucció a partir d'altres autors) ens pot ocasionar alguns problemes, la majoria dels quals, tanmateix, es poden resoldre amb una lectura atenta del text. No s'esmenta directament, per exemple, què ha induït el rei a espiar la trobada enfilat en un arbre, però s'endevina pel que diu el rei quan es convenç de la innocència fingida de Tristany i d'Isolda: el nan Frocí, un dels aduladors i l'astròleg de la cort, l'ha atiat perquè assisteixi a la trobada[11].

Tampoc no se sap com és que els amants s'adonen de la presència del rei. En aquest sentit, la reconstrucció proposada per Isabel de Riquer (2001) no és del tot satisfactòria. Suggereix que Tristany veu el rei reflectit en una font i que per això conversen de la manera que s'exposarà a continuació, cosa que no tindria gaire sentit si considerem que Isolda és la primera que pren la paraula. Per tant, cal entendre que ambdós s'adonen de seguida, però per separat, de la presència del rei, tot i que no coneixem com, atès que ja una mica avançada la conversa el narrador exposa el següent:

[11] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 64: *Odió* (el rey) *con todas sus fuerzas al enano de Tintagel* (Frocín). A més, a la pàgina següent s'explica que Frocí fuig quan preveu la ira del rei contra ell, ja que el rei creu que les acusacions dels aduladors són falses, d'acord amb la conversa que acaba de presenciar.

Al oír las palabras de su amiga, Tristán se dio cuenta de que ella se había apercibido [de la presencia del rey]. Dio gracias a Dios, pues supo que saldrían con éxito de allí.[12]

Ben mirat, aquestes dues frases no acaben de lligar al lloc on són, ja que fa estona que el lector i el mateix Tristany intueixen la bona resolució de l'afer. Així doncs, potser hauria estat millor situar aquest fragment just després de la primera rèplica d'Isolda.

Deixant de banda aquestes qüestions, cal centrar-nos en els interessantíssims discursos dels dos amants. Val la pena no obviar l'especial ambigüitat emprada per l'autor gràcies a una retòrica més o menys buida que posa en boca dels amants des de bon principi. Com ja s'ha dit més amunt, és Isolda qui pren primer la paraula amb l'objectiu d'esvanir les sospites de Marc, jugant a la perillosa línia de la veritat i del perjuri.

El rey cree que os he amado alocadamente, señor Tristán: pero Dios garantiza mi lealtad y que me castigue si alguien gozó alguna vez de mi amistad, excepto aquel que me poseyó doncella.[13]

Hom pot atribuir no poques interpretacions a aquesta cita. A primer cop d'ull, s'entén que l'únic que ha gaudit de la seva *amistat* és Marc. No obstant això, la clàusula *excepto aquel que me poseyó doncella* pot desviar l'atenció cap a Tristany si prenem com a vàlid que, immediatament després de prendre's el filtre, els amants ja van mantenir relacions sexuals[14]. Llavors, també entra en joc el fet que Isolda, en principi, ha estat també amb el rei: el perjuri d'Isolda sembla inevitable a no ser que utilitzem *amistat* en l'accepció mancada de components sexuals. A part d'això, en altres llocs, es descobreix un dilema sobre qui és l'espòs legítim d'Isolda[15].

Per no allargar-nos més, enumerarem la resta d'arguments que utilitzen per justificar-se (no tan ambigus, per cert, però sí més capciosos): estimar-se perquè són parents, expressar la por per Marc i el temor que els causaria ser perjurs, denunciar les gelosies dels aduladors i els perjudicis

---

[12] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 62. Entenem, però que Isabel de Riquer extreu la reconstrucció, per exemple, d'Eilhart, on l'explicació hi concorda perfectament.
[13] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 61
[14] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 59: *Hubiera preferido seguir amando a Iseo en la mar* (durant la travessia entre Irlanda i Cornualla)*, entregados a sus deleites*. O bé l'ed. MILLET, V. op. cit. (2001) pàg. 75: *Tengo la certeza absoluta de que no quedó dentro* (al camarot de la nau que els porta d'Irlanda cap a Cornualla) *nadie más que ellos dos* (Tristany i Isolda) *y Amor*. I al mateix lloc, una mica més endavant es diu: *En verdad y como juramento lo digo: yacieron luego en alegría culminando su gran amor, hasta que llegaron a divisar la tierra de Marc*.
[15] Ens inclinaríem pel segon candidat a jutjar per fets que passaran més endavant, ja que, al cap i a la fi, fou Tristany qui conquerí Isolda. Consulteu els apartats destinats a Eilhart i a Gottfried.

que els han ocasionat les seves sospites, recordar la fidelitat i les gestes passades que Tristany havia tingut en deferència al seu oncle (com ara la lluita amb el Morholt), etcètera, etcètera. En resum: negar aparentment el seu amor, però sense mentir als ulls de Déu.

L'efecte de tot això, no cal dir-ho, és que el rei acabi de perdre tota confiança en els barons de la cort. És més: *ya no hablará más de traiciones, ni nunca más sospechará de Tristán e de Iseo, sino que les dejará la cámara para lo que quieran.*[16] A més a més, el rei per tal d'assegurar-se totalment de la innocència i de la sinceritat de la reina. En trobar-se-la, li pregunta sense dubtar si s'ha vist amb Tristany. Ella, ja segura del resultat, li explica que acaba de veure's amb ell i reclama una càstig just per a la seva falta. Marc, content del caràcter franc de la reina, li comunica que ja no dubtarà més d'ella. Llavors, Bragiana, sempre fidel, diu al rei que Tristany està enfadat amb ella i que li agradaria reconciliar-s'hi, pretext ideal per fer acudir Tristany i restaurar la vella germanor amb el rei.

Es desprèn de tot això una primera constatació: l'amor que els uneix és foll, però són prou hàbils per racionalitzar-lo quan convé per donar-li continuïtat. Encara que Berol, al darrer paràgraf ja ens prevé del que succeirà, perquè els amants no acaben de ser del tot prudents: *Pero, ¡ay, Dios mío!, ¿quién puede estar enamorado un año o dos sin que se sepa?* [...] *se encuentran con frecuencia, a veces a escondidas y otras delante de la gente. En ningún lugar pueden estar tranquilos y esto les hace citarse a menudo.*[17]

<u>Las huellas ensangrentadas</u>

El segon passatge, *Las huellas ensangrentadas*, es basa precisament en la manca de prudència que comentàvem en l'apartat anterior. S'inicia amb una descripció de l'actitud dels barons, que sovint els amants i el mateix Berol esmenten com *els traïdors*, els quals, en realitat, defensen l'honor del rei (que per a ell té, de moment, poca importància) fins al punt que si Marc no frena les trobades entre Tristany i Isolda estan disposats a declarar-li la guerra: simplement són traïdors perquè no respecten ni l'amor dels amats ni la indiferència del monarca, però també perquè senten enveja dels èxits de Tristany, el preferit del rei.

[16] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 65. Remarqueu l'ambigüitat de la darrera proposició, cosa que posa de manifest la complicada caracterització de Marc en el conjunt de versions.
[17] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 69

A continuació, Berol explica que els amants es troben molt sovint i que la seva relació és de domini públic. I els barons, indignats, ho fan saber a Marc, el qual dubta de la credibilitat de les acusacions i els respon amb evasives. Frocí, al seu torn, li proposa de parar una trampa als amants per demostrar-ne la culpabilitat. El rei, al final, hi accedeix tan sols per silenciar les sospites dels barons. El parany consisteix en espargir farina entre el llit del rei (on també hi dorm Isolda) i el de Tristany[18] a fi de comprovar si l'un s'ha acostat a l'altre. Per assegurar-se que Tristany visitarà Isolda (per acomiadar-se, en aquest cas), fan que el rei li encomani una missió que haurà de dur a terme l'endemà.

A la nit, Tristany veu com el nan escampa la farina i ho comprèn tot. Amb gran horror per part de Berol, perquè això comportarà més mals a la parella, Tristany intenta evitar la trampa fent un salt cap al llit d'Isolda (aprofitant que el rei havia sortit de la cambra), amb la mala sort que una ferida que li havia fet un senglar durant una cacera se li obre i taca de sang els llençols d'Isolda i, en tornar al seu llit, també la farina. D'aquesta manera, la culpabilitat de Tristany i d'Isolda esdevé més que evident, per la qual cosa el rei decideix infligir-los un bon càstig. Tristany s'hi resigna, la qual cosa contrasta amb la fugida que protagonitzarà al cant següent.

Ja per últim en referència a aquest capítol, cal destacar una característica general de l'autor, que es manifesta molt especialment en aquest passatge: són les constants intervencions de la seva persona, obstinat a invocar Déu, cosa que com ja s'ha dit li permet d'influir al lector en el sentit que desitja: *Enseguida llegó el jorobado* (Frocín)*, ¡maldito sea!* [...] *¡Dios mío!, ¡qué locura!* [...] *¡Dios mío!, ¿por qué lo hizo?* [...] *¡Ay, Dios mío!, ¿por qué* [Tristán] *no los mató* (a los barones)*?*[19]

<u>La huida al bosque</u>

Després que el rei hagi acusat obertament Tristany, Berol fa que la gent, assabentada pels rumors, es concentri davant del palau per reclamar el perdó de Tristany. Noteu que es tracta d'un cop d'efecte per tal de decantar els oients (o lectors) dubtosos en favor del protagonista. En qualsevol cas, el rei no està disposat a perdonar i vol fer cremar els amants sense judici previ. Ni els plors dels condemnats ni els clams del poble ni les peticions dels nobles, representades sobretot pel discurs de Dinàs, no commouen el rei. Veiem aquí un Marc tot trasmudat de la seva

[18] Recordem que a l'Edat Mitjana era freqüent que força cavallers dormissin, com és el cas de Tristany, a la cambra del rei.
[19] El conjunt de cites han estat extretes d'ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 70-73.

habitual condescendència a la còlera (tot just és el principi de la problemàtica del caràcter de Marc).

Berol ens conta que Déu atorga a Tristany, a despit del voler reial, un «gran favor»[20] o miracle malgrat que sigui un pecador (una altra estratègia per posicionar el lector): aconsegueix que el deixin entrar en una capella per resar abans del suplici i s'evadeix pel vitrall de l'absis saltant amb molt de perill. Això que podria ser una blasfèmia és, segons Berol, inspiració divina, la qual cosa justifica i autoritza totes les accions de Tristany. Tot seguit, es troba amb el sempre fidel i previsor Gorvenal que el proveeix de cavall, de cota de malla i d'espasa per tal que pugui rescatar Isolda. Un triomf del seu braç i del seu enginy.

Mentrestant, Isolda ha estat entregada per voluntat del rei a un grup de leprosos, perquè això li resulti un suplici més gran que la mort, atès que conservaria la vida, però totalment deshonrada, fent-la potser més seva, ja que elimina la "competència" de Tristany. Els leprosos, liderats per Ivany[21], la prenen en un dels moments més cruels de tota la llegenda, tan per part de Berol, com del monarca.

> *El rey se la entrega e Iván la coge. Los leprosos, que eran unos cien, se amontonan a su alrededor; si oyerais sus gritos y rugidos; todo el mundo está apenado. Unos están muy tristes pero Iván está contento*.[22]

Sortosament, però, Tristany, atiat per Governal, no es fa esperar i s'enfronta verbalment amb els leprosos per alliberar la seva estimada. Un dels aspectes més colpidors del passatge és que Tristany no fa ús de la força i no gosa alliberar Isolda, sinó que és el seu mestre qui ha de prendre la iniciativa. Berol afirma que Tristany no toca cap leprós –malgrat la opinió d'altres narradors–, ja que és massa noble per atacar gent així, tot i que això avui formaria part d'un codi de valors molt desprestigiat. No gosarem contradir Berol, però, des del nostre modest punt de vista, creiem que Tristany s'hauria guiat més pel temor de fer mal a la seva estimada enmig de l'enfrontament que no per deferència als leprosos, tenint en compte que el seu amor per ella és

[20] De fet, vers el final de *Las huellas ensangrentadas* ja apareix aquesta referència, que queda una mica dubtosa, ja que no se sap ben bé a quin miracle es pot referir (evitaran la mort?, s'escaparan?,...). Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 72: *Pero Dios que se complace en protegerlos hizo luego un gran milagro.*

[21] Fixeu-vos en la similitud que guarda aquest nom amb el del protagonista. Els dos personatges són antagònics, però tenen en comú el desig envers Isolda. Creiem, doncs, que la similitud podria tenir aquesta explicació. Val la pena esmentar que en la traducció castellana utilitzada l'efecte és semblant (Tristán i Iván).

[22] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 79

absolutament indefugible. Així doncs, tampoc no seria possible pensar que accepta de bon grat qualsevol pena que la seva estimada li imposi.

> *Los narradores dicen que ahogaron a Iván, pero esto es porque son villanos y no saben bien la historia; Berol la ha conservado en su memoria tal como es: Tristán era demasiado noble y cortés para matar a gente de tal clase.*[23]

<u>En el bosque de Morrois</u>

Una vegada Tristany i Isolda han pogut fugir amb Governal, es refugien a la forest de Morois fins que l'efecte del filtre s'esvaneix al cap de tres anys[24]. Durant aquest temps viuen de la cacera de Tristany (més endavant s'explica com fabrica l'Arc Que-no-fall, el qual, tal com el seu nom indica, li permetrà d'obtenir-ne en abundància) i de la cuina de Gorneval, amb els vestits deteriorats, sense cap comoditat a les que estaven acostumats, anant errats per les profunditats del bosc temorosos d'ésser descoberts, ja que el rei havia promulgat mesures contra Tristany.

Per altra part, cal tenir present la "desaparició" de Bragiana durant tot aquest temps, personatge que l'autor ja no recupera fins al retorn a la cort, omissió que podria passar fàcilment desapercebuda, però es pot explicar observant que Bragiana assisteix els amants quan són a la cort i Governal quan en són fora. Tot això, no obstant, queda compensat gràcies al fet que els amants poden romandre junts en tot moment, ja que s'obliden de qualsevol cosa aliena a ells mateixos.

D'altra banda, és remarcable un fragment posterior que ja ens prevé de la mutació que sofrirà el seu amor en expirar l'efecte del filtre. Ens referim al moment en què un guardabosc els descobreix, el qual avisa immediatament el seu senyor, Marc. Aquest acudeix en solitari al lloc que el guardabosc li ha indicat, on hi troba els amants encara adormits; però la seva relació s'ha començat a modificar, decantant-se cap a una unió total, espiritual de les seves ànimes; i Marc se n'adona: jeuen mig vestits; amb les boques properes, però no juntes; Isolda du l'anell de casament; l'espasa de Tristany els separa, la qual malgrat tenir importants connotacions fàl·liques es relaciona, en aquest cas, amb una separació, determinada en gran mesura per la pròpia atracció sexual. En altres paraules: el desig que ha ocasionat el seu refugi al bosc (amb les

[23] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 80 N. b. que l'al·lusió a la seva memòria és un reforç de la seva tesi.
[24] De fet, quan van al bosc ja fa un temps que s'han pres el filtre, però també triguen una temporada a tornar després que l'efecte del filtre s'acabi. Per tant, resten a la forest uns tres anys, durada que és en si la mateixa que la del filtre.

males condicions de vida que se'n deriven), també genera la seva separació. Continuant, però, amb aquesta escena, hem de dir que a priori, Marc[25] sent desigs de matar-los, però refrena la seva còlera en adonar-se –segurament de manera inconscient– de la força sobrehumana que uneix la cèlebre parella. Fins ara havia cregut que posseïa Isolda en exclusiva i que aquell que havia considerat el més fidel la hi arrabassava: era, doncs, una qüestió d'orgull no tolerar que Tristany, per molt estimat que li fos, li prengués l'honra[26]. Ara, tanmateix, la seva visió és diferent: observa una compenetració entre Tristany i Isolda que contrasta amb els motius polítics i banals del seu enllaç amb la reina. Vegem com dóna a conèixer aquestes reflexions internes als amants, si bé ells no ho comprendran: manlleva a la reina l'anell que ell mateix li havia regalat per dignificar el seu enllaç i el substitueix pel que Isolda li havia donat a canvi (l'allibera del jou matrimonial, com a mínim en el seu fur intern[27]); bescanvia l'espasa de Tristany per la seva (advertència del perill que corren: enveja tant pel que fa als èxits de cavalleria com als d'amor) i tapa amb els seus guants un raig de sol que atenyia la reina (serà tan condescendent com pugui). La qüestió, endemés, es matisa amb un somni d'Isolda, en el qual és atacada per dos lleons que simbolitzen, precisament, el perill: els barons.

