

El humor como privilegio y el humor como estigma en *Tristán el Joven*¹

María Cristina Gil de Gates

Tristán el Joven (T.J.) es una manera abreviada de llamar al Libro Segundo del texto que Marcelino Menéndez y Pelayo llama *Coronica nuevamente emendada y añadida del buen cavallero don Tristan de Leonis y del rey don Tristan de Leonis el Joven su hijo*¹. Este libro aparece anónimo en Sevilla en 1534² como continuación de la historia de Tristán de Leonís y de la reina Yseo la Brunda, cuyas aventuras narradas en el Libro Primero no se apartan demasiado de los lineamientos generales impuestos por las ediciones previas de 1501 y 1528. T.J., que por lo que se sabe es original del autor y autóctono de España, gira en torno de las hazañas de Tristán el Joven y de la vida sosegada y ejemplar de su hermana menor, la infanta Yseo, hijos ambos de los Tristán e Yseo legendarios.

¹El presente artículo está en proceso de publicación en *Hispanófila* (University of North Carolina).

Constituye un rasgo notable de este texto la inserción de numerosos elementos humorísticos, ya sea situaciones o personajes, ya sea bromas o comentarios entre personajes. En efecto, en sus ciento diez folios hay cincuenta y una situaciones graciosas, lo que implica casi una cada dos folios. De los ochenta y dos personajes de la narración, treinta y tres se ven involucrados de una u otra manera en este tipo de situación, y esto se hace más notable si se considera que virtualmente todos los personajes principales³, incluyendo a Tristán el Joven y la infanta Yseo, se ven en situaciones risibles o bien son objeto o sujeto de las bromas amables intercambiadas con harta frecuencia entre los cortesanos. Para evitar distorsiones de la subjetividad, se toman como *humorísticas* aquellas situaciones que queden legitimizadas como tales en el texto mismo a través de comentarios por parte del narrador como "El rey se rió mucho..."⁴. Sólo como excepción se cuentan unas pocas situaciones narrativas que, sin estar acompañadas por una ratificación como la señalada arriba, están inequívocamente dirigidas a causar la hilaridad del lector.

Puede decirse que en T.J. hay, a grandes rasgos, dos formas de humor. El primer tipo es íntimo, grato, *con* los personajes. Surge de un ánimo benevolente con una mirada desde el interior del grupo, y es compartido por el que hace la broma y aquél al cual va dirigida. Su rasgo distintivo es que depende de la situación, ya que ninguno de los personajes involucrados es esencialmente cómico. Da su sello de amistosa confianza a la relación entre los miembros de la corte valorizados por la narración, cuyo perfil narrativo se ensancha al incorporar matices de humanizadora cotidianeidad con frecuencia ausentes en obras que responden a este código genérico. Su función es proporcionar un nexo común a todos aquellos que

conforman el Yo social desde cuya perspectiva se ve la realidad. Su representante más evidente es el Franco, primo del rey y caballero de extraordinarias dotes descrito por los otros como "regozijado"⁵ y "burlador"⁶, expresión esta despojada de matices despectivos o críticos y que conlleva la idea que podría expresarse hoy como *bromista*.

El segundo tipo de humor tiene una función diferenciadora. Parte de una perspectiva exterior y no es una broma compartida sino la risa que algunos personajes generan a pesar de sí mismos en los miembros que conforman el Yo social. Es el humor con que se estigmatiza al Otro al convertirlo en personaje cómico. El ánimo —benevolente o malevolente— del que parte la representación de la comicidad genera dos subtipos. En el primer caso se encuentra el humorismo que se desprende del tratamiento de algunos personajes del pueblo, ignorantes de las cosas de la caballería, ingenuos en sus apreciaciones de la realidad, que se expresan en un lenguaje mimético que tiende a adaptarse a su nivel sociocultural y constituye, quizá, una de las marcas de su comicidad⁷. Los personajes que integran el Yo social se ríen a sus espaldas de su simpleza, pero no los humillan ni surge del texto la evidencia de que abriguen contra ellos algún tipo de animadversión. Dentro de este primer caso en el tratamiento del Otro por el humor, también se encuentra otro grupo de personajes semicómicos formado por dos de los caballeros: Palisendo, apenas episódico, y la Bella Guarda. El rasgo diferenciador en ellos no es el abismo social sino que ambos, aunque son valientes, tienen una noción cautelosamente pragmática de los ideales de la caballería y en cambio toman demasiado en serio algunos de sus aspectos formales, como se verá más adelante. Por ser pares sociales, la risa que generan algunas de sus actitudes o

comentarios en los otros miembros de la corte son frontales, pero tampoco hay rasgos definidos de malevolencia hacia ellos, incluso cuando les hacen bromas⁸. No se diferenciarían del Yo social si no fuera porque desde la narración se les imponen algunos rasgos de comicidad intrínseca. Esta forma del humor, por su benevolencia, puede confundirse con la que identifica al Yo, pero la diferencia en la perspectiva y en la función hace que deba asimilárselo al humor con que se trata al Otro.

