

# Carta de Iseo y respuesta de Tristán

Fernando GÓMEZ REDONDO  
Universidad de Alcalá de Henares

## INTRODUCCIÓN

### I. El manuscrito y sus problemas

Se conservan hoy, en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuatro manuscritos que formaban un antiguo códice de azaroso peregrinaje. La numeración de los manuscritos es correlativa —del 22018 al 22021<sup>1</sup>—; escritos por un mismo copista, contienen ocho obras de temática variada, aunque de tendencia sentimental, y que manifiestan un posible origen aragonés. Los dos primeros textos pertenecen a Juan de Flores —*Grimalte y Gradissa*, 22018 y *Triunfo de Amor*, 22019<sup>2</sup>—; el tercero es anónimo, *La coronación de la señora Gracisla*<sup>3</sup>. Las otras cinco piezas se integran en el actual ms. 22021: dos grupos de cartas y una versión del *Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, distinta de las existentes<sup>4</sup>.

El códice estuvo cuatro siglos en paradero desconocido; después fue adquirido por John L. Gili a un comerciante barcelonés y el 9 de julio de 1976 fue comprado por la BN de Madrid. La antigua cubierta del tomo era una hoja de pergamino, en la que se redactó un documento en catalán con fecha de mediados del s. XVI. Comparando la letra de los manuscritos con

---

<sup>1</sup> Descritos en *Bibliography of Old Spanish Texts* (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984<sup>3</sup>); números 1882-1889.

<sup>2</sup> De gran importancia, puesto que del *Grimalte* sólo se poseía la impresión leridana de 1495 y el *Triunfo* era obra desconocida, ahora editada por A. Gargano (Pisa: Giardini, 1981).

<sup>3</sup> Dado a conocer en la magnífica edición del tristemente desaparecido Keith Whinnom, ver *Dos opúsculos isabelinos: «La coronación...»* (BN Ms 22020), y Nicolás NÚÑEZ, «*Cárcel de Amor*» (Exeter: University, 1979). En pp. VII-XI describe el códice; resumo los datos que él ofrece.

<sup>4</sup> El *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* ha sido editado por Ivy A. Corfis (Londres: Tamesis, 1985). El primer grupo de cartas contiene Juan de LUCENA, *Carta consolatoria a Gómez Manrique cuando murió su hija* (1r-2v) y GÓMEZ MANRIQUE, *Respuesta de Gómez Manrique al prothonotario de Lucena* (3r-8r); han sido editadas por M. Carrión. Las otras dos cartas son las aquí publicadas.

documentos legales catalanes, J. L. Gili apuntó que la obra se formaría hacia 1500. No se debieron de reunir todos los textos de un modo continuado, ya que se emplean varias clases de papel (sin filigrana).

Lo aragonés se muestra presente en el conjunto del códice, no sólo en la ortografía y en rasgos fonológicos y morfológicos, sino también en los sentidos interpretativos que se derivan de alguna de las obras <sup>5</sup>. Ante estos datos, K. Whinnom concluye: «los hechos conocidos nos llevan a imaginar que cierto aragonés aficionado a las letras, a principios del siglo XVI, hizo que se transcribiesen varios manuscritos que o poseía o pedía prestados a los dueños» <sup>6</sup>. La arbitraria disposición de los textos y la preferencia por lo sentimental darían cuenta de ese particular criterio personal.

La edición que a continuación ofrezco de la *Carta de Iseo* y la *Respuesta de Tristán* <sup>7</sup> se estructura de la siguiente manera: después de esta Introducción, reproduzco el texto; acto seguido, sitúo el Análisis crítico, pensado para explicar cada una de las cuestiones dimanadas del texto. He preferido esta colocación para evitar las notas a pie de página, con que entorpecería la lectura de una obra de estilo difícil y contenido difuso. Es el Análisis crítico el que remitirá una y otra vez al texto, con la indicación de las líneas concretas en que se sitúa el pasaje comentado. Al final, un Apéndice reúne tres versiones diferentes de la *Carta de Iseo*.