Aprofitarem l'avinentesa per tractar, així de passada, la figura del rei Marc. L'actuació que acabem de descriure seria del tot incomprensible si no consideréssim que actua condicionat per les pressions i maldats de la cort, atès que l'única cosa que realment sent per la seva esposa i pel seu nebot és afecte. I potser ve d'aquí el tractament burlesc que rep a un fragment d'aquest apartat que consisteix a dir que té les orelles de cavall[28]. Es podria entendre com un eco de la més habitual idea de "tenir les orelles de burro", pel fet que els amants el burlen segons la visió

[25] Com sempre, Marc obre nous interrogants. Què el mou a canviar les seves pulsions? Realment és coherent amb ell mateix? Li importa l'amor que Isolda pugui sentir per ell? O bé són les enveges i mals de la cort allò que el fa reaccionar? Per què hi ha volgut anar ell sol? Potser per protegir-los?

[26] Com molt bé ens ha fet remarcar Maria Fernández, lliurant-la als leprosos encara la feia més seva. Per dues raons: a) elimina la "competència" amb Tristany una vegada Isolda hagi perdut els seus encants i b) el fet de "donar" implica que primer cal tenir tot el dret sobre l'objecte regalat i, per tant, reforça el llaç de senyor i serf existent en els matrimonis feudals. En certa manera es tracta d'un cas anàleg al d'Otel·lo: en eliminar l'adúltera (encara que sigui només una suposició) l'amant traït veu com la seva possessió se li atorga més que mai. Aquest fet ens portaria a una digressió llarguíssima sobre les intencions del desig sexual, que és el component de base de l'amor eròtic; només apuntem que pretén possessió i perpetuació, deixant de banda el plaer de l'acte sexual en si, atès que el plaer més gran prové de la sensació de possessió d'allò que en realitat no pot ésser posseït. La intencionalitat del desig de Tristany i Isolda, tanmateix, ja han transgredit de bon començament les fronteres del simple i irracional desig sexual.

[27] L'anell és un símbol de submissió i fidelitat. Pel que sembla, segurament en el moment de casar-se, ambdós es van intercanviar un anell; o sigui, es van jurar fidelitat. Però el rei, comprenent l'amor sublimat de la parella protagonista decideix alliberar Isolda, ni que sigui en el seu fur intern, de la càrrega que suposa el jurament de fidelitat, simbolitzat pels anells.

[28] Com indica RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 206 aquest episodi pot estar influït per la història del rei Midas, narrada a OVIDI, *Les metamorfosis*, XI.

de la cort. Ara bé, considerant que «Marc» significa «cavall», potser cal entendre que Tristany és el cavaller que el munta, que el domina[29].

Seguint amb el fil que hem abandonat més amunt, un dia els amants arriben per un atzar a l'ermita d'Ogrí. Aquest els insta al penediment, però l'amor que els uneix no els permet de condemnar els seus "pecats" de manera que no els pot absoldre. Noteu que els amants desitgen l'absolució per abandonar el pecat, però la força de l'amor carnal que els proporciona el filtre domina les seves voluntats. Així mateix, aquí, el desig dels amants d'alliberar-se de la càrrega moral que duen a sobre, ja ens fa intuir –una vegada més– que quan s'escolin els tres anys que dura el filtre, la seva reacció serà la separació, com a mínim, sexual.

Després d'aquesta intervenció, Berol ens parla de Husdent, el gos de Tristany, que restava a Tintagel. Ho fa de manera molt clara i lineal (tot i que, segons sembla, la història és cronològicament anterior a la trobada d'Ogrí) però l'emotivitat del relat fa que els canvis de temps verbal (de pretèrit a present) siguin més freqüents del que és habitual. Anem-la a veure.

Husdent no tastava cap menja des que el seu amo havia estat expulsat i mostrava una gran angoixa. Com que tothom el lloava molt, el caràcter voluble de Marc reflexionava:

> *- En verdad que es un perro con sentido común, y no creo que en nuestros días haya en Cornualles un caballero que valga como Tristán.*[30]

Així mateix, per aquestes reflexions i per influència dels barons, els quals pretenien seguir la pista de Tristany darrera del gos, el rei decidí deixar-lo lliure. Immediatament, Husdent començà a cercar el rastre del seu amo, seguit, evidentment, pels barons. Per sort, el fet que Tristany i els seus acompanyants canviessin d'indret cada dia despistava el gos i els barons el deixaren de seguir creient que si continuaven no sabrien tornar a la cort. Però ben aviat el gos arriba al cantó del seu amo, la qual cosa serveix a l'autor per exaltar indirectament les virtuts del protagonista. Ben lluny de ser una escena alegre, aquest passatge és d'una força emotiva i dramàtica considerable i manté certes similituds amb la *folie d'Oxford*, concretament quan el gos fa la seva aparició. L'únic que fa mostres d'alegria és el mateix gos: Tristany tem que Husdent hagi estat seguit pel rei o pels barons i està convençut que haurà de sacrificar-lo perquè en bordar revelaria

[29] Dec aquesta darrera observació a Maria Fernández.
[30] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 83

la seva situació. Però Isolda, sempre prudent, explica el cas d'un gos que fou ensinistrat per tal que no bordés i proposa de fer el mateix amb Husdent, el qual, a més, podria ajudar a caçar. I en menys d'un mes, la bèstia ja havia bescanviat els lladrucs pel silenci, una nova prova de l'excel·lència de Tristany.

Iseo regresa a la corte

De la vida al bosc, a despit de les habilitats de Tristany, se'n desprenen unes males condicions de vida que deterioren la salut i l'estat general de la parella, ja que no gaudeixen de cap de les comoditats a les quals estaven avesats quan vivien a la cort. A més, els barons mai no han deixat d'assetjar la parella, tal com observem quan Governal mata un dels barons per evitar que els descobreixi i el moment en què els amants són sorpresos pel rei. En aquesta línia, Berol proposa un canvi en la situació del amants; canvi que, en realitat, ja hem anticipat.

La fi del beuratge fa que s'acabi de completar la visió més aviat fatalista i tràgica de la història que l'autor ens ha anat inculcant: els dos amants recobren la racionalitat i es lamenten de les situacions per les quals han hagut de passar. Així, per pal·liar la degradació de la seva salut decideixen que s'intentaran reconciliar amb Marc. La lògica els du a sol·licitar consell al sempre caritatiu i docte ermità Ogrí, que de molt bon grat conciliarà les parts. La solució es basa, com és previsible, en un jurament que empra l'ambigüitat tant recorrent en Berol. Isolda ha d'acreditar la seva absoluta pertinença carnal a Marc, ja que la pertinença sentimental és a hores d'ara més que evident. I com que l'únic interès dels barons és la perpetuació de la corona i mantenir-ne l'usdefruit, un jurament que ratifiqui la validesa moral del matrimoni ja és suficient. En qualsevol cas, ningú no compta amb l'astúcia i els dobles sentits.

La carta que envien per consensuar les condicions del perdó ja diu: [Iseo] *nunca sintió hacia mí* [Tristán] *ni yo hacia ella amor que no fuera conveniente*[31]. Les dues possibles interpretacions són clares i, com que no hi ha perjuri, Ogrí accepta el "penediment dels amants". Una cosa semblant ocorre amb el jurament solemne que Isolda profereix, després d'haver-se intercanviat penyores d'amor i de deixar entreveure que la separació només serà un lapse temporal. A la

[31] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 100

cerimònia s'hi convoca tota la cort de Cornualla, així com el rei Artús i els seus[32] que actuaran de testimonis i defensaran Isolda si no s'accepta el jurament. Tots aquests se situen a la riba del gual Venturós (així és com es coneix l'indret on se celebrarà el jurament) i Isolda a l'altra, disposició que representa la fractura que hi ha hagut entre la cort i l'esposa del seu sobirà.
Pel que fa a Tristany s'ha disfressat de leprós a l'estil de les *folies*[33] i se situa vora el gual, cosa que aprofita per interpel·lar Marc i entaular-hi una conversa també ambigua i burlesca:

- *¿Cuántos años hace que no estás con tu gente?*
- *Señor, hace tres años, os digo la verdad. Mientras estuve sano*[34] *tuve una amiga cortés; por su causa tengo estas úlceras tan grandes* [...][35]
- *No me lo ocultéis, ¿cómo te pudo hacer esto tu amiga?*
- *Señor rey, su marido estaba leproso y yo cumplía con ella mis deseos; y la enfermedad me vino de nuestra unión; pero ella era más bella que ninguna otra mujer.*
- *¿Quién es?*
- *La bella Iseo; se viste igual que ella.*

Al oírle el rey se fue riéndose.[36]

En el mateix sentit, Tristany recomana als barons que creuin el gual per un lloc determinat, on ell ja sap que tindran dificultats per passar. Els barons segueixen els malintencionats consells del leprós i quan apareixen aquests problemes aprofita per burlar-se'n d'una manera més maliciosa que no pas amb el rei, ja que eren els principals motivadors del seu exili a Morrois. De fet, aquí veiem una lleugera transmutació del caràcter de Tristany que no acaba d'adaptar-se a l'home "perfecte" que coneixem. Per bé que sempre es veu un punt de rancúnia i ràbia (àdhuc d'afany de venjança), ni a les *folies* mostra una crueltat així. En qualsevol cas, Berol ja de bon començament ens ha posicionat a favor dels amants, i això és un dels molts recursos de què disposa per fer-ho, tot i que al lector actual li pot despertar compassió, puix que, ben mirat, els barons no són traïdors; llagoters sí, però no traïdors en el sentit més estricte del terme.

---

[32] Sembla probable que *Tristan ministril* parteixi d'aquí o viceversa.
[33] De fet es comporta gairebé de la mateixa manera. Per tant, el mateix que dèiem a la nota anterior, es podria aplicar a les *folies*. Val a dir també que la disfressa de leprós és de les més efectives, atesa la baixa consideració d'aquesta i la noble naixença de Tristany, cosa que fa impensable veure'l convertit en un d'ells.
[34] N. b. que es podria referir a la seva recent separació, atès que la separació serà una de les causes de la seva mort.
[35] Recordem que durant l'edat mitjana la creença en el mal d'amor estava molt estesa. Aquesta idea també es pot relacionar amb la infelicitat que caracteritza la relació dels amants fins a la seva mort.
[36] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 119. Remarqueu que la línia entre la veritat i la mentida no és gens diàfana, encara que atorguem una interpretació figurada al text, però aquí no hi ha cap jurament. Així, es pot entendre que quan diu «leprós» vol dir «gelós» i que és d'aquí d'on vénen els mals, etc. etc. I qui sap si potser també una prova de fidelitat i d'amistat.

Deixant de banda aquesta qüestió, Dinas –agut i sempre fidel a la causa dels amants– reconeix Tristany i immediatament comprèn com es durà a terme el jurament[37]. De moment, faran per manera que Isolda es vegi obligada a sol·licitar l'ajuda del leprós per creuar el gual.

Després d'un breu passatge, bastant desconnectat de la trama, on es narra la mort del guardabosc que havia descobert els amants mentre dormien, Isolda, a collibè del leprós, fa el jurament solemne, el doble sentit del qual és obvi: *entre mis muslos no entró ningún hombre, excepto el leproso que me lleva a cuestas a través del vado y el rey Marco, mi marido*[38]. Una vegada fet, acceptat i reconegut el jurament, Isolda retorna a Cornualla, on es viurà un temps de molta calma, però les trobades continuaran i els barons no negligiran la seva vigilància. Així, com és lògic, els barons ordiran una nova «traïció» que Tristany descobrirà, el pretext òptim per venjar-se dels barons (ara amb la mort), venjança que Berol, no cal dir-ho, ja ha anunciat anteriorment. I aquí, malauradament, queda mutilat tot el que s'ha conservat d'aquest notable narrador.

[37] No se'ns acut cap justificació plausible sobre el fet que Dinas sigui l'únic que reconeix Tristany i les seves intencions. Segurament cal atribuir-ho a la pròpia agudesa.
[38] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 126

TOMÀS D'ANGLATERRA

Tomàs d'Anglaterra és el més moralitzant i abnegat dels autors medievals que van redactar versions de la llegenda de Tristany i Isolda. A vegades, posa en boca dels personatges les lliçons morals, però en altres casos interromp la narració per elucubrar sobre qualsevol qüestió que sorgeixi de la trama[39]. Val a dir, però, que no es tracta d'una retòrica pròpiament cristiana, sinó que més aviat la seva ètica es refugia en l'amor cortès que, segons ell, neix de l'amor carnal[40]. D'altra banda, ell mateix ens confessa a l'epíleg que la seva intenció és aportar consol als amants *ante la inconstancia, ante la injusticia, ante las penas y ante el dolor y ante todas las trampas del amor*[41]. Així, no sol fer especial distinció entre el desig dels amants, tot i que és conscient de les limitacions que s'imposen a Isolda pel simple fet de ser una dona (sempre és Tristany qui pren la iniciativa, ja que ella ha de restar a la cort[42]).

D'altra banda, Tomàs sempre procura donar veracitat a allò que explica, ja sigui contraposant altres versions i rebatent-ne els arguments o bé deixant clar el propi desconeixement d'un determinat factor. A part d'això, juga hàbilment amb la narració per "fer-se venir bé la trama" procurant que els personatges tinguin un nivell de coneixement més ampli del que podrien tenir amb la seva experiència, o viceversa.

Entre les tècniques narratives que utilitza destaca, anàlogament a Berol, l'ús valoratiu de la seva veu, intercedint amb els valors morals que hem comentat o bé transmetent els seus judicis al lector, influint així en la seva visió. Un procediment que utilitza amb freqüència per dissimular aquestes intervencions és expressar la valoració sobre un fet que acaba de narrar i després negar superficialment la validesa del seu criteri, encara que la majoria de vegades fa que els personatges es lliurin a prolixes lamentacions i reflexions que tenen origen en la seva actitud moralitzant i en una de les constants de tot el mite: l'estreta relació entre amor i dolor[43], tot i que això també serveix per accentuar la confusió i el dolor emocional que sofreixen els personatges.

---

[39] Fixeu-vos que això, juntament amb l'absència de verbs de dicció en l'estil directe, denota en gran mesura el caràcter oral del text.

[40] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 151: *el amor viene del acto carnal*. Creiem que aquesta cita requereix un recordatori: inicialment l'amor dels amants és gairebé en exclusiva sexual, mentre que després evoluciona cap a un amor molt més espiritual, tal com observarem al final de tot. En qualsevol cas, SCRUTON, R. op. cit. (2004) constata que l'amor eròtic neix a partir del desig.

[41] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 204

[42] Fins i tot al desenllaç final Isolda actua a petició del mateix Tristany.

[43] De fet, és un constant en totes les versions, però té especial rellevància en Tomàs i Gottfried.

A propòsit d'això hem d'esmentar la conversa entre els amants just després d'haver-se pres el filtre d'amor. En aquest passatge hi ha un joc de paraules que és fonamental: la mar, l'amar i amarg. El primer terme simbolitza el canvi de no-amor cap a l'amor, el qual durà dolors i amargors als amants (la mort a les últimes instàncies[44]); dolors i amargors que comencen ja durant la mateixa nit de bodes, on Isolda és substituïda per Bragiana perquè no pot sofrir el rei. A més a més, cal esmentar que Bragiana hi accedeix per ocultar que Isolda ja no és verge, tal com en certa manera reflectirà l'al·legoria de la camisa que veurem més endavant[45]. Així mateix, aquest fet desencanaderà por que la serventa ho expliqui, la qual cosa els causarà noves dificultats.