La segunda variante dentro del sistema del humor diferenciador es, al menos para nuestra ética, brutal, denigrante, *contra o a pesar de* los personajes en los que se alienan rasgos morales o criterios ideológicos desvalorizados desde el código axiológico sustentado por el texto, y trae como consecuencia narrativa el estrechamiento de la figura al caricaturizarla. Es el humor con que, desde una ideología asimilada al Yo se manipula la representación del Otro. Se encarna en dos personajes intrínsecamente cómicos: Miliana, miembro de la corte durante el segundo cuarto de T.J., y el portugués Silvera, apenas episódico en la segunda mitad, hidalgo que se muestra despectivo de las cosas de la caballería. Este grupo podría incluir, además, otros tres personajes que son sin duda cómicos hoy, pero habría alguna posibilidad de que no hayan sido diseñados como tales—sus acciones y dichos no generan tanto la risa de los otros como la del lector—, aunque están evidentemente maltratados por la narración. Son ellos Florinea, la reina Ginebra y la duquesa de Fenicia.

Puede interpretarse que el reforzamiento de la propuesta moralizante de la obra es una de las funciones de la comicidad en sus dos vertientes, ya que hay un humor para unir en el trato cotidiano a los más buenos y otro para diferenciar a los menos buenos o ligeramente distintos. En

el universo textual de T.J. hay escasos lugares reservados a los malos. Éstos, que son los paganos, entran en el libro sólo para morir y son tomados en serio, con la excepción de Salandro, a quien el rey se permite ridiculizar. T.J. no admite un diálogo libre con el Otro esencial, el que coadyuva a la autodefinición del Yo como persona cristiana y ética. Esto implica que, si bien hay una diferencia profunda entre las dos formas de humor, no la hay entre los personajes tratados narrativamente de uno u otro modo.

Veamos primero cómo se implementa el humor como nexo de unión entre los miembros del grupo que constituye el Yo social. Como se dijo arriba, el intercambio de bromas es una de las marcas identificatorias del Yo. Todos los miembros del grupo tienen el privilegio de hacer y recibir bromas de sus pares, inclusive cuando apenas se conocen. Recién llegado a Burgos, el Franco bromea con el rey de España, don Juan, a quien acaba de ser presentado:

-¿Qué aprovecha—dixo el conde Franco—la gran fermosura de la infanta Yseo, que agora se quedavan cortando los paños para ser monja?.

-¿Qué dezís?—dixo el rey don Juan.

-Para esta cruz que es verdad—dixo el Franco.

Y el rey don Juan, desde que vido que no hizo la cruz, conoció que burlava. (cci-ra).

En la cita se notan algunos elementos que conviene considerar. El primero es la virtual igualdad social entre los personajes. Aunque don Juan es rey, el Franco se considera bastante seguro socialmente, dado que es de sangre real, como para atreverse a bromear con él⁹. Éste es, básicamente, un humor entre iguales. El segundo es la seguridad confesional de los protagonistas. El Franco finge

jurar sin temor de ofender a Dios o a las personas¹⁰ porque se siente avalado por su identidad social de buen cristiano viejo. El tercero es la red de sobrentendidos comunes, que hace que todos puedan decodificar rápidamente la presencia del chiste y festejarlo sin que nadie haga el ridículo por excesiva ingenuidad. El rey Juan ve que el conde Franco no hacía el signo de la cruz por la que decía jurar, por lo que reconoce de inmediato la falsedad de la información. Todos estos aspectos son importantes porque constituyen, tácitamente, la condición necesaria para el humor del Yo: intimidad con la nobleza por pertenencia o asimilación, como en el caso de los criados; cristianismo acendrado y goce compartido de la broma.