El principal motivo de esta ordenación busca fundir las dos tradiciones que sostienen las cartas: por una parte, la relación mantenida con la ingente materia derivada de la leyenda de *Tristán e Iseo* <sup>8</sup> y, por otra, la imbricación con la forma epistolar y sus conexiones con los libros sentimentales; la integración de estos dos planos sólo puede hacerse efectiva una vez leídas las cartas.

Los criterios de transcripción han sido los siguientes:

1) Ante la fluctuación indistinta de las formas «i / j» y «u / v» he regularizado su uso, devolviendo a la «u» (baja y alta, pues hay dos variantes) su valor consonántico.

<sup>5</sup> Keith WHINNOM recuerda la hipótesis de Pamela WALEY acerca de que Juan de FLORES podría haber compuesto el *Tristán* de 1501: «el que estas cartas estén en nuestra recopilación junto a dos obras de Flores tal vez nos vuelva a hacer pensar en alguna conexión entre Flores y el autor del *Tristán*», ver *ed. cit.*, p. XLV. Ver, también, p. 14 de la ed. de A. Gargano del *Triunfo de Amor*; y, más adelante, nota 39.

<sup>6</sup> K. WHINNOM, *ed. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> Es la primera edición completa de los textos. Algunos fragmentos han sido editados por Harvey L. SHARRER en su excelente estudio «Letters in the Hispanic Prose Tristan Texts», en *Tristania*, 7 (1981-1982), 3-20.

<sup>8</sup> Harvey L. SHARRER centra, así, la cuestión: «The relationship of the fragment to the other prose *Tristan* texts, remains to be studied», ver *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. I. Texts. The Prose Romance Cycles* (London: Research Bibliographies & Checklist, 3: 1977), p. 30. Lo que sigue siendo cierto transcurridos diez años. Para las últimas aportaciones de la crítica a este respecto deben leerse las «Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986», también de Harvey L. SHARRER, en *La Corónica*, 15 (1986-1987), 328-341.

2) He conservado, en los casos en que aparece, la «ç» ante «e / i» y he mantenido la ausencia de la cedilla en términos como «vergüenca, fuerca, esperanca, esfuerco» para mostrar la caprichosa ortografía del manuscrito.

3) Las abreviaturas resueltas se indican mediante letra cursiva. La tilde ante «p / b» la he transcrito como «m» o como «n» de acuerdo a la variación ofrecida por el copista.

4) «Hi», «y» y «e» son las tres formas con que aparece la conjunción copulativa; las he respetado.

5) He separado las amalgamas gráficas sin valor lingüístico, salvo las contracciones formales «dél», «paral» y «désta».

6) Mayúsculas y acentuación obedecen a normas actuales.

7) La puntuación es, también, moderna, aunque he tenido en cuenta los signos dispersos por el manuscrito; no los he podido seguir, ya que su uso carece de logicidad en la mayoría de las ocasiones <sup>9</sup>. La división en párrafos corresponde a la estructura epistolográfica, perfilada en la Figura 4 (ver pág. ).

8) He decidido no añadir al texto palabras que lo hubieran corregido y facilitado su comprensión; ésta resulta evidente y es preferible respetar la ambigüedad (o dobles sentidos) de algunas construcciones. Por idénticos motivos, he conservado los aragonesismos como la «-t» final, la grafía «qu» en vez de «c» y la grafía «ny».

Deseo, por último, agradecer al profesor Victor Infantes su atenta lectura de esta edición y las diversas sugerencias que me brindó.

**CARTA ENVIADA POR HISEO LA BRUNDA A TRISTÁN DE LEONÍS,  
QUEXÁNDOSE DÉL PORQUE LA DEXÓ PRESA A SU CAUSA  
Y SE CASÓ CON HISEO DE LAS BLANCAS MANOS**