D'altra banda, l'exili de Tristany, sense esmentar que creu que Isolda satisfà el seu desig sexual amb Marc, fa que es decideixi a contraure matrimoni amb Isolda de les Blanques Mans[46]. La unió, però, només serà motiu de més dolors per a totes parts. En aquest sentit observem que la majoria de personatges tenen dues amargors que viuen de manera molt reprimida[47]: Marc veu que Isolda no està per ell i té por d'una infidelitat[48]; Isolda no pot estar amb Tristany i ha de restar al cantó del rei; Tristany no pot estar amb Isolda i ha d'estar amb l'altra Isolda, que no gosa ni tocar; i aquesta última no pot estar amb el seu marit i ha de sofrir que vagi a trobar la seva amant o bé que es passi hores embadalit davant d'una estàtua seva (en realitat no ho sap, només ho sospita). És remarcable la frustració que suposa a Isolda de les Blanques Mans la manca de contacte sexual amb el seu marit, cosa que li desperta sentiments propers a la gelosia[49] (ella només ho intueix, perquè Tristany li ha dit que una afecció li impedeix de «complir els seus deures matrimonials» i no és fins que el nostre protagonista cau malalt que se n'assabenta, la qual cosa farà que menteixi per accelerar el sofriment de Tristany a la recta final de la versió de Tomàs). Les dues Isoldes representen paradigmàticament posicions oposades (una no és gelosa i l'altra sí), però tenen un punt de contacte en relació a la fidelitat: l'una rebutja un pretendent ric, atractiu i virtuós perquè ja està lliurada a Tristany i l'altra tampoc no cerca un altre home que no sigui Tristany.

[44] En realitat el mar també simbolitza la mort, el canvi més radical de tots. Així doncs, el mar es catalitza a través de l'amor fins a esdevenir el canvi definitiu. Hem d'admetre que aquesta observació pertany a Maria Fernández.
[45] Això darrer ha estat una puntualització de Salvador Oliva.
[46] Es podria entendre aquest nom com una ironia, atès que és la causant immediata de la mort de Tristany.
[47] Convé remarcar que mai no hi ha cap retret directe a la persona implicada en el dolor.
[48] No és el Marc compulsiu de Berol, però aquí estima realment Isolda.
[49] Cal destacar l'escena de «l'aigua atrevida», on el pensament que l'aigua d'una bassa l'ha tocat més que no pas el seu marit li fa esclafir rialles irreprimibles.

Tampoc el germà d'Isolda de les Blanques Mans, Kaherdín, i Bragiana no se salven del dolor perquè han encetat una relació sentimental. En una de les trobades entre ells dos són descoberts pel pretendent d'Isolda i es veuen obligats a fugir (Tristany també és amb Isolda). Això ocasiona temors a Bragiana i discussions amb la seva senyora, ja que creu que l'amant que li han presentat Tristany i Isolda és un covard que no defensa el seu honor. Per la seva banda, Kaherdín queda pres de la mateixa pena que Tristany (no estar amb l'estimada i haver-se de resignar a contemplar l'estàtua), però amb l'avantatge que és solter. Els únics que podran resoldre del tot els seus dolors són Tristany i Isolda, amb la mort.

A part de tot això, Tomàs inclou alguns episodis èpics que no tenen altra utilitat que fer un descans de la narració principal i ressaltar la valentia i la força de Tristany. En qualsevol cas, en una d'aquestes aventures Tristany cau ferit de gran gravetat. Ell mateix es diagnostica la mort abans de quaranta dies si Isolda no hi acudeix per guarir-lo (¿amb amor o amb els poders màgics de la seva mare?) i demana al seu cunyat que la vagi a buscar. Es concerta que si retorna amb la seva salvació hissarà unes veles blanques; sinó, negres[50]. De seguida que la Blonda està al corrent de l'estat del seu estimat emprèn el viatge, però l'atzar –primer una tempesta i després una gran calma– endarrereix la seva arribada fins el darrer dia del termini que el malalt havia donat, però la gelosia de la seva muller fa que li anunciï que les veles són negres. D'aquesta manera, Tristany s'abandona i mor en el més profund dels dolors[51]. L'arribada de la seva estimada no es fa esperar, i en veure'l mort inicia un veritable *Liebestod* fins que mor. A partir d'aquest moment els amants consumar el seu amor, ja sense la persecució del dolor.

[50] Aquesta idea és de clara influència clàssica, concretament del mite d'Egeu: El fill d'Egeu, Teseu, es va presentar voluntari per alliberar Atenes, el seu regne, d'un tribut de guerra imposat per Creta. Teseu va concertar amb el seu pare que si tornava victoriós hissaria veles blanques enlloc de les negres que duia a l'anada. Teseu va aconseguir el triomf, les vicissituds del qual no explicarem. Malauradament, es va oblidar de canviar les veles i Egeu, en veure de lluny les veles, es va suïcidar llançant-se al mar, que des d'aleshores va rebre el nom de «Mar Egeu».

[51] L'explicació al text és molt bonica. Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 202: *Y dijo tres veces "¡Iseo, amiga mía!" Y a la cuarta entregó su espíritu*. Cal dir que mai no s'ha descrit científicament una mort per amor (exceptuant, com és lògic, el suïcidi), però sí afebliments considerables de l'estat de salut que, en alguns casos, han desembocat en la mort. D'aquí el que dèiem a la introducció. Més endavant tornarem a considerar la malaltia d'amor.

ELS POEMES EPISÒDICS

Els poemes episòdics sorgeixen de la voluntat d'exemplificar o d'ampliar una tesi que l'autor (o autora) ha exposat en algun altre moment o bé com un mitjà per destacar quelcom de les relacions entre un home i una dona. En concordança amb això, trobem poemes episòdics independents de la resta de la producció del seu autor i d'altres inclosos dins obres de majors dimensions.

Abans de donar pas a l'estudi de cadascun dels poemes tractats en aquest apartat, recordarem la cronologia que s'ha seguit, d'acord amb la proposta d'Isabel de Riquer[52]: *Tristán ruisiñor*, *Lai de la Mare-selva* de Maria de França, *Tristán ministril* de Gerbert de Montreuil, *folie d'Oxford* i *folie de Berna*. Aquest ordre s'ha establert mitjançant les al·lusions a altres moments de la llegenda, tant considerant la resta de poemes episòdics com les versions de Tomàs i de Berol. No obstant això, existeixen dificultats per determinar-lo amb claredat.

Cal dir que l'ordenació dels dos primers poemes és força discutible ja que no hi ha cap criteri que asseguri on cal situar-los dins la llegenda. Ultra això, se sap que *Tristán ruisiñor* fou redactat força abans que el lai de Maria de França. Per contra, és ben clar que *Tristán ministril* és posterior al *lai de la Mare-selva* (és aquí on es compon un lai que cita Gerbert de Montreuil), així com que les dues *folies* són posteriors al *Tristán ministril* (aquí Tristany ja s'ha casat amb Isolda de les Blanques Mans i a *Tristán ministril* encara no). A més a més, *Tristán ministril* és el primer text on Tristany es fingeix boig.

Una vegada aclarits aquests aspectes, donem definitivament pas a l'anàlisi dels cinc poemes.

[52] RIQUER, I. op. cit. (2001). No es tracta de l'ordre de redacció, sinó del desenvolupament de la història.

Tristán ruiseñor, Anònim

Tristán ruiseñor apareix dins un poema francès molt més ampli anomenat *Galanteo de enamorados*. Aquest poema episòdic, elaborat sota els cànons medievals de les escenes amoroses (l'escena transcorre entre el dormitori i el jardí, els indrets més utilitzats per tots els autors), s'ha conservat en la seva totalitat malgrat que no hagi estat possible fer-ne una datació precisa.

S'hi narra una trobada dels amants després d'un any de separació, que es pot situar després de qualsevol expulsió de Tristany de la cort[53]. Tristany, per reclamar la presència d'Isolda, assegut al jardí, mostra una altra de les seves múltiples virtuts: imita el cant de diferents ocells amb gran habilitat (hem de suposar que ho va aprendre quan es trobava sota la tutela de Gorvenal)[54]. Ella sent els cants i comprèn que Tristany ha tornat. La confusió la corprèn; no sap què fer puix dins la cambra hi ha deu cavallers que han de vetllar per ella. A més, Marc la té presa entre els seus braços. Al final, però es decideix per sortir a l'encontre de Tristany malgrat les repercussions que això pugui tenir sobre la seva vida i la de Tristany. En altres paraules, el dolor que els causa la separació és tan gran que han de mitigar-lo costi el que costi, encara que es pot observar un tractament favorable al punt de vista de Tristany […] *No tenéis presente lo que Iseo hizo por Tristán* […][55]. Aquesta frase, sembla voler dir que Isolda féu un gran favor a Tristany en acudir al seu reclam en tingués ella ganes o no[56]. I precisament d'aquí es desprèn la intenció del relat, ja que el verb principal de la cita es refereix a una donzella de *Galanteo de enamorados*.

D'altra banda, l'autor, en aquest passatge, remarca molt bé la doble vida afectuosa d'Isolda i el dilema que això li suposa, però ho fa d'una manera molt més suggerent. Diu Isolda: *Sólo tengo una vida, y está partida en dos. Yo tengo una parte y Tristán la otra*[57]. És a dir, ella ja no és posseïdora del seu cos (que ha entregat tant a Tristany com a Marc), però el seu cor pertany a l'amant, no al marit legítim[58]. Així, es justifica que Isolda decideixi prescindir de les

[53] Noteu que atès el període relativament llarg de separació no priva els amants de sentir-se igualment units i àvids d'estar l'un amb l'altre, sinó tot el contrari.
[54] RIQUER, I. op. cit. (2001) recorda que el fet d'imitar el cant dels ocells era habitual en els joglars. Vegem aquí, doncs, una clara influència del món trobadoresc.
[55] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 128
[56] En relació amb aquest aspecte consulteu l'espai dedicat a Maria de França.
[57] Ed. RIQUER, I. (2001), pàg. 128.
[58] Segons el que es pot interpretar de Tomàs d'Anglaterra, Eilhart i Gottfried, Isolda perdé la virginitat amb Tristany.

conseqüències que pot tenir un nou encontre amb Tristany, ja que confessa (encara que no explícitament) que són molt més valuosos els seus sentiments que no pas el seu propi cos. Per tant, podem abstreure que Tristany és l'amant legítim des del punt de vista dels sentiments, molt més importants aquí que la mateixa moral cristiana. D'aquesta manera, Isolda es pot trobar sense remordiments, davant de Déu i de Marc, amb el seu amic. Precisament aquí també hi intervindria el filtre de l'amor, però, com que desconeixem si l'autor hauria preferit un efecte indefinit del beuratge o un d'efímer no hi farem més esment.

A continuació, l'autor fa un discurs força problemàtic sobre la gelosia[59]. L'autor proclama que els gelosos són anomenats així per culpa del gel, un element fred i compacte que obstrueix el lliure fluir de l'aigua. Doncs, com que els amants gelosos sospiten i vigilen les seves amades, limiten la llibertat i, conseqüentment, refreden la relació. Es presenten, per tant, contradiccions a l'obediència que –segons el text– les amistançades deuen als amants, però al nostre entendre i sabent que Tristany mai no retreu a Isolda que segueixi al costat del rei[60], llavors la qüestió és ben simple: és l'amor qui governa la fidelitat, tot i que també és viable interpretar-ho des del punt de vista de l'amor cortès. Fent-ho així, l'amor veritable és l'adúlter i no el matrimonial que es limita a purs efectes de conveniència.

I en referència a això es presenta el caràcter del rei Marc. És cert que dorm abraçat a Isolda, que dins la cambra hi ha deu servents (entre els quals hi ha el nan) que tenen com a funció vigilar Isolda i que tot això són mostres evidents de gelosia o –com a mínim– d'afany de possessió. No obstant això, quan Isolda és descoberta intentant sortir de la cambra, i agredeix el nan que l'acusa de traïció, Marc es mostra condescendent amb ella, avala el seu intent de sortir de la cambra cap al jardí i menysprea l'acusador (diu que Tristany es troba lluny de Cornualla, però Marc no en té, en realitat, cap prova substancial). Això, reforça la tesi que per a Marc, de fet, no té gaire importància la relació entre Tristany i Isolda, però que en canvi, ha de fer esforços per tal de complir davant de la cort i de la societat del seu regne[61]. Al capdavall, el seu matrimoni només és de pura conveniència.

[59] El joc que marca el discurs en l'original és entre *gelus* (gelós) i *gelée* (gelat), que a la traducció castellana de RIQUER, I. op. cit. (2001) ha estat impossible de mantenir.
[60] Recordeu que Isolda i Marc mai no han estat enamorats tal com ho estan Tristany i Isolda, tot i que el rei mostri molt d'afecte per la seva dona.
[61] En altres versions Marc és incapaç de sofrir el lligam feudal trencat amb Tristany, tot i que gairebé en totes elles està disposat a perdonar amb facilitat.

És ben clar, llavors, que l'autor d'aquest poema episòdic coneixia bé la llegenda i les caracteritzacions generals atribuïdes a cadascun dels personatges. I això ho disposa tot per tal d'acomplir els seus propòsits, cosa que a més a més es confirma a la sentència que s'emet al final del poema, on enuncia –si fa no fa– que les amants no són lleials i perfectes, no reuneixen les condicions de l'amant ideal, fins que no ho arrisquen tot per a l'amant, tesi que ha de servir de referència a una donzella de *Galanteo de enamorados*.

Lai de la Mare-selva, Maria de França

Es coneix molt poc de l'escriptora Maria de França. Sembla ser, però, que era una dona molt culta i que entre 1170 i 1190 es trobava a Anglaterra, on presentà els lais. El de la *Mare-selva* és l'únic que parla de la llegenda de Tristany i Isolda i que Maria de França diu haver trobat escrit. Aquest lai, com la resta de poemes episòdics, conta una trobada entre els dos amants des d'una òptica personal, però coneixedora de la llegenda.

En el moment d'iniciar-se el poema hem d'entendre que Tristany havia estat desterrat pel rei, fruit de les seves relacions amb la reina. Després d'un any d'absència, Tristany no pot sofrir més la separació i retorna (una vegada més és Tristany qui pren la iniciativa). Es va allotjant en cases particulars, on va obtenint informació dels assumptes de la cort. D'aquesta manera, s'assabenta que Isolda passarà per un determinat indret amb la seva comitiva. Sense dubtar gens, hi disposa un senyal per tal que Isolda s'adoni de la seva arribada a Cornualla. En aquest cas es tracta d'uns branca d'avellaner tallada en forma quadrada que diposita al mig del camí amb una inscripció. Segons sembla, aquest senyal ja havia estat convingut anteriorment o en alguna ocasió Tristany o ella mateixa havien al·ludit la inscripció, però en cap moment Maria de França informa de quina manera. Això ha fet anar de corcoll la crítica, ja que s'ha dubtat de si realment Tristany hi va gravar un missatge, cosa que resulta força curiós quan al text és clar que alguna cosa hi havia escrita: *y leyó* (Isolda*) todas las letras que había en él* (el bastón)[62]. També hi ha la possibilitat, però, que les lletres no formessin mots, sintagmes o oracions, sinó que simplement es tractés d'un codi convingut pels amants.

En qualsevol cas, Isolda en veure la branca, immediatament s'adona que Tristany és a la vora. Fa aturar la comitiva amb el pretext de descansar i, tot seguit, acompanyada de Bragiana, s'endinsa al bosc, on ben aviat té lloc l'encontre amb Tristany.