Las *burlas* del Franco se originan en tres ámbitos fundamentales: algunas batallas o guerreros, que provocan sus comentarios cómicos¹¹; la necesidad de aliviar la tensión de un momento doloroso por medio de la risa de sus pares¹²; el casamiento de la infanta, que le inspira todas las humoradas previsibles en torno de la noche de bodas¹³. Pero Armenia, duquesa de Florisdelfa, que también es "regozijada e del palacio", es promotora de bromas pesadas contra la reina de las Amazonas, (cxxxvii-ra), y contra Miliana (cxxxviii-va). El mismo Lanzarote, con todo el prestigio literario adquirido desde que en el siglo XII Chrétien de Troyes lo eligiera como protagonista de *El caballero de la carreta*, se permite comentarios graciosos durante unas justas que ve desde el estrado del rey (cxvii-ra) e incluso alguna comparación desdolorosa para su persona¹⁴. El rey Tristán, los reyes Plácido y Tulia, el duque Armián, la duquesa Esforcia, todos reciben bromas o festejan ruidosamente las impulsadas por otros. Los criados de confianza, como Zafira y Fidencia, y hasta el viejo médico de la corte, Micer Fabricio, participan de una u otra manera

de esos matices del trato entre los cortesanos.

El sistema ideológico propugnado es interesante. Lejos ya de los principios de la sociedad estamental como los expusiera don Juan Manuel en *El libro de los estados*, según los cuales ambicionar un cambio en el *estado* era un pasaporte seguro a la condenación, el autor anónimo propone en su ficción una utopía en la que la movilidad social no sólo es posible sino frecuente, pero depende de la entrega absoluta en el servicio del señor. Éste, a su vez, debe ser rápido en la recompensa. El criado no debe reclamar derechos ya que no parece haber un reconocimiento explícito de ellos, pero la *mesura* y *discreción* del amo hace que sus sacrificios se vean resarcidos. El rey Tristán, a diferencia de sus padres o de Amadís de Gaula, no tarda en dar esposa, feudo y título a sus escuderos y colaboradores. Esto significa que no hay un deslizamiento en la cuota de poder señorial, pero quienes lo detentan deben reconocer con generosidad la colaboración de sus subordinados, que son así promovidos socialmente. El libre intercambio de bromas entre señores, o entre señores y dependientes, es una manera sutil de desdibujar límites de clase—que existen y que todos reconocen—al presentar a unos y otros en una comunión social e ideológica que los enfrenta a aquellos que no comparten con ellos ciertos rasgos específicos.

Miliana es, quizá, el caso más interesante para el estudio del humor en el tratamiento del Otro, por lo que conviene verlo con cierto detalle. Desde su aparición en la narración se presenta como un fenómeno ajeno a lo usual en la corte. En un conjunto humano donde la belleza y la juventud son la norma¹⁵, Miliana, aunque de condición noble, es vieja y fea. Hija del duque de Xaxonia, gran mago, según lo dispuesto por su padre no podía heredar ni

casarse hasta que la doncella más hermosa del mundo abriese el testamento cerrado por un encantamiento. Esta aventura está reservada a la infanta Yseo, pero antes de llegar a ella Miliana pierde años en la búsqueda. Cuando al fin la encuentra en un camino que la lleva de Leonís a Tintoyl, su edad ya es motivo de burla para las mujeres que acompañan a Yseo:

-[...] e vuestra alteza provará esta aventura, y si le diere cima podrá esta donzella casar, ca bien avrá veynte años y es ya de hedad de ser casada.

E dixo otra donzella a la duquesa:

-Antes, señora, ha mil años esta donzella.

-¿E cómo ha mil años?—dixo la duquesa.

Y respondió la donzella e dixo:

-Señora, esta donzella se llama Miliana, que quiere dezir que ha mil años-. De lo qual rieron estremadamente. (cxxviii-va/b).

Hasta este momento Miliana no ha hecho nada que explique la animosidad implícita en tales comentarios, pero la malignidad de que es objeto en un medio caracterizado por la cortesía ilimitada alerta sobre la presencia de un fenómeno diferente. La infanta Yseo intenta detener las burlas de sus doncellas: "E la infanta mandó, puesto que la nueva duquesa no lo era en edad, que no burlassen con ella y que le hiziessen todo plazer y servicio" (cxxix-ra), pero la actitud generosa de Yseo se ve desautorizada por el juego humorístico del narrador con el campo semántico de la palabra *nueva*, a través del que, como las doncellas, la ataca por el flanco de la edad. Esto es, la orden de la infanta tiene la función narrativa de caracterizar a ésta positivamente sin sacar al personaje de Miliana del *status* cómico en que se la coloca desde el principio.