- La grave turbación de tan triste nueva no me dexará tan dulcemente quexar quanto
- 5 amargamente lloro la tu mudança. E haunque a mi sea pasión no conportable el tu grand desconocimiento, lo que más a la muerte me trahe es la honra de ti mesmo ver perdida. ¿Qual virtud y famosas cavallerías puedes aver hecho, que con la flaueça de tu poca fe no queden muertas? ¿Quién lohará tus cosas nobles passadas en arma y cavallería, que con la vergüenca de tan feo caso qual agora fiziste, no desdore quanto
- 10 tu mano y espada doraron? Dime, cavallero, ¿dónde son oýdas tus juras, fe y promesas de las enganyosas lágrimas muchas en mi presencia espargidas? ¿Do los graves afanes

<sup>9</sup> Parece desprenderse cierta regularidad en el uso de la barra recta «/», indicadora de pausas entonativas de dimensión variable, y en el uso de la barra curva «C», en zonas de entonación interrogativa. Hay que recordar que buen número de signos de puntuación de mss. medievales orientan una lectura en voz alta, recitativa, y no una lectura personal, reflexiva. Para los problemas de la puntuación medieval ver la monografía de *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7 bis (1982) y mis comentarios a la misma en *Revista de Filología Española*, 66 (1986), 175-179.

que por mí quexavas? ¿Do las desveladas noches *que, con mis pensamyentos, /9r/* dizias esperar muchas vezes el claro día sin suenyo? ¿*Qué* son de las diversas *invenciones que* Amor para mi servicio te ensenyava? ¿Dónde es yda la muerte *con que* ante mí te finavas? ¿*Quién* te sanó llaga, que tanto te mostravas ser incurable? ¡O, enganyoso Tristán! ¡Cómo quexavas mal, *que* tan ligeramente sanaste! ¡Y cómo contrafazias *querer* tan firme, *que* la muerte *non* fuera poderosa de apartarle! ¡Cómo quexavas mal, *que* no dolía, y te hazías muerto, *que* quasi me hazías creher yo hazer milagros en rescortarte!

20 ¿Do todas tus cosas de *tan* alta gracia y saber, cuya fuerca ningún saber umano resistía? ¿Has las ya todas, para ennamorar la nueva señora, de nuevo usadas? ¿Y a mí, cativa, olvidada en el plazer de tus bodas y fiestas? Agora, en el seno de la nueva casa-  
 25 da metido, lohando sus beldades, baldonarás las mías; y las cosas *que* yo *con* verdadero afición te hazía, la tu malicia y desonestidad juzgándolas, gelas recontarás, y vanagloriándote dellas; y el entranyable amor, *que* tu engaño me avezava, harás público; y mis desseos por contentarte harás de mayor llama *que* ardían; y todo lo peor juzgarás; y, lo *que* por agradarte trabajava, de disoluto desseo dirás lo hazía; así que, a ella lohándote *con* las mis baxezas, te harás /9v/ grande. Mas acuérdate, Tristán, entre las  
 30 otras cosas que no verdaderas dirás, de tu poca firmeza y del tu desconocido enganno y flaqueza de virtud; *que*, si essa señora no lo sabe, bien es *que* lo sepa: *que* a tu causa en estrechas cárceles me han puesta, y quanto la mi fama, entre las grandes del mundo era loada, y tú solo a ella *con* la vida tienes muerta. Di, Tristán, los mis thesoros, ¿*fué-*  
 35 *reron* nunca negados?; la mi persona, hecho ni pensamyento, ¿hízote jamás yerro? Dilo, habla algo si te errase, *que* tan grave pena merecía. ¡O, cuytado yo, *que* ya lo veo y apenas lo puedo creher, que más me pesa ya de tu *pérdida que* de mi pena! Mira agora bien, en el secreto de ti mesmo, si algún cavallero tal vieses, *que* estando una tan poderosa Reyna por él en tan grande estrecho y afruenta, viendo dar tan fea paga, haun*que* por la honra de mugeres de *quyen* tanto te preciavas, ¿jelo combatirías?, pues  
 40 a ti ¿cómo dexas sin desafio pasar cosa *que* tanto tu fama sotierra? Y tú, como virtuoso, combate a tu mesmo yerro, *que* tanto te condempna.