Allà, en el misticisme inherent al bosc, l'alegria d'ambdós es desborda. A diferència d'altre autors, Maria de França denota que tots dos estan molt contents, i no només Tristany, cosa que pot venir determinada pel fet que l'autora fos del gènere femení. Per tant, l'amor dels amants, en aquest cas, es presenta igualitari (dins les limitacions imposades per l'època, lògicament). En tot

[62] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 137

cas, és molt significatiu aquest fet, puix que és essencial per comprendre, de manera clara, la intenció de Maria de França.

A despit de l'alegria que senten el tema de conversa deriva ràpidament cap l'obtenció del perdó, amb el propòsit d'augmentar els seus fugissers instants de joia. És per això que Isolda ja havia pensat com obtenir l'absolució de Tristany per part de Marc i li ho explica. Acte seguit, els amants se separen no sense que abans, per tal de recordar els fets, Tristany compongui un lai a partir de les paraules d'Isolda, el qual anomenen *Gotelef* o *Chievrefueil* i que també apareix a *Tristán Ministril*. Això, per tant, ens permet d'inferir que Montreuil coneixia el lai de Maria de França o bé que coneixia les fonts que aquesta assegura utilitzar.

En resum, podem dir que *El lai de Mare-selva* fou escrit amb la intenció de ressaltar la unitat indissoluble entre dos amants en un amor força equiparable a l'amor cortès dels trobadors. Es veu clar al símil següent:

D'eus deus fu il tut autresi
Cume del chevrefoil esteit
Ki a la codre se perneit :
Quant il est s'i laciez e pris
E tut entur le fust s'est mis,
Ensemble poënt bien durer,
Mès ki pus les volts desevrer,
Li codres muert hastivement
E li chevrefoil ensement.[63]

Val la pena assenyalar que la flor i el fruit de l'avellaner (*la codre*) simbolitzen la fragilitat, mentre que l'arbre en si representa la fortalesa. Així mateix, el lligabosc (*le chevrefoil*) es podria entendre com un paràsit, però la unió de vida i mort amb l'arbre inhabilita aquesta possibilitat. A més a més, cal assenyalar que l'avellaner és, en francès, un substantiu femení i que el lligabosc (o xuclamel o mare-selva) és masculí; una relació que no es conservaria en una traducció, tot

[63] Ed. PAYEN, J.C. op. cit. (2004) pàg. 301. Ed. RIQUER, I. (2001) diu: *Le sucedía a ellos dos lo mismo que a la madreselva, que se agarra al avellano; cuando se ha enlazado alrededor del tronco pueden permanecer así unidos mucho tiempo, pero si se les quiere separar, el avellano muere inmediatamente y la madreselva también.*

donant lloc a algunes interpretacions errònies[64]. És clar, doncs, que els amants es poden identificar indistintament amb un dels dos elements que formen el símil. Per tant, podem dir que Tristany i Isolda són un de sol.

[64] Pot ajudar a entendre aquest joc de simbologies la proposta d'AUDEN, W.H. op. cit. (1973.), pàg. 25. En línies generals afirma que Tristany i Isolda són una parella lesbiana, atesa l'espiritualitat, tot i que eròtica, de la seva relació, tal i com es desprèn dels poemes eminentment lesbians de Safo.

Tristán ministril, Gerbert de Montreuil

Aquesta és potser la versió que més difereix de la majoria de les tradicions. Es troba inclosa dins *Continuaciones del cuento del Grial* i l'autor la circumscriu en el marc de la llegenda del rei Artús i dels cavallers de la Taula Rodona. Això mateix succeeix en els "Tristanys en prosa" dels quals hem parlat molt de passada a la introducció.

La singularitat d'aquest poema rau, precisament, en el fet que algunes les habilitats generalment atribuïdes a Tristany, com ara l'astúcia, es veuen desplaçades per les habilitats de l'espasa i de la cavalleria. És tan gran la importància que rep aquest món que no hi cap al·lusió directa i conjunta als dos amants fins ben entrada la composició; en concret quan Tristany està realitzat les mil i una proeses amb la seva espasa, quan el sorprèn el desig. Llavors, demana permís a Artús per anar a veure la seva estimada. I ho fa acompanyat per un seguici de dotze cavallers[65] que l'escorten fins a Isolda. Una vegada arriba a la vora del regne de Marc, on s'hi està celebrant un torneig, l'heroi dissimula el seu aspecte per no ser reconegut d'una manera molt semblant a la que descobrim a les *folies*. Nogensmenys, Isolda el reconeix immediatament per la veu –a diferència de les *folies* en què Tristany també estrafà la veu–, però el fet que es tapi un ull, donant a entendre que l'ha perdut comporta que la seva amant desconfiï[66]. Finalment, però, Isolda accepta que es troba davant de Tristany quan aquest li canta el lai del Lligabosc. Una vegada resolts els dubtes d'identitat, ambdós se senten molt alegres (les connotacions de domini de Tristany sobre d'Isolda són molt lleugeres). Malgrat la seva emergent felicitat se'n van a dormir sense contacte sexual, ja que l'endemà Tristany ha de combatre en el torneig, cosa que és un indici que Montreuil sabia que en gairebé totes les interpretacions del mite la finalitat dels amants era més espiritual que no sexual, tot i que és més atribuïble a la bel·licositat dominant al poema.

[65] Observem que el número dotze simbolitza la totalitat.

[66] Fixeu-vos en dos aspectes d'aquesta estratègia que *Amor ha ensenyat a Tristany*. L'autor no presenta una arguments sòlids perquè Tristany no sigui reconegut. De la mateixa manera que Isolda el reconeix per la veu, la resta de la cort també ho podria fer. Per contra, se'ns diu que deia un any i mig que estava fora, de manera que era perfectament possible que hagués perdut un ull. Val a dir, però, que en aquest poema, Tristany adopta les característiques de l'heroi perfecte, intocable, cosa que explicaria la desconfiança de la seva amant. No obstant això, podem atribuir aquestes petites incongruència a una negligència de l'autor o bé les podem entendre com una mostra d'indissolubitat establerta entre la parella, tot i que no sembla gaire probable si tenim en compte que l'amor té un paper secundari en aquest poema.

A continuació s'explica com els cavallers de Marc van essent derrotats pels homes de Tristany. En aquest passatge es pot veure una certa frivolitat de l'autor: Marc perd en el camp amorós i en el camp cavalleresc, ja que després Tristany i Isolda dormiran junts, aquesta vegada sí amb encontre íntim, el qual serà descobert, però Marc –com en moltes altres ocasions– es mostra condescendent i perdona el seu nebot, amb la condició que no es torni a acostar a la cambra d'Isolda. L'amant, a despit de la prohibició, ben aviat es veu empès a marxar del reialme de Marc puix no ha pogut respectar la clàusula que de bell antuvi se li havia imposat. Parteix, doncs, cap a Normandia, on coneixerà Isolda de les Blanques Mans.

A tall de conclusió podem dir que la diferència entre aquest poema i tots els altres és fonamentalment que aquí l'arma principal de Tristany és la força, mentre per regla general ho és l'astúcia. En certa manera, Tristany és un personatge més propi del Renaixement que no del món medieval, emperò Gerbert de Montrueil el converteix en un heroi cavalleresc amb tots els ets i uts (gran valentia, força i un gran amor) per tal de fer-lo partícip de la tradició artúrica.

Folie d'Oxford, Anònim

Les *folies* són, per dir-ho ras i curt, un misteri, ja que es coneixen poquíssimes ressenyes del manuscrit, de manera que tot el que se sap és a través del mateix text. En qualsevol cas, sí es pot afirmar que totes dues són molt semblants: se centren en un peculiar engany que Tristany enginya per burlar Marc i trobar-se amb Isolda.

Aquí ho fa recorrent, una vegada més, a l'astúcia: es fa passar per boig (vestint-se i comportant-se com a tal, deixant a part que estrafà la veu per no ser reconegut). D'aquesta manera, pot interpel·lar lliurement Isolda i reclamar-ne la possessió a Marc des de la impune condició de foll. Tot això, juntament amb les al·lusions a altres moments de la llegenda, ens demostra que l'autor d'aquesta *folie* també coneixia tota la llegenda i, com en els altres casos, és una mostra de la popularitat del mite.

Un dels moments més especials és el discurs de Tristany en resposta a una pregunta de Marc en referència als propòsits del foll si li cedís l'esposa. El reproduïm tot seguit:

> *Rey – le contestó el loco –, allá arriba, en el cielo está el palacio donde vivo; está hecho de cristal, es bello y amplio. El sol lo inunda con sus rayos. Está en el aire, sostenido por las nubes; el viento no lo mueve ni lo sacude. Junto a la sala hay una cámara de cristal y de mármol. Cuando el sol se levanta por la mañana la inunda una gran claridad*[67].

S'ha d'emfatitzar el gran simbolisme d'aquestes frases. Tristany, assumint el seu rol de boig, profereix uns mots que en boca d'un malalt mental certament semblen ximpleries. No obstant, Tristany es troba en plenes facultat per raonar i utilitza aquestes "bestieses" en un sentit absolutament metafòric. Els seus mots constitueixen, doncs, uns professió de fe, el pur anhel d'evadir-se amb Isolda i poder habitar un indret idíl·lic, paradisíac que es podria identificar amb el jardí envoltat de la Nit, tal com ja veurem més endavant.

En contrast amb aquesta pruïja de Tristany, trobem el fet que Isolda no reconegui Tristany fins que aquest, cansat de relatar fragments de la seva història, deixa d'estrafer la veu. Llavors, el

[67] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 173.

retrobament es fa efectiu, no sense que Tristany verifiqui la fidelitat de la seva amant: sembla que el poeta insinua que si l'amor és ver, no té límits.

El lector deu recordar els trets particulars que hem assenyalat a Maria de França respecte al tractament de les relacions entre home i dona. Val a dir, que en aquesta composició tampoc s'aprecia una preponderància de Tristany sobre Isolda, la qual cosa podria donar pas a moltíssimes especulacions sobre el sexe de l'autor, tema, emperò, que no ens ocupa. Amb tot, és possible asseverar que l'autor concediria als amants un indret on poguessin viure sense ocultar el seu amor; idealitzar-se com un sol individu; en definitiva, concedir-los la mort. Això es materialitza amb el to poètic, irreal, màgic, fantàstic i delicat del qual està impregnat el poema; un to que no es reprodueix en cap altra versió ni en cap altre moment de la llegenda, potser exceptuant l'eteri segon acte del drama musical wagnerià.

Folie de Berna, Anònim

Com ja s'ha dit, hi ha molt poques diferències entre les dues *folies*. Es distingeixen gràcies al fet que la *folie* d'Oxford està escrita d'una manera molt més suggerent. Observem un canvi radical, tant en el to de Tristany com en el del narrador. El manuscrit d'Oxford està marcat per una clara sensualitat que al manuscrit de Berna trobem substituït per una expressió molt més directa. La identitat de Tristany de seguida és revelada a l'auditori, cosa que ve determinada pel fet que l'heroi no parla de manera que només Isolda i Bragiana el puguin entendre tal com ocorre en el primer text.

En aquest segon poema, la dialèctica entre el boig i l'auditori esdevé una pugna personal entre Tristany i Marc, mentre que al primer es manté en tot moment el misticisme i es respecta més aquella benevolència que la tradició atribuí al rei. A més, la conversa privada entre els amants deriva d'una manera que en lloc de ser, tal com sembla a la *folie* d'Oxford, una verificació de la fidelitat d'Isolda i un hàbil maneig de les paraules, més aviat sembla una enumeració de retrets que desemboca, un cop més o menys aclarits els malentesos, en una escena amorosa.

És possible, en vistes de la mediocritat de la *folie* de Berna davant de la d'Oxford, que la primera sigui una germana bastarda de la segona, ja que ambdues narren gairebé la mateixa història o bé que hagués passat just el contrari. No especularem més sobre la qüestió; en qualsevol cas, és obvi que la relació entre les folies és molt estreta i subjectiva alhora, malgrat que l'estil divergeixi molt.

EILHART VON OBERG

L'aspecte més apreciat de l'obra d'Eilhart von Oberg és que s'ha conservat, per molt sorprenent que sembli, en la seva totalitat i amb relativament pocs problemes textuals. Diem que l'aspecte més apreciat és aquest, i no un altre, perquè proporciona una visió global de l'obra que, a més a més, és útil per fer-nos a la idea dels buits que han quedat en altres versions (s'hi explica des de la història dels pares de Tristany fins a l'enterrament dels amants, si bé que amb poca prolixitat).

No obstant, el text d'Eilhart no és un referent òptim de l'essència del mite de Tristany i Isolda, precisament perquè l'estructura del mite no és lineal, sinó que és episòdica. En altres paraules: Eilhart procura en tot moment relacionar els episodis entre si mitjançant la lògica i la voluntat divina[68], cosa que la majoria de vegades l'obliga a suprimir part de l'encant que aporten l'atzar i la simbologia. Així doncs, Eilhart fa que tot allò que passa a l'obra sigui conseqüència d'un fet anterior o bé de la voluntat divina (en comptades ocasions tolera l'atzar o el lliure albir dels protagonistes) encara que a vegades, no cal restar-li mèrit, alguns fets esdevenen molt més comprensibles i lògics[69].

D'altra banda, l'autor sempre extreu del ventall de possibilitats les solucions que puguin satisfer un major nombre de públic. Ja al pròleg ens adonem del caràcter oral del text –que també veurem reflectit als salts bruscos de l'estil indirecte al directe que són un dels trets més característics de seu estil[70]– i del tarannà conciliador d'Eilhart a través d'un incisiu convit a abandonar els prejudicis i a gaudir d'una història que d'una manera o altra, diu, ensenya alguna cosa. D'aquí el final conciliador i la rellevància que dóna als consellers i a les persones considerades sàvies, especialment Gorvenal i Dinas, si bé aquest darrer en menor mesura. Això no es contradiu amb la utilització de la hipèrbole i el contrast entre passions oposades per tal de causar "cops d'efecte" sobre l'auditori; és a dir, exagera els dolors i les penes dels personatges assegurant, per exemple, que mai ningú havia experimentat un dolor semblant o bé contraposa dues passions que accentuïn un dilema. Vegem-ne un exemple: *El rey sintió a la vez alegría y*

[68] En certa manera, tal com succeeix a les tragèdies clàssiques gregues.
[69] Ens referim, per exemple, a l'arribada de Tristany als regnes de Kaherdín.
[70] Malgrat que el traductor admet que l'efecte es mitiga a la seva versió en reprodueixo un exemple: (ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 46) *Al poco llegó Tristán y les preguntó por qué duraba tanto su consejo. Un príncipe le dijo:* […].

pena. Alegría por saber que aquél era hijo de su hermana; y una pena profunda porque, siendo éste tan joven, ya quería cargar con un sufrimiento tan grande.[71]

La cita anterior és bastant il·lustrativa sobre la dualitat de la vida que ens presenta Eilhart. Tot i que dolor i alegria són els eixos centrals de tot el mite, adquireixen una rellevància especial a les versions germàniques. I de fet, a la d'Eilhart, Tristany, Isolda i Marc presenten una dualitat que no necessàriament es correspon amb felicitat i infortuni, sinó que una determinada acció ens modifica la visió que en teníem fins aleshores. En altres mots: cada personatge experimenta quelcom que li fa alterar radicalment el seu comportament. Fins a l'aparició d'Isolda –després de la mort de Morholt– veiem Tristany com l'heroi inigualable, sense por, astut, valent i que defensaria la fe jurada fins a la fi, però a partir d'aquest moment ens adonem del seu veritable destí: Tristany deixa de ser l'heroi guerrer per esdevenir l'heroi eròtic que trairà tot allò que sigui necessari per acomplir el seu amor, tot i que a voltes es mostra molt prudent i temorenc, segurament perquè s'adona que si s'arrisca gaire no tornarà a veure la seva estimada. Isolda, al seu torn, se'ns presenta com una noieta venjativa i capriciosa, però la mera visió de Tristany la redueix a l'amant tendra amb Tristany, però orgullosa amb el món. Marc, per últim, apareix amb el clàssic caràcter condescendent i magnànim, però quan s'adona que Tristany i Isolda sempre trairan el seu honor[72] esdevé colèric i imposa un exili indefinit al seu nebot, la qual cosa suprimeix en gran part el paper dels barons de la cort[73].