Aparte de este episodio inicial y dejando de lado las simples menciones que de ella se hacen al enumerar a los miembros de la corte, Miliana interviene en cinco momentos en los que se confirma en su carácter diferente, ya no en lo físico sino también en lo psicológico. En el folio cxxix-vb, las doncellas se burlan al verla bailar con el rey, con quien forma una pareja demasiado despareja, y la reacción de Miliana todo lo que logra es generar más hilaridad aún:

-Guarde Dios la linda donzella. ¡Quánto bien pareciera si estuviera en cabello!

[...]

-Loquillas, qué embidia tenéys agora vosotras. Por esto veréys que yo soy más hermosa que vosotras, e que merezco más que vosotras, que me tiene el rey mi señor en sus braços, e vosotras nunca en tal vos veréys.

Hasta aquí no hay datos suficientes para saber si la respuesta de Miliana es seria o si bromea como forma de hacer tolerable el maltrato de que es objeto. Pero más adelante, en el folio cxxxiii-ra ya no quedan dudas: la duquesa parece incapaz de verse a sí misma y a sus limitaciones, y en consecuencia concibe proyectos conyugales absurdos, lo que la hace, entonces sí, abiertamente ridícula. Aunque la cita es larga conviene transcribirla:

-Señora reyna, muy agraviada estoy.

-¿En qué?—dixo Tulia.

Y Miliana dixo:

-Sabed, señora reyna, que de poquitos días acá son casadas en esta ciudad más de cien donzellas con cavalleros de Leonís, e siendo yo

donzella e tan gran señora no ha avido cavallero que me diga "¿qué tienes ay"?

[...]

-Señora duquesa Miliana, todas somos vuestras servidoras. Dezidnos a quién vos queréys o quién vos agrada e todas trabajaremos en vuestro servicio.

-Señora duquesa Armenia—dixo Miliana-, si a lo que yo quiero se dexa, brevemente se concluyría, pero una cosa vos hago saber: que no tenéys tanto que fazer como cuydáys.

-¿E cómo es eso?—dixo Armenia.

Miliana respondió:

-Porque está la mitad hecho.

-¿En qué manera está la mitad hecho?—dixo Armenia.

Y Miliana dixo:

-No sin causa digo yo que soys vosotras loquillas. ¿No veys que queriendo yo está la mitad hecho, que no vos resta de negociar más de la voluntad del desposado?

[...]

-Porque soys extranjera como yo vos lo quiero dezir a vos. Sabed, señora, que yo querría por marido a don Palante porque es el más hermoso cavallero desta corte, y el más valiente cavallero del mundo, y porque es de sangre real.

Justamente por las dotes que la misma Miliana expone, es obvio que don Palante es un candidato fuera de su alcance, por lo que su enamoramiento sin esperanzas resulta grotesco. Más adelante, en el folio cxxxvii-ra/b, Miliana parece admitir su desventaja desde el punto de vista físico al lamentarse porque la presencia de la hermosa reina de las amazonas, Trinea, le robaría el amor de todos los caballeros, sin embargo tal reconocimiento de sus limitaciones no le ayuda a acotar sus expectativas matrimoniales. En el verso del mismo folio (cxxxvii-va) la

duquesa de Xaxonia confirma su despecho al reiterar ante la infanta sus quejas porque las forasteras más hermosas y jóvenes le quitan los novios posibles¹⁶. Su última aparición se da poco después en el folio cxlv-va, cuando se mira en la tabla de los leales enamorados, enviada a la corte por Sargia la Gran Sabidora. En ese momento se trizan sus sueños matrimoniales, y su intento de romper la tabla no es sino una muestra de impotencia ante su propia verdad¹⁷.

Hasta aquí la descripción de los caracteres físicos y psíquicos de la duquesa de Xaxonia. Queda inexplicada la razón por la que estos rasgos son los elegidos para configurar con ellos un personaje cómico. Los motivos parecen ser dos: uno está en el sintagma narrativo; el otro trasciende el texto mismo y se ubica en el plano del sistema ideológico sostenido por el texto, que es donde se decide quiénes conforman la Otridad y sus características. Ambos están, por supuesto, estrechamente vinculados.