Y si de mí no te adoleccs, adoléccete aora de ti, que tanto por el mundo as trabaiado con grandes peligros, por la honra *que* oy pierdes. Hi haun*que* yo me trabajo en sofrir en mí mesma mi mal e disfavor, el tuyo *con*portar no puedo, como aquella *que* más  
 45 *que* a mí te amo. Éste es el mayor yerro *que* jamás te hize, aliende de toda razón amar-te. ¿*Quién* te contará mis pensa/lor/mientos? Unos esperando y otros desesperando del todo. Y los annos, *que* yo tanto de vida desseava, agora me dexarán, siyendo tú la causa. Las cosas *que* de tu persona lohava entre mí mesma, aquéllas, quanto *son* mas loables, tanto me dublan la pena, porque sin ser mio, envidiosa fuera de verte en poder ajeno, mayormente oviéndote yo, *con* tantas tribulaciones y periglos, comprado. Y la fe  
 50 *que* me diste, ¿cómo la podiste obligar? Y di, Tristán, ¿éste es el luto y la triste vida *que* por la prisión de tu amiga trahees? ¡O, passionada yo, que más me atormentava el tormento *que* por mí pensé sufrías, *que* mi pena mesma! Y agora conozco *que* no solamente libre me querrias, mas muerta, por *que* esta tu fealdad no te afcase. Y, si ante mí te vieses, más vergüença me daría la tuya, *que* a ti mesmo. Mas ya, como mi llaga no lieva cura, de ti no me quexo, sino de mi vida, porque con tanta muerte haún vive. Y si te dixerén *que*, *con* la nueva *que* eres casado, de las cárceles soy sallida, como de tu venida a esta tierra ya el Rey seguro sca, a esto te digo *que* tal libertad es muy áspera *pas-*  
 55 *sión*, porque en las presiones donde estava, con la esperança de ti, por *quyen* sofria, todo trabajo livianamente sentía. Mas agora por ti la honra perdida, ya no me queda sino *hun* vivir, *que*, por *que* más muera, me da vida, la qual es ya tan flaca, *que*, quando verná tu remedio, será muerta. Mas plegue aora a Dios, que la mayor honra de tu fama, sea dexar morir una muger *que* tanto te ama, /10v/ cuyo triste fin, te trayga arrepentim*yento* de valerme a tiempo *que* quando quyeras, ya no puedas.

65

**RESPUESTA DE TRISTÁN, DESCULPÁNDOSE  
DE LA INNOCENTE CULPA QUE LE ENCARGAN**

¿Quién escribirá quando la mano no puede ni el seso entiende a vuestra condempnada sentencia respuesta buena? Porque me veo tal como justos, pucstos cuestión estrecha de tormentos, *que* sin aver errado *confiessan* delictos y escogen la muerte por salir de la pena; y yo, de aquellos tales, me veo *conceder* en la culpa *que* sin merecer me days y no me escusar della, *porque* la tal escusa daría *esperanca* de vida. Mas como yo, oviendo *con* vos, muy poderosa Reyna, tanto de la honra e favor perdido, mayor errada sería bivir en tal sospecha *que* aver cometido la maldad y aleve *que* me culpáys. Y la vida, *que* tanto he defendido para hos servir, agora ninguna *necessidad* me haze desealarla, *que* no ay para *quyen* la quiera. Yo mesmo entiendo con mis manos hallar la muerte, no *porque* por esto la merezca, mas por averos dado ocasión *que* sobre mi limpieza oviese sospecha: *que* en dar pensamyentos a vos *que* yo los errasse, culpa de muerte, sin merecer, merecía. Mas no sé *quién* me esfuerça a poder sufrir, *que* el fin de tan lastimera carta liese, sino sola una cosa: *que* moriendo yo aqua y no oviendo allá *quyen* con vos me desc/11r/culpase, quedaria, en la culpa *que* me cargáys, *condempnado*. Y no quiero más plazo de vida tomar de satisfazer el yerro *que*, no pensado quanto más cometido, me cargáys, después *que* vos, señora, muy por entero satisfecha, verná bien el morir, por *que* me lloréys por bueno y no agora, *que* vos vengaréys de mí por malo. Y *porque* paral mí desculpar querría más presencia *que* *escriptura* todo lo quero hazer. Y entretanto *que* yo voy, vos envió esta *vuestra* donzella, Bragel, *que* por mensajera me enviastes, la qual a sabido mejor agraviar, *que* por vuestra carta se quexa. Mas por *que* mi respuesta desnuda de alguna de mis muchas razones no vaya, señora, oyd y, después de la verdat sabida, *condempnat*.