En realitat, tots tres personatges experimenten un segon canvi radical. Això, tanmateix, no és fins al desenllaç final. Tristany i Isolda aconsegueixen eradicar el dolor i fer triomfar l'amor[74] (cosa que fins i tot commou Isolda de les Blanques Mans, suposem perquè comprèn el dolor del seu marit), mentre que Marc, assabentat de l'incident del filtre i disposat a perdonar i a acceptar l'amor de l'eterna parella, es desplaça al lloc dels fets, però arriba massa tard. En compensació, s'endu els cadàvers a Cornualla on els fa enterrar en una mateixa tomba i planta un roser sobre d'ella, i un cep sobre d'ell que s'entrellaçaran tal com hem vist amb l'avellaner i el xuclamel. Val a dir, però, que en aquest cas la metàfora és molt més transparent. El roser representa la bellesa, però també les dificultats (té espines) i el cep l'alegria, de ressonàncies bàquiques, i també la virilitat. Així doncs, en aquestes dues plantes hi descobrim les essències de la llegenda: amor i dolor, sexe i alegria (n. b. que la relació sexual és el que realment els amants voldrien

[71] Ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 47
[72] Noteu que Marc no s'irrita per culpa de l'adulteri en si, sinó perquè Tristany ha trencat la fidelitat amb ell.
[73] Vet aquí un dels principals impediments per considerar aquesta versió com un referent.
[74] Curiosament la mort d'ella no està precedida d'un *Liebestod*. Entenem que el dolor profund d'Isolda queda sobreentès pel mateix context.

prolongar per mantenir-se eternament units en un llaç d'amor, però l'amor en si és allò que els causa el dolor)[75].

Aquí potser és un bon punt per expressar la possibilitat que el filtre, en totes les versions, sigui una justificació dramàtica i moral de la relació adúltera. Així, com el lector podrà constatar, si és que ja no ho ha fet, els amants estan enamorats des de molt abans de prendre el filtre. D'aquesta manera, esdevé, juntament amb la moral cortesana, una justificació de caire irracional i màgica d'una conducta considerada incorrecta, encara avui, per la societat. Efectivament, això és el que permet a Marc de concedir el perdó als amants. Per tot això, s'entén que la història també seria possible sense que aparegués el filtre (igual que la darrera unió dels amants morts en forma de vegetals), però és innegable que exerceix una terrible força dramàtica, de la mateixa manera que es manté com a símbol de la manifestació del desig.[76]

Insinuàvem més amunt que la transformació individual de Tristany i Isolda és una reacció de la visió, si bé inconscient, de l'altre; el canvi que hem descrit no és, doncs, res més que l'enamorament, que val la pena analitzar en més detall. Una vegada Isolda rep la notícia de la mort del seu oncle, Morholt, s'encamina en gran dolor a veure'n les despulles. *Inspeccionó de inmediato la herida con sus blancas manos y encontró en ella el fragmento que había saltado de la espada de Tristán. La noble e intachable lo contempló sollozando y lo guardó luego cuidadosamente*[77]. Observem aquí un nou contrast entre *herida*, *blancas manos* i *espada*. El primer terme determina l'odi primerenc d'Isolda i l'encontre inicial entre els futurs amants (Tristany també ha estat ferit i només pot ser guarit per l'art màgic d'Isolda)[78]; el segon es refereix a l'atracció física que sentirà Tristany vers Isolda i, en un futur més llunyà, cap a una segona Isolda, una atracció en aquest cas molt afeblida; i el tercer incideix en l'enamorament en si mateix. L'espasa és un símbol fàl·lic privat de connotacions sexuals, per la qual cosa es considera un element regenerador. Dit altrament: el bocí d'espasa n'ha de completar la resta per formar una unitat que es pot identificar, doncs, amb l'amor entre Tristany i Isolda. Així doncs,

---

[75] Detectem aquí una lleugera contradicció de l'autor. Diu: *En verdad oí decir que eso lo produjo la fuerza del bebedizo* (ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 167), quan havia precisat que l'efecte del filtre era de quatre anys. Considerem la contradicció lleugera perquè, com veurem, el filtre només té la funció de despertar en els amants allò inconscient.

[76] Salvador Oliva ha contribuït de manera decisiva en l'elaboració d'aquest paràgraf.

[77] Ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 52

[78] Per culpa de la ferida enverinada Tristany put exageradament. Per aquest motiu decideix embarcar-se tot sol en un bot a la mercè de Déu, amb la gran casualitat que arriba en territori irlandès on serà curat per Isolda i resoldrà una crisi alimentària que aquell moment pateix el regne. Havent fet això restarà un temps a Cornualla fins que se li encomana cercar l'esposa del seu oncle. Remarqueu, doncs, el fet curiós que les dues primeres trobades de la parella són per culpa dels dos oncles, Morholt i Marc.

quan Isolda reconeix Tristany per l'espasa mentre el guareix per segona vegada vol venjar la mort del Morholt, però la prudent Bragiana la refrena dient-li que Tristany és un bon partit (ha mort un drac per obtenir Isolda per a Marc i, de moment, el mèrit és d'un altre cavaller de la cort irlandesa). En aquest moment l'amor pur, espiritual ja ha quallat, naturalment gràcies a l'espasa, però encara és massa prematur perquè els amants se'n puguin fer al càrrec. El desig, l'alegria i el dolor començaran al mar, durant el "viatge" cap a Irlanda[79].

Una vegada comentat això, cal esmentar que al text d'Eilhart la relació dels amants presenta alguns indicis de convencionalitat que normalment no existeixen. Tot i que l'interès per la procreació és com sempre nul, Isolda es mostra gelosa en gran mesura, cosa que desencadena més d'una fissura entre els amants que, malgrat tot, acaba cicatritzant. Aquest fet es pot entendre des de dues perspectives diferents: la primera es fonamenta en la ja coneguda teoria de l'amor, en virtut de la qual desig implica dolor; la segona és més pragmàtica: Eilhart, com ja hem vist, no és un referent òptim, ja que sempre perd de vista que l'atzar constitueix una de les característiques elementals de la llegenda.

D'altre cantó, creiem interessant fer uns apunts sobre Bragiana i Marc. Del darrer ja en coneixem a bastament la problemàtica que molts crítics han intentat resoldre afirmant que les seves preferències sexuals tendeixen a la homosexualitat, hipòtesi que al nostre entendre és ben acceptable. ¿Com explicaríem si no el fet que l'esposa només la vulgui per complir davant el regne, tot i que mantingui relacions sexuals amb ella? ¿Com explicaríem també el fet que no s'ofengui per la traïció d'ella, sinó només per la d'ell? S'ha assegurat que l'afecte que sent Marc per Tristany no només és de parentiu. Ni ens estranya ni ho desmentim, però, en el cas d'Eilhart, s'hi podria fer una objecció: l'exili que decreta és definitiu. Però quan Tristany porta personalment una carta a Marc per aconseguir que Isolda retorni a la cort, el monarca el reconeix i no intenta emprendre cap acció contra ell, al revés, té intenció de parlar-hi civilitzadament; intenció que l'heroi rebutja per por, tot i que el lector (o el públic) sap que el propòsit és bo. Per tant, la qüestió continua oberta.

Pel que fa a Bragiana hem de dir que és, amb la col·laboració de Governal, la principal alcavota dels amants que mostra en tot moment un amor abnegat cap a la seva senyora. Com ja hem vist, fins i tot accedeix a substituir Isolda al seu llit nupcial i accepta resignadament, no pas de bon

[79] Creiem que el filtre i les seves conseqüències ja han estat suficientment tractats, per la qual cosa no en repetirem l'explicació. Cf., a més, amb el passatge en què Marc descobreix els amants a la forest de Morrois, també present a la versió d'Eilhart.

grat[80], la mort que Isolda li envia. Aquesta passatge manté grans similituds amb el clàssic conte *Blancaneus*, atès que Isolda encarrega a dos caçadors que matin Bragiana i li duguin el fetge[81] de la víctima com a prova que han acomplert la missió; però els caçadors[82] entendrits per les paraules de la serventa maten un gos en comptes d'ella. La part final de la "súplica" de Bragiana fa així: *Cuando nos preparábamos para embarcar –siguió contando la buena doncella–, su madre nos dio dos camisas muy pequeñas, ella sabe bien a cuáles me refiero; pero antes de llegar a tierra la suya fue rota y desgarrada de tal modo que ya no podía llevarla con dignidad al lado del rey. La mía en cambio, estaba sin estrenar, entera y nueva, y ella me rogó que por compasión se la prestara. Yo lo hice a disgusto, pero ella me lo pidió de tal manera que terminé prestándosela. No sé qué más encomendarle, sino que yo mantuve mi camisa entera y nueva durante nuestro viaje por mar hacia aquí, se la presté la primera noche en que yació con el rey y en aquella ocasión fue desgarrada en su servicio*[83]. Veiem doncs que Bragiana resta aliena a l'amor (*yo mantuve mi camisa entera y nueva durante nuestro viaje por mar hacia aquí*, considerant que el mar representa el canvi, l'enamorament), tot i que sacrifica la seva virginitat (*camisa*) per Isolda. I a la present versió no s'amistança amb Kaherdín, tal com explica Tomàs, sinó que resta fidel a la seva senyora fins a la mort, que aquí es produeix abans que la dels amants.

A Kaherdín, tanmateix, se li atribueix una altra amant i un intent de seducció. La primera és una dama del seu territori que està tancada amb pany i clau pel seu marit, a fi d'evitar-li relacions adúlteres; però el company de Tristany aconsegueix superar els impediments de la gelosia. Aquesta història s'utilitza per demostrar que, a pesar dels marits gelosos (clara al·lusió a Marc), els amants s'acaben trobant. La segona és una altra criada d'Isolda que, en un principi, cedeix a les requestes amoroses del company de Tristany, però en el moment de ficar-se al llit aquesta el fa adormir amb un coixí màgic: una mostra més de les grans habilitats de la reina Isolda.

Ja per acabar i per no allargar-nos innecessàriament en aspectes que ja hem comentat o bé d'altres d'accessoris exposarem les escenes inèdites o bé que presenten variants significatives: apareix el rei Artús i la seva cort, però en una escena totalment nova; s'elideix el jurament

[80] Quan analitzem aquest personatge no podem evitar pensar en Liù de *Turandot*, tot i que amb una diferència important: Liù accepta la mort de bon grat, però també la seva situació és diferent ja que la vida del seu estimat depèn d'ella i aquí la d'Isolda no depèn de Bragiana.
[81] Simbolitza la part més fosca i baixa dels individus. No cal dir, doncs, que en aquest cas representa una hipotètica traïció de Bragiana.
[82] La caça era una activitat reservada als nobles, de manera que el caçador s'identifica amb un ésser paternal i protector.
[83] Ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 78

ambigu d'Isolda[84] i no cal ensinistrar Husdent a Morrois, tot i que tant la fugida com l'estada a la forest són idèntiques[85], així com la cita espiada, l'escena de la farina, l'aigua atrevida. A més a més, apareixen passatges que s'assimilen a les *folies*.

[84] Això, juntament amb l'escena de la cita espiada on s'abandona l'ambigüitat, ens mostra que Eilhart no n'és gaire amant, la qual cosa s'adapta molt bé al que n'hem dit fins ara.

[85] No es pot obviar, de totes maneres, que Eilhart justifica d'una manera poc interessant el moment en què els amants són descoberts pel rei. S'esforça, sense èxit, per explicar la presència de l'espasa entre ells dos i omet l'anell de casament que duu Isolda.

GOTTFRIED VON STRAßBURG

Parlar de Gottfried von Straßburg és una tasca veritablement àrdua. Potser semblarà agosarat i anacrònic, però el mestre alemany es pot considerar un humanista del segle XIII. Amb això volem dir que la penetració psicològica que defineix el seu estil és molt superior a la majoria d'autors de l'Alta Edat Mitjana, així com també els discursos filosòfics, reflexions morals i al·lusions a poetes clàssics i contemporanis seus. D'aquesta manera, la versió de Gottfried és de llarg la més extensa i acurada, tot i que també és incomplerta (s'estén, si fa no fa, fins a l'arribada de Tristany als territoris de Kaherdín). Una mostra de l'elaboració formal de l'obra és que està íntegrament escrita en versos apariats i al llarg de tota l'obra hi apareixen diferents acròstics amb els noms dels amants i de l'autor, exceptuant al pròleg on s'hi descobreix el nom del presumpte protector i mecenes de l'alsacià.

En tot cas, Gottfried no se separa en allò essencial de la resta de versions, sinó que ell mateix confessa basar-se en Tomàs d'Anglaterra, el qual considera com l'únic "contaire" coneixedor de la veritat. D'aquí que el seu treball sigui sobretot de recreació intel·lectual sobre l'argument fixat per Tomàs, del qual rarament es distancia, tot i que hi afegeix originalitat. Una de les coses més interessants, com molt bé assenyala Victor Millet, és la comparació que estableix entre les diferents trobades dels amants, cada vegada afegint-hi uns valors més propers a l'èxtasi que descriurem a l'apartat dedicat a l'òpera de Richard Wagner. Aquest fet suprimeix en gran part el caràcter episòdic de la llegenda; o sigui, en versions anteriors és possible alterar l'ordre de les diferents escenes sense que això posi necessàriament en entredit la lògica narrativa, però Gottfried, mitjançant el paral·lelisme, la reflexió i la comparació aconsegueix una versió molt més cohesionada en la qual cada passatge ocupa el lloc que li correspon. Això no exclou que l'atzar i la simbologia continuïn jugant un paper bàsic en el transcurs de l'obra.

Per altra part, val a dir que la voluntat detallista i minuciosa del poeta proporciona uns coneixements molt més explícit dels sentiments dels amants que a les altres versions s'han de deduir. Cal tenir present, d'altra banda, que moltes vegades les vastes descripcions folklòriques no presenten cap interès pel que fa al mite en si, deixant a part l'exaltació dels protagonistes. Un exemple d'això seria l'explicació dels rituals de caça propis del país natal de Tristany que l'heroi posa en pràctica quan arriba a Cornualla per primera vegada. Per tal que el lector pugui comprovar per ell mateix aquest fet en reproduïm un fragment, on observem l'escabrós gust

cortesà: *Todos le observaban con un interés creciente para verle desollar el ciervo. No apartaban la vista de su figura y de sus movimientos, que les parecían admirables y les daba gusto contemplar. Estaban convencidos de que era muy distinguido en todo, sus ropas de extraña magnificencia, intachable su cuerpo. Todos se aproximaron un poco, para seguir su actuación. Entonces empezó el sin patria*[86]*, el joven montero mayor Tristán.* […] *Se dirigió a la cabecera del ciervo y comenzó a separar la piel del venado. Empezó a cortarla y separarla del morro para abajo. Entonces fue hasta las patas delanteras y las sacó una tras otra, primero la derecha y luego la izquierda. Tomó entonces las patas traseras y las liberó del mismo modo. Entonces se puso a abrir la piel a ambos lados, separándola de todos los tendones, desplegándola de arriba abajo y extendiéndola.* […]
Inmediatamente, Tristán se levantó de un salto y cortó una rama con forma de horquilla llamada furke *por quienes conocen la* furkîe*. Pero no hay ninguna diferencia entre las dos, horquilla y* furke *son la misma cosa. Regresó entonces con su vara. Recortó el hígado sacándolo aparte, y separó después redaño y los riñones, desligando finalmente los testículos del lugar donde estaban adheridos. Entonces se sentó en la hierba y cogió las tres piezas. Utilizó el redaño para atarlo todo a la horquilla y lo envolvió totalmente con corteza verde.*[87] El ritual, a més, continua amb la *curîe*, que també va acompanyada d'una explicació de característiques similars.