La primera razón está dada por la operatividad del personaje en el nivel narrativo. Mientras Miliana reside en la corte hay dos relaciones amorosas paralelas y opuestas. Una, la de Esforcia con don Palante. Esforcia reprime su afición inicial por el rey, que no está listo para el matrimonio y se casa con don Palante, con quien es sumamente feliz. La actitud de Esforcia merece la única digresión abiertamente moralizante de toda la novela. El otro asunto amoroso está protagonizado por el rey Tristán y la reina de las Amazonas, Trinea, quien, incapaz de controlar sus pasiones, fuerza a Tristán a la relación. La situación ética de Trinea no genera ningún juicio explícito, pero la manera en que concluyen cada una sus amoríos, más la valoración positiva de Esforcia porque es capaz de hacer lo que Trinea ni siquiera intenta: dominar sus inclinaciones, es bastante elocuente.

Junto con estas dos historias de amor coexistentes y contrapuestas, está la historia de *no amor* de Miliana. Las tres son nobles, extranjeras y doncellas, y llegan a la corte aproximadamente al mismo tiempo. Todas están abiertas a la posibilidad del amor, pero Miliana, que se fija en muchos, no puede concretar nada. Tanto Esforcia como Trinea son probadas por la tentación y una vence y la otra fracasa, pero Miliana, que ni siquiera tiene la oportunidad de probarse, funciona como Otredad necesaria para realzar la condición de la prueba a que son sometidas las otras. Miliana es tan enamoradiza como Trinea, pero piensa, como Esforcia, en el matrimonio; conserva su honra pero esto no es una virtud, dado que no hubo ninguna oportunidad de que la perdiera¹⁸, y esta imposibilidad de probarse es uno de los puntos sobre los cuales descansa, implícitamente, la comicidad del personaje.

Para concluir con el tema de la comicidad originada en el sintagma textual, debe considerarse que, en una novela cuya discusión de fondo gira en torno del amor y el matrimonio sacramental¹⁹, la condición de *no matrimoniable* de la duquesa de Xaxonia crea en el ámbito textual una doble distancia irónica: la que media entre ella y las otras damas de la corte, que quieren y pueden casarse, y la que media dentro del mismo personaje entre la realidad de su aspecto y su edad por un lado y sus aspiraciones conyugales por otro. En ambos casos el resultado es obviamente risible. Se suma a esto el hecho de que Ginebra, Florinea y la duquesa de Fenicia, los otros personajes femeninos que podrían ser calificados de cómicos, son adúlteras o esperan serlo porque, como Trinea, son incapaces de controlar su pasión. Puede deducirse de lo expuesto que la comicidad de los personajes femeninos de T.J. depende de su posición frente al matrimonio. Los motivos ideológicos subyacentes

a esta realidad textual se verán a continuación.

Se afirmó antes que el humorismo en el personaje de Miliana tenía también un origen ideológico extratextual o, más precisamente, pre-textual. En efecto, la duquesa de Xaxonia parece ser el resultado de la confluencia de dos cadenas ideológicas fundamentales. La primera se refiere a la percepción del matrimonio como medio de generación familiar y perpetuación del linaje. Miliana, al ser vieja, no puede concebir, por lo tanto en ella el matrimonio es poco menos que una aberración²⁰.

La segunda línea ideológica supone implícitamente la noción de la época sobre el lugar de la mujer en la sociedad. En la nobleza al menos, parece haber tenido dos alternativas: el matrimonio o la vida religiosa. En términos generales, el primer caso era posible si la mujer contaba con una dote apropiada o si podía aportar al hombre una alianza provechosa con un linaje superior²¹; y, sea como fuera que se concretara la alianza, la presunción de fertilidad era indispensable. Si las condiciones arriba mencionadas no estaban dadas, el orden social no admitía para las mujeres, cuya pureza era la única garantía de la legitimidad del linaje, y por lo tanto de los derechos hereditarios, otro camino que el convento. Los castillos importantes solían tener uno adjunto donde se retiraban las mujeres de la familia, tanto las que no se habían casado como las viudas que, una vez criados los hijos, por su edad no contraerían nuevas nupcias y por lo tanto dejaban el lugar a la nueva generación de matrimonios fértiles²². Miliana, en su quíntuple carácter de noble, vieja, soltera, rica y laica, rasgos que no solían darse juntos en una sola persona, constituiría entonces una anormalidad social. El adulterio, consumado o potencial, en que caen Ginebra, la duquesa de Fenicia y Florinea transgrede la pauta fundamental sobre la que se edifica la

sociedad patriarcal. Desde este sistema axiológico el Yo y el Otro se definen, en los personajes femeninos, a través del siguiente sistema de oposiciones. Respecto del Yo: inclinación natural, matrimonio sacramental, elección entre pares, autocontrol, fidelidad. Respecto del Otro: pasión, consumación de cualquier manera, elección libre, autoindulgencia y adulterio.