Pues así es *que* yo, viéndome tan aquejado en vida de tantos cuidados, cercado de amor de *hun* cabo y *vuestra* presión de otro, me *combatian* tan apretadamente *que*, por escusar mayor peligro, pensé de enganyar a mí mesmo, tomando otra Yseo, cuyo nombre la desseosa *voluntad* conportasse males, tan sin remedio como de *vuestra* parte venían. E si en alguna estima de cavallero de esfuerco me tenéys, pensat *que* en *uestro* caso era tan flaco, *que*, sin pelear la fuerça de *vuestra* conquista, de mí cavallero muchas vezes en tierra me ponían. Y ya tanto cargavan mis dannyos, *que*, para el sofrimiyento dellos, el socorro *que* a mi vida busqué era /11v/ más menester para *uestro* servicio *que* para salut mía. En esto pensé en mí dos cosas: una *que* sabiendo el Rey Mares *perdería* la sospecha de nosotros y sacar os ya de las cárceles, como se hizo, y la otra *que*, para salvar la vida, *que* con la tormenta de la brava mar de amor se amenguava, ove por bien de me acomendar a otra Yseo, enganyando a mí mesmo, *con que* los vientos y *tempestat*, de *vuestra* parte enviados, oviesen calma. Y como sanamente lo pensé, así lo puse por la obra, sin creher *que* era más menester dar vos otra cuenta, sino la *que* a mí me dava, *porque* la limpieza de mi *voluntat*, do *non* avía sospecha, no la puso. Y si desto *que* ensayé, pones duda de aberos en obra errado, a Dios, vehedor de *uestros* segretos, suplico la pureza de la casta verdat *que* he guardado vos manifeste, y tal como yo merezco gualardón o pena me la den, por *que* vida tan muerta, sin merecer muerte, *non* muera. ¡O, *quién* vos podiese mostrar el segreto de mí mesmo, por *que* la disputa de mi lengua se escusase! Con todo, me vino en ésta *hun* bien: *que*, en los tiempos *passados*, *con uestro* grande favor, de grande presumiendo me perdía, e al mundo e a sus gentes en *ninguna* cosa estimava, e, agora, *con* este grand disfavor, templaré la *sobervia* passada. Mas no quisiera tanto caher *que*, de muy alto señor, el más miserable cayó de Fortuna me conozco, echado más baxo *que* la tierra, donde la vida me dexa y la muerte/12r/ no me quere.

¡O, qué grave pasión es ninguno conportar la pena *que* meresce! ¡Quánto más es fuerte de sufrir tormento no merescido! Y yo, viendo la *ignocencia* de mí peccado *que* en tal caso se me acusa, mi mucha más *razón* atapa y enmudece mi lengua, *porque* más ayna fallan los hombres culpados, *con* la *necessidad* al *mentir* escusa, *que* quando