Si a aquest tipus de descripcions d'estil cortesà hi afegim les reflexions i meditacions de l'autor que hem esmentat més amunt, es fa difícil creure que l'obra segueixi estant pensada per a un públic popular, sinó que tot apunta que cap a uns receptors cultes. En aquesta línia, volem destacar la concepció del món eminentment antropocèntrica de Gottfried. Tant és així que són escassíssimes les referències a Déu, cosa que no deixa de sorprendre tenint en compte que ens enfrontem a un text del segle XIII! Segurament no hi ha cap pàgina on no s'hi introdueixin elements que pretenguin aprofundir en els dolors dels diferents personatges, perquè aquí també tots ells experimenten tot tipus de sofriments. És destacable la malaltia d'amor que aquí apareix amb força freqüència i gran intensitat, a pesar que després de l'estada a Morrois l'efecte es converteix en pura melancolia[88].

Una altra aspecte molt interessant de l'obra de l'alsacià és la narració completa i exhaustiva de la història dels pares de Tristany, que fins ara sempre havíem trobat relatada molt de passada. Com

[86]Gottfried utilitza aquesta fórmula perquè els espectadors de Tristany encara desconeixen el seu origen.
[87] Ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 231 i 232
[88] Trametem el lector interessat en aquesta qüestió a altres autors que han tractat la malaltia d'amor. Pensem, de forma sumària, en Ovidi (*Remedia amoris*), Arnau de Vilanova (*De amore heroico*) o Eco (*El nom de la rosa*). Pel que fa a la melancolia fins i tot ens podríem remetre al famós *spleen* de Baudelaire.

dèiem, Gottfried l'explica amb el seu característic aprofundiment analític de la situació. De la primera cosa que ens adonem és el punt de partida no és gaire diferent del que més tard veurem amb Tristany i Isolda. Rivalín és el rei de Parmènia; Blancaflor, la germana del rei de Cornualla; ell és bell; ella, la més resplendent de les dones. L'enamorament és immediat, a primera vista, tot i el dubte que els assetja. De mica en mica, quan es van veient correspostos, el desig augmenta. El sol fet de pensar que un és desitjat per l'altre els inflama cada vegada amb més força: *les sucedió tal y como dice el refrán: allí donde dos enamorados se contemplan, recibe nuevo alimento el fuego del amor*[89]. Aquí s'hi pot observar, en realitat, un cert component narcisista, ja que el que atia «el foc» no és la visió de l'altre en si, sinó el fet de sentir-se observat amb desig, mentre que en Tristany i Isolda l'enamorament triga més a aflorar i la sexualitat queda relegada a un paper més secundari, encara que durant els primers temps és molt present.

Al cap d'un temps, Rivalín resulta ferit de gravetat. Una de les donzelles, conscient del delicat estat de salut de Rivalín, aconsegueix encobrir els amants per tal que consumin el seu desig. En aquesta primera relació engendraran un fill. A partir d'aquest moment, i a despit de la recuperació de l'amant, Blancaflor projecta tota la seva estima cap al fruit venidor[90]: ara només necessita Rivalín perquè la mantingui a ella i al seu fill[91]. Al cap d'un temps, ell ha de tornar al seu país per ocupar-se d'una guerra que està apunt d'esclatar i s'endu la seva estimada d'amagat per casar-s'hi (la seva relació encara era secreta). Ben aviat Rivalín mor en batalla. Quan Blancaflor se n'assabenta emmudeix totalment (pensant que en serà d'ella?) i no es digna ni anar a veure el cadàver, i al cap de quatre dies mor de part, confiant el nadó al senescal Rual[92]. Això darrer és l'únic punt que ens permetria d'interpretar la seva mort en la mateixa línia que la de Tristany i Isolda, però amb el que hem vist, l'opció no sembla viable. Al final, doncs, l'amor de Rivalín i Blancaflor no és tan atractiu com el de Tristany i Isolda, de la qual cosa Gottfried se serveix per magnificar els amants absoluts.

---

[89] Ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 206

[90] Segurament, en el cas de Tristany i Isolda, la manca de descendència propicia la relació més intensa i espiritual.

[91] Ed. MILLET, V. op. cit. (2001), pàg. 212, diu Blancaflor a Rivalín: *Señor y amado mío, por vuestra causa sufro enormemente, sobre todo por tres cosas que son mortíferas y no es posible esquivar. La primera es que estoy embarazada y no habré de sobrevivir al parto si no me ayuda Dios. La segunda es aún peor: si mi hermano y señor se entera de mi infortunio y de su propia deshonra, me condenará y me dejará morir en la ignominia. La tercera, en fin, es la más espantosa y mucho peor que la muerte: estoy segura* […] *de que me desheredará* […]. *Entonces tendría que vivir para siempre sin dignidad y despreciada. Además habría de educar a mi hijo, cuyo padre aún vive, sin ayuda paterna.*

[92] N. b. que aquesta història va poder influir en la gènesi dels personatges de Siegmund i Sieglinde de la tetralogia de Richard Wagner.

En poques paraules: la versió de Gottfried és potser la més recomanable de les versions medievals, tant per la seva inherent modernitat, la magnificència de l'estil i l'aprofundiment en cadascun dels gestos dels protagonistes, com per l'enorme valor històric i folklòric de la seva obra. Llàstima que del final no en quedi res![93]

[93] Lògicament, també es contempla la possibilitat que el mestre Gottfried morís abans d'acabar la seva versió.

RICHARD WAGNER I JOSEPH BÉDIER

Primer Wagner (1875) i després Bédier (1900). Aquests dos grans homes van apropar encara més el mite medieval als nostres temps. Prova d'això és que els melòmans el coneixen per l'òpera del mestre de Leipzig i els lletraferits pel romanç del savi francès, o potser per ambdós alhora. Tots dos van llegir les versions primitives i se'n van enamorar, però els seus propòsits creatius van ser diferents, tot i que ambdós es mantenien dins les línies del corrent cultural que coneixem com a Romanticisme – cosa és perfectament comprensible.

I

Wagner s'apropià del mite i l'explicà, amb algunes variants més o menys aberrants i amb altres recursos que li permetien de sintetitzar tot el procés catàrtic dels amants, de manera que la història es veu projectada cap a cotes literalment al·lucinants gràcies a la immensa música que sabé crear[94]. El mateix compositor escriví el 5 de juny de 1859 en una carta dirigida a Mathilde Wesendonck: «Aquest *Tristany* serà una cosa "terrible"! Aquest darrer acte!!!... Tinc por que l'òpera arribi a ser prohibida, en cas que una representació dolenta no faci del conjunt una paròdia...: només les representacions mediocres em poden salvar! Les perfectament "bones" haurien de tornar boja la gent: no puc imaginar-ho de cap altra manera». Més tard, a l'agost de 1860 li comunicà: «El Tristany és i continuarà essent per a mi un miracle! Cada cop em resulta més incomprensible com he pogut arribar a fer una cosa així: quan el vaig rellegir, vaig haver d'obrir molt els ulls i dreçar les orelles! Que terriblement que hauré d'expiar per aquesta obra quan vulgui representar-la sencera: preveig amb tota claredat els sofriments més inaudits, ja que no m'oculto a mi mateix que he sobrepassat àmpliament tot el que està en el domini de les possibilitats de les nostre produccions».

[94] Una vegada ja enllestit aquest treball hem descobert un interessant llibre sobre el mite de Tristany, centrat molt especialment entorn de la visió del compositor alemany. Per l'exhaustiva anàlisi filosòfica i musical que en fa aquesta obra és una obra molt recomanable, tot i que algunes de les propostes que s'hi fan són discutibles (destaca la tesi que Isolda mor verge, qüestió que esdevé absurda per ella mateixa si entenem que, a diferència de Plató, per Wagner l'amor eròtic i el desig sexual formaven part d'una mateixa cosa). En qualsevol cas, val la pena subratllar el valor que s'atorga a la redempció i a la sacralització de l'amor, així com als paral·lels que s'estableixen amb la tragèdia grega. El citem de manera sumària: SCRUTON, R. op. cit. (2004).

El tema del dolor enceta l'obra i immediatament s'introdueix el leitmotiv del desig[95], que no torna a aparèixer amb tanta claredat fins al final de la partitura. A partir d'aquesta adequadíssima combinació de dolor i desig Wagner desenvolupa la resta de la trama, atès que l'amor aporta als amants alegria d'una banda i dolor de l'altra. S'aixeca el teló en ple viatge d'Irlanda a Cornualla, on veiem una Isolda furiosa contra Tristany: encara té pendent la venjança de la mort del Morholt – que aquí es converteix en el seu promès, la qual cosa pretén reafirmar els lligams entre aquest i la filla d'Irlanda i remarcar la força superior de l'amor que sent per Tristany–, els sentiments contradictoris que van fer que no gosés matar Tristany quan en tenia oportunitat la continuen agitant i, per últim, l'home que l'ha conquerit, i que ella estima, encara que es negui a reconèixer-ho, la lliura al seu oncle, un home vell que desconeix[96]. Si a tot això hi afegim les burles de Governal, Isolda ordena que Tristany acudeixi a la seva presència i que Bragiana prepari el filtre de la mort perquè en puguin veure tant ella com l'heroi (en aquest cas les dames irlandeses estan proveïdes de diversos beuratges per afrontar diferents situacions), ja que així farà que Tristany expiï la seva falta, ella complirà la promesa i s'alliberarà de Marc. Però l'habilitat de Wagner per crear efecte encara és més gran: primer fa que Tristany ofereixi la seva vida a Isolda, però les paraules d'Isolda ofereixen una reconciliació amb la beguda. Tristany s'adona que li serveix la mort i beu amb avidesa, captiu d'amor. Isolda en veure que l'heroi no vol compartir el filtre s'enfurisma encara més[97], l'hi arrabassa la copa, traïda per l'inconscient, i beu fins a l'última gota. Després d'uns instants d'incertesa el motiu del desig aflora i l'espectador percep que Bragiana ha desobeït i que la ira s'ha esvanit[98], els sentits es desperten i ara ja es poden confessar l'amor. Immediatament, però, arriben a les costes de Cornualla.

El segon acte comença amb Isolda i Bragiana en escena[99]. És de nit. La reina està neguitosa esperant que els membres de la cort marxin de cacera. La serventa adverteix que els espies assetgen, però Isolda apaga les torxes: és el senyal convingut amb l'amant[100]. Immediatament apareix Tristany i s'inicia el sensacional duo d'amor (de ni més ni menys que tres quarts d'hora de durada) dominat pels temes d'*Amor*, *jorn*, *desig*, *crida amorosa*, *xardor amorosa*, *dolor*, *mort*,

[95] Remarqueu que aquest és, tanmateix, el tema central de l'obra, cosa que reforça la tensió sexual omnipresent a tot el mite.
[96] Per a una descripció més detallada d'aquests sentiments podeu recórrer a SCRUTON, R. op. cit. (2004), pàg. 147-152.
[97] Més endavant el mateix Tristany confirma que ja aquí estimava Isolda.
[98] Els motius de la desobediència de Bragiana no s'expliciten. Per tant, es pot entendre que Bragiana no vol perdre la seva senyora o bé que vol evitar ser culpada de la mort de la parella.
[99] Scruton (SCRUTON, R. op. cit. (2004), pàg.152-153) apunta, d'acord amb les tesis de C. S. Lewis, que Bragiana i Gorvenal aporten, alemanys en el cas de Wagner, un contrapunt entre l'amor eròtic dels amants (que defineix com la voluntat dels individus per fondre's en un altre – consulteu les pàgines citades a la nota 90) i l'amistat (que defineix com un tipus d'amor) existent entre Isolde i Bragiana, i Tristany i Gorvenal.
[100] Wagner es permet el luxe que Isolda adopti un paper més actiu del que hem vist a les versions medievals.

nit, *nit deslliuradora*, *èxtasi*, *aspiració a la nit* i *cant de mort*. Al llarg de tota l'escena repassem tant les alegries com els dolors dels amants, així com la seva trajectòria. Un dels moments més interessants és quan es parla del dia, la nit i la mort. La parella és contundent: *BEIDE: O sink hernieder / Nacht der Liebe, / gib Vergessen, / dass ich lebe; / nimm mich auf / in deinen Schoß / löse von der Welt mich los!* [101] El dia representa el món, la vida; la nit és l'amor, l'efímer refugi "atemporal"[102] que només pot prendre caràcter etern més enllà de la mort. A part d'aquest sentit, cal afegir-n'hi un segon, evident al llibret: abans del filtre eren vius; després, morts. D'aquí, doncs, les malediccions al filtre que apareixen a les versions medievals. Amor i dolor és una qüestió ja prou coneguda dels nostres lectors, així com també la predestinació dels amants que aquí, tal com passa amb Bédier i a altres versions, ve subratllada per la casualitat de les dues primeres trobades dels amants[103].

De mica en mica el discurs dels amants va fent palès això que acabem de dir. A més, l'aïllament en ells mateixos és cada vegada més magnífic i la música més propera a l'èxtasi[104] - en certa manera com va fent Gottfried en les successives trobades dels amants. A poc a poc, s'introdueixen temes que només tornaran a aparèixer al Liebestod (*delícies eternes*, *amor infinida* i *ones etèries*), però que s'interrompen fulminantment amb l'entrada de Marc i Melot, el personatge que encarna els barons. Immediatament Marc entona un extens i bell monòleg, en el qual es mostra, com en els altres casos, profundament dolgut per la fidelitat que Tristany li devia, no pas per l'adulteri en si, tot i que aquest cas els mots de Marc invaliden qualsevol suposició d'homosexualitat. Acte seguit, Tristany anuncia el seu exili, altra volta acompanyat pels motius de la nit. Adreçant-se a Isolda, li pregunta si el seguirà. Davant la resposta afirmativa, Melot desembeina (reacció que, al nostre entendre, mostra la ràbia i l'enveja que s'atribueixen als barons que, a més, permet un notable abreujament de la trama, però que no en perjudica el significat). Tristany el desafia i l'ataca, però Tristany deixa caure l'espasa potser per fingir innocència i noblesa, però resulta greument ferit. Marc detura Melot (una altra prova que la traïció no li ha despertat ira) i Isolda es llença als braços de l'amant.

---

[101] Traducció de Jaume Creus: *AMBDÓS: Oh, baixa fins aquí nit de l'amor, fes-me oblidar que visc, acull-me en el teu si, allibera'm del món!*

[102] És l'únic moment en què els amants poden satisfer els seus desigs.

[103] Un recurs típicament wagnerià, i especialment a *Tristan und Isolde*, consisteix en fer explicar als personatges fets anteriors a l'inici de l'obra, cosa que suposa un gran estalvi de temps per les complicades trames que utilitzava el compositor.

[104] Val la pena comentar que per tal de trametre a l'espectador aquesta sensació d'irrealitat Wagner trenca i canvia de tonalitat de manera constant.

El darrer acte explica el deliri de Tristany retirat al castell de Kareol, al seu país natal, i agonitzant per culpa de la ferida que, en principi li ha fet Melot a l'acte anterior. L'heroi està sota l'atenta vigilància de Governal, el qual apareix del tot favorable a Isolda (no com es veu al primer acte), bàsicament perquè ja coneix l'amor entre el seu senyor i ella, i la capacitat d'aquesta per salvar-lo de la mort. El deliri torturat de Tristany imposa a l'escena un aire melancòlic entorn a la figura d'Isolda, cosa que contrasta amb l'entusiasme esperançat de Governal. Finalment, apareix el vaixell d'Isolda[105], que arriba en presència de l'amant (heus ací un tret pròpiament romàntic). Es reben amb un lacònic, però commovedor: *Tristan! Ha! / Isolde!*. El darrer mot de Tristany, *Isolde*, proferit *in extremis* i acompanyat del tema de l'esguard[106] està dotat d'una força abassegadora. La reina assumeix la mort de l'amant amb una serenitat admirable, però de mica en mica es va sumint en ella mateixa. Mentrestant, s'ha anunciat la presència d'una segona nau, la de Marc, que assabentat per Bragiana de l'efecte del filtre acudeix per casar els amants. Però Isolda ja no és sinó conscient de Tristany: entona el magnífic *Liebestod* que passa de l'emoció serena i continguda (marcada pel tema de *cant de mort*) a la joia exultant dels darrers mots abans de desplomar-se, morta, sobre el cadàver de l'estimat. Les dues últimes paraules (*höchste Lust*, suprema voluptat) comencen amb el tema d'*amor infinita* que es prolonga uns moments per deixar pas, amb els amants de ben segur l'un sobre l'altre, oh miracle, a la màxima força i emoció del tema del *desig*.