En lo que se refiere a las figuras cómicas masculinas, el eje ordenador parece estar en la actitud de los personajes ante la institución caballaresca, aunque esto no significa que no se exija de los hombres las mismas condiciones éticas que para las mujeres en lo que se refiere al amor y al matrimonio. En el tratamiento que se da a todo lo referido a la moral caballaresca se evidencia el diálogo de T.J. con otros representantes canónicos del género de los libros de caballerías, como *Amadís de Gaula*. El rey Tristán, don Palante, el rey Plácido, el Franco, todos los hombres que integran el grupo representativo del Yo social, adhieren a los ideales esenciales de la caballería, como la defensa de los más débiles, la lucha por la justicia y la concepción del cristianismo como base de toda verdad y bien. Por estos principios pelean y se arriesgan. Sin embargo, desde este texto se critican algunos aspectos propugnados por esos libros, como la necesidad de trabarse en lucha sólo por probarse, sin tener un justificativo moral para ello, o para demostrar por las armas la hermosura de una doncella, lo que es innecesario porque la belleza es un don evidente²³. Todos estos elementos forman tópicos que en T.J. aparecen parodiados o al menos desvalorizados, y casi siempre teñidos de comicidad obvia o velada.

Como ejemplo de lo expuesto en el párrafo anterior, está el episodio en que el Franco vence a un caballero que insistía en que su doncella—que le exigía ese ejercicio

como prueba de su amor—era más hermosa que Yseo (cxxxviii-ra), como resultado de lo cual la pareja se separa y el caballero aprende a no hacer caso de ese tipo de demanda. Uno de los motivos por los que la Bella Guarda es un personaje semicómico es que, por un lado, no parece dispuesto a morir por sus ideales, aunque es buen guerrero y no es cobarde, pero en cambio sigue al pie de la letra el tópico novelesco en que el caballero, sin rumbo fijo, deja elegir el camino a su cabalgadura que lo lleva inexorablemente a una aventura maravillosa. En T.J. la Bella Guarda propone esa solución cuando un grupito de caballeros entre los que se encuentra el rey Tristán no sabe qué camino tomar en una encrucijada. Aunque el rey es renuente a la prueba acepta la propuesta, y todos van a parar a un hato de vaqueros (clxxvi-vb). Finalmente, Palisendo, el otro personaje semicómico, va con un grupo de compañeros a defender el paso de un puente—obvio calco del los "passos honrosos"—, pero el rey Tristán, que prefiere no pelear, al ver que se le niega el paso desmonta once caballeros. Cuando le toca el turno de justar a Palisendo, que es el último, dice que prefiere escarmentar con la experiencia de sus amigos (cxcv-va), es decir, tampoco está dispuesto a llevar sus propósitos hasta las últimas consecuencias.

Si en Palisendo y en la Bella Guarda se objeta el apego a ciertas formalidades de la caballería más que a la esencia, Silvera es un personaje cómico porque se envanece de ser un hidalgo de Portugal y lo prefiere a ser caballero:

-Dexáos de esas cavallerías—dixo Silvera—que más vale un fidalgo muy limpio de Portugal que quantos cavalleros ay en el mundo.

E de ver el rey, e Monfor e la Bella Guarda que el portugués lo dezía en todo su seso reyan muy estremadamente. (clxvi-vb).

Si al rasgo descripto arriba se agrega que Silvera intercala palabras en portugués, que usa vocabulario inaceptable en una corte y que es víctima del intento de adulterio de su mujer Florinea, quien reprocha al rey Tristán el desamor con que la trata frente a su marido, y que éste no entiende que las quejas no le van dirigidas, se sacará la conclusión de que, como Miliana, es un personaje más que cómico, grotesco. Como personaje transgrede el código de valores propugnado por el texto en sus dos puntos básicos: la ética conyugal y la ética caballaresca.

Son personajes cómicos también los vaqueros con quienes se refugian los caballeros después de la mala idea de la Bella Guarda de permitir que su caballo elija el camino. La comicidad de estos pastores radica en su absoluta ignorancia respecto de las cosas de la caballería, al punto de confundir las armaduras con sayos (clxxvii-ra)²⁴. Sin embargo, por que son ingenuos e ignorantes, no son grotescos como Silvera, cuya posición social debió haberle permitido conocer las bondades de la institución caballaresca. La relación entre el Yo y el Otro en el ámbito de los personajes masculinos se define entonces por las oposiciones siguientes: idealismo, conocimiento y adhesión a la esencia de la caballería, respecto del yo; pragmatismo, ignorancia y adhesión a las formalidades de la caballería, respecto del otro.