115

- verdad grande tienen; aquella sin se dizir parece, *que* basta ya si yo he por grave de  
 esculparme, como aquel *que* no tiene culpa, porque donde ay disputa de honra, lo más  
 claro siempre dexa dudas. ¿Quándo, señora, seré yo ante vos en aquella estima tenido,  
 120 *que* de ante, quando se fiava de mí el más alto omenaje de vuestra fortaleza sin ningún  
 recelo? Mas sólo Dios, a quien ningún secreto se asconde, puede en esto de mi firmeza,  
*que* está turbio, aclarar; mas entiendo *que*, porque perdí su fe por adorar la *vuestra*,  
 le plaze de mis servicios lieve tal gualardón. Y, sin más saber la verdad, *tan* enemiga-  
 mente tomáys la ymienda, como si la culpa fuera cierto merecida. Y aquellas cosas  
 125 *que* con verdadera *afición* facia, pensaréys *que* eran cautelosas y de enganno llenas. E  
 si por ventura, en los *principios* de mi requesta, yo lo fingiera todo según lo dezís, des-  
 pués de vencida para me hazer mercet, ¿cómo tanto tiempo trabajé por más ganar /  
 12v/ enpresa ya ganada? E si querer fingido fuera, ¿qué menester me hazía enganyar  
 más a quien tenía ya enganyado? En especialmente, *que* la gracia para quexar fingidos  
 130 males, *perdida* la necesidad, se pierde. Pues yo ya tenía de vos, señora, aquel fin de  
 amor *que* se puede tomar, si ya no amava, ¿a quién me costrenya a tantas lágrimas y  
 graves afanes, el día *que* sin veros podía traspasar? ¡O, cuán mal se haze mostrar la  
 cara al contrario de lo que la voluntad tiene! E si algún día se haze largo tiempo, durar  
 es imposible. Pues los muchos annos, *que* en *uestro* servicio, por muchas maneras me  
 135 avéys, como oro, apurado en el fuego, ¿quáles dudas me hallastes, por *que* agora el  
 pensamýento desta oviese lugar? Dizit me señora algún yerro *que*, en *uestra* casa, en el  
*tiempo* passado oviese cometido, para *que* aquél sea juyzio de la crueza deste. Y haun-  
*que* fuera yo ya el peor de los peores, en quien toda maldad cabía, acordáredes os se-  
 ñora de vos mesma, si soys persona *que* por ninguna de las vivientes os debía dexar;  
 140 *que* la esperanza de vos mesma era muy rezio poste para la fe *que* abéys perdido, tan  
 grand eregia creyendo. En *perder* la *confiança* de vos mesma hallo *que* es grave mal,  
 donde tan escogido físico desa fiuza, esta incurable enfermedad no hallo ningún reme-  
 dio, por *que* estando sano curar me como enfermo. Y desto muero y moriré todo el  
*tiempo* de mi penada vida...  
 145 Fín.

## ANÁLISIS CRÍTICO

### I. La leyenda de Tristán e Iseo: plano del contenido

Al igual que los relatos artúricos, el origen de la trágica historia de los amores de Tristán e Iseo se difumina en la nebulosa de los mitos y de las relaciones simbólicas sobre las que se construye la cultura occidental europea.

Es posible que la leyenda naciera para reflejar acontecimientos reales de la Escocia del siglo VIII<sup>10</sup> y que proporcionarían la base argumental: héroe liberador de la hija de un rey, quien se veía obligado por tres piratas —o gigantes— a pagar anualmente un tributo. A partir de aquí surgiría la

<sup>10</sup> «The original Tristan is believed to have been a real man named Drust son of Tarloc, who was a king of the Picts in Scotland in about 780», ver Richard CAVENDISH, *King Arthur & the Grail (The Arthurian Legends and their Meaning)* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1978), p. 102.

tradición, caracterizada por la suma de motivos temáticos que se transformaron por continuas variaciones y alteraciones, sucedidas a lo largo de su evolución: la leyenda viajó a Gales, donde incorporó el triángulo del rey, mujer y sobrino con los temas del filtro y de la espada; de ahí, pasó a Cornualla y Bretaña, añadiéndose el relato del dragón y el del matrimonio de Tristán con Iseo de las Blancas Manos; hacia 1150, la historia llegaría a Inglaterra y Francia, donde se completaría el argumento, creándose el mítico país de Leonís, sumergido bajo las aguas, y produciéndose la integración en el ciclo artúrico, con sus consiguientes cambios: por ejemplo, Tristán e Iseo se enamoran antes de beber el filtro y Marcos se convierte en un rey mezquino y cobarde, que asesina a Tristán por la espalda, muriendo Iseo a continuación en los brazos de su amado.