II

Un temps més tard de tot això, Bédier donà a conèixer la seva excel·lent versió que titulà *Le roman de Tristan et Iseut*. La seva qualitat d'extraordinari prosista i d'erudit sobre el mite li permeté de refondre totes les versions en una de sola. Mentre que Wagner s'havia basat principalment amb Gottfried, i Eilhart per compondre'n el final, Bédier féu justament això: convertí el munt en tot. És admirable la capacitat amb la qual gestionà la gran varietat de variants, admetent ara la solució d'un, adés la de l'altre; encara és més admirable l'altíssima qualitat literària que imprimí al seu text, mantenint sempre la sensació de trobar-nos davant d'un joglar, acompanyats d'un públic ben atent. Seria innumerable dir amb precisió què prové de qui gràcies a la capacitat a la qual ens hem referit. En qualsevol cas hi descobrim, gairebé únicament,

[105] Wagner suprimeix, per comoditat i romanticisme, Isolda de les blanques Mans i tot el que s'hi relaciona.
[106] Això ens indica que Tristany mor mirant-la.

els grans narradors, entenent com a grans Berol, Tomàs, Eilhart i Gottfried que compartien[107], si fa no fa, una mateixa idea. *Senyors, els bons trobaires d'antany, Béroul i Thomas, i missenyor Eilhart i mestre Gottfried, han contat aquest conte per a tots els que estimen, no per els altres. Us envien per mi llur salut. Saluden aquells que són consirosos i aquells que són feliços, els malcontents i els desitjosos, els que estan alegres i els que estan torbats, tots els enamorats. Tant de bo trobin aquí consol contra la inconstància, contra la injustícia, contra el despit, contra la sofrença, contra totes les penes d'amor!*[108]

Fins i tot aquest minúscul fragment que tanca l'obra, a part d'indicar clarament la intensió de Bédier de mantenir l'oralitat de les versions i de tenir un lleuger to arcaïtzant, informa de les seves fonts i transmeten un missatge de Tomàs d'Anglaterra. Comparem, si no, l'última frase amb el que segueix de Tomàs: *que encuentren en ella* [la historia] *consuelo ante la inconstancia, ante la injusticia, ante las penas y ante el dolor y ante todas las trampas del amor*[109].

Un altre punt a destacar és un recurs que Bédier utilitza per aportar credibilitat al relat. Consisteix a exposar les variants que proposen altres narradors, però després dir que les seves opcions són falses, que només la seva és la bona. Aquest tipus de procediments, si bé rars en Bédier, contribueixen a reproduir les característiques medievals del mite atès que són presents en la majoria d'autors. Val la pena comentar, però, que si Bédier pretenia reescriure el mite, a falta d'una versió antiga completa i satisfactòria[110], d'acord amb els gustos moderns, alhora que mantenint totes les característiques antigues, era imprescindible utilitzar una llengua literària monumental, que combinés l'expressió culta i la popular, i que fos, al mateix temps, remota, artificial, tensa. D'aquesta manera una obra per ser llegida en privat, però de caràcter oral pot ésser creïble, mentre que, per exemple, *Anna Karènina* no podria tenir cap sentit si s'hagués redactada de manera similar. És, doncs, l'estil de Bédier que permet veure una obra moderna, escrita majoritàriament amb els procediments de la narrativa contemporània (especialment pel que fa a la lògica, l'estructura, etc.), com un text del XII o XIII.

El lector haurà de disculpar la brevetat d'aquest passatge dedicat a Bédier, però seria una càrrega feixuga repetir els temes que hem anat tractant: Bédier completà tan bé la feina que a nosaltres ens n'estalvia. D'això cal deduir-ne que escollí sempre la solució més bona i més respectuosa

[107] Tanmateix, el capítol XIII (*La veu del rossinyol*), és en gran part calcat a *Tristán ruiseñor*.
[108] BÉDIER, J. op. cit. (1981), pàg. 111. N. b. que l'estil d'intervenció no és tan agressiu com havíem vist, per exemple, amb Berol, tot i que Bédier també l'usa en alguna ocasió.
[109] Ed. RIQUER, I. op. cit. (2001), pàg. 204
[110] Recordem que l'única completa és la d'Eilhart, però que en determinats aspectes no és prou significativa.

amb el conjunt, malgrat que trenqués en un moment donat amb la majoria d'opinions com passa, per exemple, amb el retorn de Morrois en què predomina la versió de Gottfried. En qualsevol cas, tot es respecta molt més que no pas en Wagner, tot i que ambdós entenien, com escriví el mateix Richard Wagner en una carta a August Rockel, que «cal aprendre a morir, morir en el sentit més absolut de la paraula; la por a la mort és l'origen de la falta d'amor i només es genera quan l'amor ha començat a esvanir-se». I és que a hores d'ara podem intuir que allò que més ens fascina del tot mite és la certesa dels amants que amb la mort acaben allò pel qual van ser venir al món, ja no cal que segueixin buscant el seu lloc, la seva raó d'ésser.

CONCLUSIONS

Per exposar les conclusions fins d'aquest treball volem recuperar la cita inicial d'aquest treball. Es tracta, recordem-ho, de la novena composició del recull titulat *Llibre d'amic* de Joan Vinyoli. A fi de facilitar la feina al lector la reproduïm tot seguit:

Cercàvem or i vam baixar a la mina.
I la foscor s'il·luminà de sobte
perquè érem dos a contradir la nit[111].

Quan parlem de l'amor de Tristany i Isolda assumim que felicitat i infelicitat en són els dos ingredients bàsics. Aquest fet es pot comprovar mitjançant un exemple aliè al mite. Si un nen, posem-hi de sis anys, passa per davant d'una botiga, i veu a l'aparador una joguina molt atractiva immediatament se n'enamorarà. El fervent desig d'obtenir-la ocasionarà tot tipus d'estratègies per tal convèncer els seus pares perquè la hi compri, satisfent així el seu desig. No obstant, al cap d'un temps, la satisfacció farà que el nen oblidi la joguina i en cerqui una de millor. Si la mare li satisfà el desig massa sovint, el nen serà incapaç de mostrar alegria quan obtingui quelcom que li feia il·lusió de bell antuvi. En canvi, si la mare el fa patir una mica, si incentiva el seu desig, aleshores la joia que tindrà quan finalment rebi l'objecte anhelat serà molt superior. Una cosa semblant és el que passa amb una parella d'enamorats. En el cas de Tristany i Isolda les trobades que els permeten satisfer el seu desig són bastant esporàdiques, de manera que la major part del temps es veuen arrossegats pel dolor, essent així l'acompliment del desig més substanciós. Notem que si el dolor no hi fos present, probablement el seu amor no se sublimaria de la manera com ho fa en el moment que han adquirit la suficient consciència com per morir. És cert que després el dolor no hi té lloc, però tampoc el desig que esdevé, paradoxalment, l'amor en el sentit més romàntic del terme.

I en aquesta línia volem entendre el poema de Vinyoli. La unió absoluta dels amants, el seu bé més apreciat (*l'or*), no es pot produir mentre restin vius perquè sempre tindran un o altre impediment[112]. Així doncs, quan *baixin a la mina*, quan es morin els que creguin en un paradís immortal comprendran que allí consumen el seu amor (*il·luminar la nit*) [113]. No obstant això, és

[111] VINYOLI, J. (2001), *Obra poètica completa*, Edicions 62, Barcelona, pàg. 276.
[112] A pesar de les versions conciliadores, el lector és conscient que Marc es veu empès a impedir la relació entre la seva dona i el seu nebot per mantenir l'autoritat i l'honor als ulls de la cort i per evitar que el llaç de servitud existent entre ells es trenqui encara més.
[113] Insistim que llavors ja no és desig, sinó amor en estat pur: la sexualitat deixa pas a la ment.

interessant observar algunes similituds de la relació de la parella amb uns versos de la poetessa Safo.

¡Sal de Creta y ven a este templo
sagrado, en donde por ti esperan
un huerto riente de manzanos
y altares que huelen a incienso,

y donde el agua fresca arrulla
entre las ramas, y sombrean
rosales el lugar, y cae
sopor de las hojas que tiemblan;

y donde un prado en el que pacen
caballos, da flores del tiempo
de primavera, y donde el aire
sopla con dulzura . . .

ven aquí, Cipria, . . .
y en estas copas de oro vierte,
graciosamente, adicionándolo
a nuestro festival, el néctar![114]

Suposem que el lector els haurà relacionat amb les trobades furtives dels amants al jardí durant les nits. Aquí veiem clarament com Safo fa una requesta amorosa a una suposada amant, Cípria, per tal que acudeixi a un jardí, el mític punt d'encontre. És el mateix que fa Tristany imitant el cant dels ocells. Safo i Cípria no estan sota perill de mort; en canvi, Tristany i Isolda sí. Tot i el setge dels barons de la cort, ho tenen molt clar: arriscaran el que sigui pel seu amor, mentre morin l'un per l'altre ja n'hi ha prou. No tenen cap dilema sobre la moral dels seus actes, l'amor els fa estar per damunt de qualsevol consideració ètica; només temen el canvi, que un mori sense l'altre o que no es puguin tornar a veure mai més: això és falta de confiança, que genera por a la mort.

Una possible objecció a aquestes afirmacions és l'estada a Morrois: els amants han aconseguit un espai on viure junts, com el jardí o el palau dels cels de les *folies*, ¿com és, doncs, que no hi resten? La resposta es pot basar en el seu estat dèbil de percepció de la realitat per culpa de l'expiració del beuratge i per les duríssimes condicions de vida al bosc: temen la malaltia i la mort. En altres paraules: el grau de consciència que un té de l'altre encara és massa feble perquè comprenguin que només gràcies a la mort podran veure realitzat l'amor suprem que cerquen

[114] El poema correspon a la traducció de Juan Ferraté, procedent del llibre *Líricos griegos arcaicos*, Quaderns Crema, Barcelona, 2000, pàg. 239.

sense pausa (només fa uns quatre o cinc anys que es van trobar per primera vegada) i prefereixen separar-se un temps per garantir les trobades a llarg termini.

Abans hem vist que Wagner va escriure en referència al Tristan: «cal aprendre a morir, morir en el sentit més absolut de la paraula; la por a la mort és l'origen de la falta d'amor i només es genera quan l'amor ha començat a esvanir-se». Aquest és el paradigma que regeix el mite. El fet d'haver d'*aprendre a morir* és el seu procés catàrtic que passa per la felicitat i el dolor i que requereix, naturalment, temps[115].

La separació que es produeix entre els amants després de Morrois és de les més llargues i Tristany fa un esforç per conèixer-se més a ell mateix: es casa amb Isolda de les Blanques Mans. Pel que fa Isolda, s'esforça a donar afecte a un gos i a mantenir relacions sexuals amb el rei. Totes aquestes experiències, no gaire bones per a ells, els amplia gradualment el ventall de matisos que l'un i l'altre poden capturar de les paraules i dels actes. Fins que la imminent mort de Tristany incrementa el nivell de consciència que Isolda té de Tristany fins a tal punt que li permet tenir la certesa que ja han acomplert el seu fi: la percepció que té l'un de l'altra ha arribat a cotes tals que cadascun ha assolit un estat de nirvana individual, i aquest és el seu destí, que una vegada assolit els obra la porta a la mort.

Ara bé, hi ha una complicació afegida: aquesta desgraciada defunció de l'heroi (desgraciada perquè es pensa que Isolda l'ha abandonat) no ens permet de fer el mateix raonament que amb Isolda, a excepció feta de la versió wagneriana. En qualsevol cas, el final que proposa Eilhart ens dóna a entendre que en morir és quan Tristany s'adona de l'amor que li professa Isolda[116] i es pot unir a ella, mentre encara viu. Cal, però entendre el terme unió mancat de tota connotació estrictament sexual, sinó que en aquest moment l'actitud és ja del tot espiritual. D'aquí que es digui que un dels interessos de les parelles convencionals, la procreació, és en Tristany i Isolda inexistent. Si a això hi afegim l'actitud delicada, fràgil que Tristany adopta amb Isolda, anàloga al paper de Safo que hem vist abans, i la unió total en el cos d'ella ens mostra que els cànons de la seva relació no són heterosexuals, sinó lèsbics.

Al capdavall, el millor de tot el mite, el que ens meravella tan enormement és que sense necessitat de paraules –ni tan sols de cap gest– els amants adquireixen la consciència d'haver

[115] Aquest podria ser un bon argument –prescindint dels motius pràctics– per justificar que Wagner elideixi sense cap referència l'estada a Morrois, el casament de Tristany, etc.
[116] *És quan dormo que hi veig clar*, suggeriria Foix.

acomplert tots els seus desitjos i trobar, d'una vegada per totes, la felicitat, després de totes les dificultats que han hagut de superar[117]. I ja per acabar, volem cedir la paraula a una veu molt més autoritzada: W.H. Auden que detalla de manera exemplar l'essència del mite, tot comparant-lo amb el de Don Juan[118].

The Erotic Hero: *About three-quarters of modern literature is concerned with one subject, the love between a man and a woman, and assumes that falling in love is the most important and valuable experience that can happen to human beings. We are also conditioned to this attitude that we are inclined to forget that it does not go back beyond the twelfth century. It does not exist, for instance, in Greek literature. There we find two attitudes. There are plenty of lyrics of the serenade type –the "In delay there lies no plenty, then come kiss me sweet-and-twenty" kind of thing, expressing a simple, good-tempered, and unserious sensuality. There are also, as in the poems of Sappho or the story of Jason and Medea, descriptions of serious and violent sexual passion, but it is not regarded as something to be proud of but as a disaster, the work of merciless Aphrodite, a dreadful madness which makes one lose one's dignity and betray one's friends and from which any sane man or woman will pray to be spared. Our romantic conception, that sexual love can transform the lover's character and turn him into a hero, was unknown.*

It is not until we come to Plato that we find descriptions of something like what we mean by romantic love spoken of with approval, yet the differences are still greater than the resemblances. In the first place it is assumed that this kind of love is only possible in a homosexual relation; and in the second, it is only approved of as the necessary first stage in the growth of the soul. The ultimate good is to love the impersonal as universal good; the best thing that could happen to a man would be that he should fall in love with the Good immediately, but owing to the fact that his soul is entangled in matter and time, he can only get there by degrees; first he falls in love with a beautiful individual, then he can progress to love of beauty in general, then to love of justice, and so on. If erotic passion can or ought to be transformed in this way, then it was sound in psychological insight on Plato's part and not simply the cultural pattern of erotic life in Greece that made him exclude the heterosexual relation, for the latter leads beyond itself, not to the universal, but to more individuals, namely the love of and responsibility for a family, whereas, in the homosexual case, since the relation of itself leads nowhere, the love

[117] Paga la pena esmentar que SCRUTON, R. op. cit. (2004) es refereix a aquest fet com un acte de renúncia i de sacrifici que du a la redempció, que defineix com el descobriment de la veritable llibertat.
[118] AUDEN, W.H. op. cit. (1973), pàg. 22-25.

which it has aroused is free to develop in any direction the lovers choose, and that direction should be towards wisdom which, once acquired, will enable them to teach human beings procreated in the normal way how to become a good society. For love is to be judged by its social and political value. Marriage provides the raw material, the masculine eros the desire and knowledge to mold that material into its proper form.