Hacia el momento de la producción de T.J. se están dando cambios muy profundos en el pensamiento de la Iglesia como jerarquía y como comunidad. El cisma protestante no es sino una expresión más del descontento muy generalizado que había fermentado entre creyentes de todos los estratos y con diferente grado de compromiso respecto de la fe y de la institución religiosa, y que se había manifestado desde el siglo anterior en movimientos

considerados ortodoxos que propugnaban un retorno a la moral del Evangelio. Cuando finalmente se reúne el Concilio de Trento en 1545 ya era tarde para salvar a la Iglesia de la fractura, pero desde allí se diseñaron las pautas de la renovación interna que se conocería con el nombre de Contrarreforma. No fue fácil imponer los cambios impulsados por el Concilio, sobre todo en los cuadros eclesiásticos que se veían ante la pérdida de privilegios y de fuentes de ingresos. Sin embargo, la ola de *purificación* de las costumbres fue bienvenida por un pueblo agobiado por los abusos de autoridades civiles y eclesiásticas²⁵.

El autor anónimo de T.J. se erige en vocero de esos cambios en las perspectivas éticas tanto en la sociedad como en el seno de la Iglesia. La intolerancia religiosa, la práctica cotidiana e íntima de la fe, una mayor represión de la sexualidad y de los discursos que se refieren a ella, el crecimiento de la consciencia social de los tabúes lingüísticos, un agudo sentido de los deberes sociales, políticos y familiares de cada uno de los miembros de la sociedad, una clara estratificación de valores, el énfasis en el libre albedrío como base de la moral cristiana y la flexibilidad ante el pecador que lucha contra su tentación son algunos de los aspectos fundamentales de la moral que se impone. Todos ellos están tratados con mayor o menor profundidad en T.J., que elige como medio de énfasis didáctico el humor. Por eso castiga con la comicidad intrínseca a todos los personajes que no representen su sistema de valores y los contrapone a aquellos que elige para encarnarlos, de manera que los inserta en el seno de una corte que los llega a admitir, pero jamás a integrar, como medio de contraste irónico de los valores que considera básicos en su discurso en torno de la conyugalidad y la caballería.

Notas

¹ En la "Introducción" a su *Orígenes de la novela* (Madrid: Librería Editorial Bailly/Baillièrre, 1905), nota 3, clxxxiii.

² Uso una copia del original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. El texto no tiene un título general para los dos libros que comprende, ya que el de la página inicial de refiere sólo al libro primero: *Libro primero del esforçado cavallero don Tristán de Leonís y Lanzarote del Lago*. La segunda parte no tiene portada y sólo presenta un título escueto: *Comienza el segundo libro del rey don Tristán el Joven* (Sevilla: Domenico de Robertis, 1534).

³ Defino de este modo a aquellos que acompañan a los hermanos a lo largo de todo el texto, en todos los momentos fundamentales de su existencia.

⁴ Folio clxxii-vb, pero los ejemplos que podrían proporcionarse son innumerables.

⁵ cc-rb; cf. nota 13.

⁶ "Y el rey don Juan [...] vido que burlava, e dixo al Franco:-Andad para burlador, que la señora condessa me dize mejores nuevas que vos" (cci-rb).

⁷ En clxxvii-ra genera la hilaridad de los personajes de la corte que andan en busca de aventuras la ignorancia de un pastor que llama "sayos" a las armaduras: "-Señores, ¿por qué vos desnudastes aquellos sayos tan reluzientes? Jurami, que son lindos". Jurami es, obviamente, un intento de imitar la lengua popular. En clxxxii-ra Elia y Ferisel se ríen de la conversación que dos barqueros mantienen entre sí.

⁸ Ejemplo claro de ello es el episodio en que Sargia duerme a la Bella Guarda y por artes mágicas lo deposita en Tintoyl. La confusión del caballero al despertar sorpresivamente allí con una carta en la mano para la infanta es lo que hace a la comicidad que divierte a todos los demás.

⁹ No todos los personajes que conforman el Yo pertenecen a la nobleza de estirpe. Hay muchos nobles nuevos, elevados a la categoría de tales por el mismo Tristán el Joven o por su padre. Este rasgo de advenedizos no los segrega y no parece imponer diferencias en el trato.