The two great modern erotic myths, which have no parallels in Greek literature, are the myth of Tristan and Isolde, or the World Well Lost for Love, and the countermyth of Don Juan, the seducer.

The Tristan-Isolde situation is this: both possess heroic arete *in the epic sense; he is the bravest warrior, she is the most beautiful woman; both are of noble birth. They cannot marry each other because she is already the wife of his king and friend, nevertheless they fall in love. In some versions they accidentally drink a love potion but the effect of this is not really to make them fall in love but rather to make them realize that they already have and to accept the fact as predestined and irrevocable. Their relation is not "platonic" in the conventional sense, but the barriers of marriage and circumstances give them few opportunities for going to bed together, and on each occasion they can never be certain that it will not be the last. The love they feel for each other is religiously absolute, i.e., each is the other's ultimate good so that not only is sexual infidelity inconceivable, but all other relations to other people and the world cease to have any significance. Yet, though their relation is the only value that exists from them, it is a torment, because their sexual desire is only the symbolic expression of their real passion, which is the yearning of two souls to merge and become one, a consummation which is impossible so long as they have bodies, so that their ultimate goal is to die in each other's arms.*

Don Juan, on the other hand, is not an epic hero; ideally, his external appearance is that of the man who nobody notices is there because he is so utterly commonplace, for it is important to be myth that he, the man of heroic will and achievement, should look to the outward eye like a member of the chorus.

If Don Juan is either handsome or ugly, then the woman will have feelings about him before he sets to work, and the seduction will not be absolute, i.e., a pure triumph of his will. For that, it is essential that his victim should have no feelings of her own towards him, until he chooses to arouse them. Vice versa, what is essential from him about her is not her appearance but simply

her membership in the class Woman; the ugly and the old are as good as the beautiful and the young. The Tristan-Isolde myth is un-Greek because no Greek could conceive of attributing absolute value to another individual, he could only think in comparative terms, this one is more beautiful than that one, this one has greater deeds than that one, etc. The Don Juan myth is un-Greek, as Kierkegaard has pointed out, not because he sleeps with a number of women, but because he keeps a list of them.

A Greek could understand seducing a girl because one found her attractive and then deserting her because one met a more attractive girl and forgot the first one; but he could not have understood doing so for an arithmetical reason, because one had resolved to be the first lover of every woman in the world, and she happened to be the next integer in his infinite series.

Tristan and Isolde are tormented because they are compelled to count up to two when they long to be able only to count up to one; Don Juan is in torment because, however great number of his seductions, it still remains a finite number and he cannot rest until he has counted up to infinity. The great enemy of both is time: Tristan and Isolde dread it because it threatens change, and they wish the moment of intense feeling to remain unchanged forever, hence the love potion and irremovable obstacle in the situation which serve as defense against change; Don Juan dreads it because it threatens repetition and he wishes each moment to be absolutely novel, hence his insistence that for each of his victims it must be her firs sexual experience and he only sleep with her once.

Both myths are dependant upon Christianity, i.e, they could only have been invented by a society which has been though to believe a) that every individual is of unique and eternal value to God irrespective of his or her social importance in the world, b) that dedication of the self to God is an act of free-choice, an absolute commitment irrespective of feeling, made with infinite passion, and c) that one must neither allow oneself to be ruled by the temporal moment nor attempt to transcend it but make oneself responsible for it, turning time into history.

Both myths are diseases of the Christian imagination and while they have inspired a great body of beautiful literature, their influence upon human conduct, particularly in their frivolous watered-down modern versions, which gloss over the fact that both the romantic couple and the solitary seducer are intensely unhappy, has been almost wholly bad. Whenever a married couple divorce because having ceased to be a divine image to each other, they cannot endure the

thought of having to love a real person no better than themselves, they are acting under the spell of the Tristan myth. Whenever a man says to himself "I must be getting old. I haven't had sex for a week. What would my friends say if they knew," he is re-enacting the myth of Don Juan. It is significant also –it might interest Plato though it would probably not surprise him– that the instances in real life which conform most closely to the original patterns of both myths are not, in either case, heterosexual; the Tristan and Isolde one actually meets are a Lesbian couple, the Don Juan a pederast.[119]

---

[119] Adjuntem per deferència als lectors no coneixedors de la llengua anglesa una traducció elaborada per nosaltres mateixos. L'heroi eròtic*: Unes tres quartes parts de la literatura contemporània tracten un sol tema: l'amor entre un home i una dona. Es basa en el fet que enamorar-se és l'experiència més important i valuosa que pot succeir als éssers humans. Aquesta idea ens condiciona en gran mesura perquè tendim a oblidar-nos que va néixer al llarg del segle vint. No existeix, per exemple, a la literatura grega, en la qual hi trobem dues altres tendències. Hi ha multitud de serenates de l'estil "en el retard hi jeu la no abundància. Després vine: besa'm vints cops ben tendres" que expressen una simple, agradable i desenfadada sensualitat. Hi ha també, com ara als poemes de Safo o a la història de Jasó i Medea, descripcions d'una passió sexual violenta i seriosa, la qual cosa no es veu com un fet del qual se'n pugui estar orgullós, sinó com un desastre, la feina de la cruel Afrodita, una terrible follia que fa perdre la dignitat i trair els propis amics i de la qual se'n voldria allunyar qualsevol home o dona sa. La nostra concepció romàntica, que considera que l'amor sexual pot transformar l'amant i convertir-lo en un heroi, era -doncs- desconeguda.*

No és fins a Plató que trobem descripcions no sancionadores d'alguna cosa semblant al que ens referim amb amor romàntic, malgrat que les diferències són encara més grans que les similituds. En primer lloc, s'observa que aquest tipus d'amor només és possible en una relació homosexual; i en segon terme, només s'aprova com al primer esglaó en el desenvolupament de l'ànima. El darrer fi és l'amor pel tan impersonal com universal Bé. La millor cosa que podria succeir a un home és enamorar-se immediatament del Bé; però per culpa del fet que la seva ànima està embolicada en afers banals i en el temps, només hi pot arribar per etapes. Primer s'enamora d'una bellesa individual, després pot progressar cap a l'amor per la bellesa en general, llavors cap a l'amor per la justícia i així successivament. Si la passió eròtica pot o s'hauria de transformar d'aquesta manera, llavors és raonable pensar que era la seva penetració psicològica i no el simple model cultural de la vida sexual grega allò que li feia excloure la relació heterosexual, atès que la segona transcendeix més enllà de si mateixa: no fins al col·lectiu, però sí fins a un nombre major d'individus, concretament fins a l'amor i a la responsabilitat per una família; mentre que en el cas homosexual, com que la relació en si no acondueix enlloc, l'amor que ha sorgit és lliure per desenvolupar-se en el sentit que els amants triïn, i aquest sentit hauria de ser cap a la saviesa que, una vegada adquirida, els permetrà ensenyar a la resta d'éssers humans reproduïts de manera normal com esdevenir una bona societat, atès que cal jutjar l'amor d'acord amb la seva aportació a la societat i a la política. El casament proporciona la matèria primera; l'eros masculí, el desig i el coneixement per donar a aquesta matèria la forma que li correspon.

Els dos grans mites eròtics moderns, dels quals no es troben casos anàlegs en la literatura grega, són el mite de Tristany i Isolda, o el Món Ben Perdut per Amor, i el contra-mite de Don Juan, el seductor.

La situació de Tristany i Isolda és aquesta: ambdós posseeixen una areté *heroica en el sentit èpic del mot: ell és el guerrer més valent; ella, la dona més bella; ambdós són de noble naixença. No es poden casar, ja que ella ja és l'esposa del seu rei i amic. No obstant, s'enamoren. En algunes versions es beuen accidentalment un filtre d'amor, l'efecte del qual no és l'enamorament, sinó més aviat fer-los adonar que ja ho estaven i fer-los-ho acceptar com un fet predestinat i irrevocable. La seva relació no es "platònica" en el sentit convencional, però les barreres del matrimoni i altres circumstàncies els donen poques oportunitats per anar junts al llit. I cada vegada no poden estar segurs que no serà l'última. L'amor que un sent per l'altre és religiosament absolut; o sigui, cada un és el bé suprem de l'altre, per la qual cosa no només la infidelitat és inconcebible, sinó que tota altra relació amb altres persones i amb el món cessa de tenir cap significat. Amb tot, malgrat que la seva relació és l'únic valor que existeix per ells, és un turment, perquè el seu desig sexual és només l'expressió simbòlica de la seva veritable passió, que és l'anhel de dues ànimes per unir-se i esdevenir una; una consumació que és impossible mentre tinguin cossos, per la qual cosa el seu màxim objectiu és morir en els braços de l'altre.*

Don Juan, d'altra banda, no és un heroi èpic. En el millor dels casos, la seva aparença externa és la d'un home del qual ningú no en nota la presència perquè és completament comú, puix que és important per al mite que ell, l'home de voluntat i progrés heroic, sembli a l'espectador un membre del cor.

Si Don Juan és o guapo o lleig, aleshores les dones sentiran quelcom per ell abans que es posi a treballar; és a dir, un pur triomf de la seva voluntat. Per això, és essencial que la víctima no tingui sentiments propis cap a ell fins que

ell mateix decideixi suscitar-los. Dit al revés: el que és essencial per a ell en referència a ella no és la seva aparença física, sinó la simple pertinença a la categoria de dona: la lletja i la vella són tan bones com la guapa i la jove. El mite de Tristany i Isolda no és grec, perquè cap grec podria concebre l'atribució d'un valor absolut a un altre individu, només podria pensar en termes comparatius: aquest és més bonic que aquest altre, aquest ha actuat millor que aquell, etc. El mite de Don Juan no és grec, tal com Kierkegaard ha apuntat, no perquè dormi amb moltes dones, sinó perquè les apunta en una llista.

Un grec podria entendre que hom seduís una noia perquè la troba atractiva i que l'abandonés perquè n'ha trobat una de més atractiva i s'ha oblidat de la primera; però no podria entendre que això es fes per raons aritmètiques, perquè havia decidit ser el primer amant de totes les dones i per tal que cada una d'elles es convertís en el següent enter d'una infinita progressió.

Tristany i Isolda sofreixen perquè estan obligats a ser dos, mentre que ells voldrien ser només un; Don Juan està turmentat perquè, a pesar del gran nombre de seduccions que ha aconseguit, encara en resta un nombre finit i no pot descansar fins que arribi a l'infinit.

El gran enemic de tots dos és el temps: Tristany i Isolda el temen perquè amenaça de canvi i frisen pel moment de profunda sensació a fi de romandre immutats per sempre més (d'aquí la poció d'amor i l'inamovible obstacle a la situació que serveix de defensa contra el canvi). Don Juan el tem perquè amenaça de repetició i desitja que cada moment sigui nou (d'aquí la seva insistència que totes les seves víctimes no tinguin experiència sexual prèvia i que només pot dormir una vegada amb cada una).

Ambdós mites depenen del cristianisme, o sigui, només els podria haver inventat una societat ensenyada per creure a) que cada individu és de valor únic i etern per a Déu, independentment de la seva importància social al món, b) que la dedicació d'un mateix a Déu és un acte de lliure elecció, una entrega absoluta que no té en compte els sentiments, feta d'infinita passió i c) que un ni s'ha de permetre ser governat pel moment temporal ni intentar sobrepassar-lo, però sí se n'ha de fer responsable convertint el temps en història.

Ambdós mites són degeneracions de la imaginació cristiana i, a pesar que han inspirat un gran corpus de bona literatura, la seva influència sobre la conducta humana, particularment en les frívoles i diluïdes versions contemporànies que passen per alt que tant la romàntica parella com el seductor solitari són intensament infeliços, ha estat gairebé del tot dolenta. Quan una parella es divorcia perquè cada un deixa de tenir una imatge divinitzada de l'altre i no poden sofrir la idea d'haver d'estimar una persona real no millor que ells mateixos, actua sota l'encanteri del mite de Tristany. Quan un home es diu a si mateix: "Em dec estar fent vell. No he tingut relacions des de fa una setmana. Què dirien els meus amics si ho sabessin!" està reproduint el mite de Don Juan. També és significatiu –segurament interessaria a Plató, tot i que probablement no el sorprendria – que els casos de la vida real que s'emmotllen més exactament als estereotips originals d'ambdós mites no són, en cap cas, heterosexuals: en el de Tristany i Isolda hom hi descobreix una parella lesbiana; en el de Don Juan, un pederasta.

BIBLIOGRAFIA

ALIER, Roger (2001), *Guía universal de la ópera: (II) de Mussorgski a Zandoni*, Ma non troppo, Barcelona

*AA.VV. (1995), *La leyenda de Tristán e Iseo*, edició de Riquer, I., Siruela, Madrid

AA. VV. (2001-2002), *Tristan und Isolde*, Fundació del Gran Teatre del Liceu, Barcelona (programa de mà de les representacions de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner al Gran Teatre del Liceu durant la temporada 2001-2002. Inclou la traducció del llibret de Jaume Creus)

AA.VV. (2004), *La Gran Ópera*, Planeta DeAgostini, Barcelona

AUDEN, Wystan Hugh (1973), "The erotic hero" dins "The Greeks and us", *Forewords and afterwords*, Faber & Faber, Londres

BÉDIER, Joseph (1981), *El romanç de Tristany i Isolda*, edició de Riba, C. i nota preliminar de Riquer, M., Quaderns Crema, Barcelona

*BÉROUL, TOMAS, MARIE de France et autres (2004), *Tristan et Yseut*, edició de Payen, J. C., Maxi Livres, Paris
(inclou la versió original i una traducció en prosa al francès modern)

BETTELHEIM, Bruno (1999), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona

CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain (1999), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona

*EILHART von Oberg y GOTTFRIED von Strassburg (2001), *Tristán e Isolda*, edició de Millet, V. i traduccions d'aquest i Dietz, B. respectivament, Siruela, Madrid

GRIMAL, Pièrre (1994), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós Ibérica, Barcelona

MARAGALL, Joan (1981), *Obres completes I*, Selecta, Barcelona
(inclou traducció adaptada a la música de *Tristany i Isolda* de Wagner, R.; pàg. 541-572)

MILLET, Víctor (2001), edició, introduccions i notes *Tristán e Isolda* i traducció de la mateixa obra de Eilhart von Oberg, Siruela, Madrid

PAYEN, Jean-Charles (2004), edició del text, introducció i notes de *Tristán et Yseut*, Maxi Livres, Paris

RIQUER, Isabel (1995), introducció i notes de *La leyenda de Tristán e Iseo*, Siruela, Madrid

RIQUER, Isabel (2001), introducció i notes de *Tristán e Iseo*, Siruela, Madrid

*TOMÁS de Inglaterra, BEROL, MARÍA de Francia y otros (2001), *Tristán e Iseo*, edició de Riquer, I., Siruela, Madrid

WAGNER, Richard (1925), *Tristany i Isolda*, edició de Zanné, J. i de Pena, J., Associació Wagneriana, Bracelona
(Traducció en vers adaptada a la música i acompanyada de l'exposició temàtica)
WAGNER, Richard (1981), *Tristany i Isolda* dins Maragall, J. (1981)

* Quan al treball se citen obres marcades amb un asterisc es fa indicant qui l'ha realitzada, sempre i quant ens referim a la traducció. Així, per citar «BÉROUL, TOMAS, MARIE de France et autres (2004)» indicaríem «Ed. PAYEN, J.C. op. cit. (2004)». Per contra, quan se citi una aportació del traductor (ja sigui en forma de nota o d'introducció) se citaria directament pel seu nom. Fent ús del mateix exemple tindríem «PAYEN, J.C. op. cit. (2004)».

BIBLIOGRAFIA SUMÀRIA

SCRUTON, Roger (2004), *Death-devoted Heart: sex and the sacred in Wagner's "Tristan and Isolde"*, Oxford University Press, New York