¹⁰ No es la primera vez que el Franco bromea con un falso juramento. Ya había ensayado el recurso en cl-ra.

¹¹ En cxli-rb, cuando los sobrinos de Balarán sin Piedad son derrotados por el Franco y Plácido, con un comentario de aquél a éste "cargóle tan grande risa que oviera caydo del cavallo", y los miembros

de la corte "rieron estremadamente".

¹² En cl-ra jura—sin hacer la señal de la cruz, como en la broma al rey—que la reina Trinea partía contenta de la corte.

¹³ En cc-ra, ante la inminencia del casamiento de la infanta, "el conde Franco, como siempre era gracioso e regozijado dixo a la infanta: Señora, ¿qué miedo es el que a vuestro coraçón es venido que assí vos ha hecho temblar? Si es de la batalla que avéys de aver persona por persona con el rey de Castilla, no temáys, que nunca donzella murió de feridas que en tal batalla recibiesse." Más adelante, en ccciii-va, después de la noche de bodas de Yseo: "Señora reyna, ¿avéys ya perdido el miedo para entrar con el rey don Juan en otra batalla? [...] Señor—dixo el Franco al rey don Juan-, preguntava a la reyna Yseo mi señora cómo lo avía hecho vuestra alteza esta noche, e si soys buen justador".

¹⁴ ccciii-vb: " [...] e yo gozaré de ver tan hermosos cavallos como de dezís, que en verdad que como a preñada me avéys puesto en tanto antojo e desseo que no veo ya la hora de ser desembarcado en esta tierra."

¹⁵ Debe tenerse en cuenta para esto la elasticidad temporal propia del género. Si se sacara la cuenta de qué edad deberían tener algunos personajes que, como Gorvalán, ya eran adultos cuando los padres de los protagonistas eran niños, se vería que no son tan jóvenes como el texto se empeña en describirlos.

¹⁶ "-Vos, señora, no sabéys que quisiera yo casarme con don Palante, e venida esta gran duquesa de Milán, que es tan bella e tan linda como veys, prometióme que avía de ser mi casamentera, e agora sospecho que me ha de tomar a don Palante para sí, porque don Palante la sirve e precia mucho e a mí no estima. Y agora vino esotra reyna Trinea, tan dama e tan relinda que sospecho que me ha de tomar al rey don Tristán o a su primo el Franco."

¹⁷ "E luego tomó la tabla Miliana e vídose muy vieja y que ninguno la amava y tenía en la cabeça una guirnalda de ramos secos, lo qual visto por todos reyan a maravilla, de cuya causa la duquesa se enojó e quería arrojar la tabla e maldezía la donzella que la tabla traxera. Y el rey, porque la duquesa no arrojasse la tabla, tomósela e diola a otros cavalleros".

¹⁸ Estrictamente, no hay tentación si no hay ocasión de pecado, por lo que no hay virtud en evitar lo que no existe.

¹⁹ María Luzdivina Cuesta Torre discute el problema del matrimonio en T.J. en "El libro segundo del Tristán de 1534: ideas sobre el amor y

el matrimonio". *Estudios Humanísticos. Filología* 12 (1990): 11-24.

²⁰ Es significativo que las parejas de casados de más edad, Brangel y Gorvalán, Armenia y Armián, todos activos años antes, en vida de la generación anterior, sean los que rápidamente tienen hijos, como si hubiera que despejar algún tipo de sospecha de relación inútil por su infecundidad. No los tienen en cambio los matrimonios de jóvenes de la nueva generación, cuya edad les da tiempo para la espera.

²¹ La hipergamia femenina era harto común en la Edad Media y después. Es el caso, por ejemplo, del Cid y Jimena.

²² Para todos estos temas son importantes los diez volúmenes de *Historia de la vida privada*, dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Madrid: Taurus, 1989 a 1990), y el conjunto de artículos de Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos* (Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial, 1991).

²³ La noción de que el combate debe tener un sentido ético y no constituir una frivolidad está expresado claramente en el folio cxlviii-va, en que el narrador comenta a propósito de un torneo: "Ay viérades muchos cavalleros en tierra, muchos cavallos sin señores, muchos cavalleros muertos atravesados con lanças, otros con troços de lanças por las frentes e por los pescueços, que era lástima ver una cosa tan cruel hecha por passatiempo."

²⁴ Cf. nota 7.

²⁵ Para todo este proceso ver Jean Delumeau, *El catolicismo de Lutero a Voltaire* (Barcelona: Labor, 1973).