Tantas y tan diferentes versiones demuestran dos hechos: 1) la adaptación de una leyenda a medios culturales distintos crea un constante intercambio de motivos temáticos, y 2) la fortuna y el éxito de esta historia se deben a que refleja una nueva dimensión del amor, un amor trágico y fatal, precipitado hacia su fracaso inevitable y provocado no por los amantes o sus actitudes, sino por causas ajenas a ellos (el filtro mágico) contra las que no cabe rebelarse <sup>11</sup>. Hasta cierto punto, sería la primera historia en concebir el amor de una manera realista, al hacer depender su realización de los rasgos psicológicos internos de unos personajes y no de unos esquemas sociales asumidos tópicamente (caso de la relación Lanzarote-Ginebra).

Y es esa concepción del amor la que, mantenida de una forma inalterable, guía y sostiene el recorrido de la leyenda por el laberinto (muy difícil de reconstruir) de los primeros textos literarios en las lenguas vernáculas europeas.

### 1. *El matrimonio de Tristán: marco de referencia argumental de las cartas*

Tres son los personajes mencionados en la *Carta de Iseo* y la *Respuesta de Tristán*: «Hiseo de las Blancas Manos», «Bragel» y «el Rey Mares». Su función es referencial: sirven para introducir en las cartas los componentes argumentales de la leyenda, transportados en el signo de su nombre. Remiten, por tanto, a unos esquemas de contenido cuyo reconocimiento depende de la cultura del receptor <sup>12</sup>. De todos modos, las dos misivas fun-

<sup>11</sup> Alicia YLLERA, en su sorprendente reconstrucción de la leyenda, así lo manifiesta: «*Tristán e Iseo* es la historia de un amor tan extraordinario que requiere una explicación mágica, el filtro, sin perder por ello sus rasgos más genuinamente humanos. Es la historia del fracaso del hombre cuando entra en conflicto con la sociedad y del amor imposible, pero también la del triunfo de la pasión por encima de las convenciones y de la muerte», ver Madrid: Cupsa, 1978, p. 14; ahora reeditada en Madrid: Alianza, 1985 (LB 1108).

<sup>12</sup> Empleo la terminología de Philippe HAMON: «Une catégorie de *personnages-référentiels* (...) Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement «d'ancrage» référentiel en envoyant au

cionan con plena autonomía de sentido; quiere decirse con esto que tanto la queja amorosa como la disculpa acuden al sistema argumental de la leyenda de Tristán e Iseo en busca de una débil excusa, que ofrezca una supuesta estructura de verosimilitud, siempre extra-textual, pero que, sin duda, estaría presente en la memoria de muchos lectores u oidores del texto. Es un ejemplo del modo en que una tradición literaria se constituye en el plano de la realidad de otra obra literaria, que quedará conformada por la integración de dos ficciones: la primera ficción es de índole temática y concede al texto su propia representatividad, mientras que la segunda levanta todo el entramado retórico, dispuesto por el «ars dictaminis» para estos casos.

De todas formas, aunque el receptor no necesite tener presente este sistema referencial aludido, sí lo tuvo el autor y es, por ello, necesario dar cuenta de tal episodio, a fin de comprender esa ficción inicial y su operatividad en el texto.

La línea argumental sugerida se origina en el *Tristan en prose*, primera versión prosística de la leyenda, fechable en el primer tercio del siglo XIII<sup>13</sup>: Tristán, herido de gravedad, parte hacia la Pequeña Bretaña, donde vive Iseo de las Blancas Manos, que posee poderes curativos idénticos a los de Iseo la Brunda; ésta se halla encarcelada por su marido, el Rey Marcos (figura muy compleja: noble en las primeras versiones, aquí se torna un rey mezquino y traidor). Una vez sanado, Tristán ayuda al rey Hoël en la guerra que mantiene contra un sobrino, al que vence, liberando así al país. Kahedin, hijo del rey, intima con Tristán a quien admira y acompaña continuamente. Paseando en una ocasión, Tristán recuerda a su señora y menciona su nombre en voz alta, con profunda tristeza; oído por Kahedin, éste —equivocado—, alegremente, le propone que case con su hermana. Tristán acepta, aunque no consuma el matrimonio. Enterada Iseo la Brunda de tal hecho, reacciona con gran dolor:

«La royne Yseult, qui ces nouvelles avoit oyes, en est si dolente qu'a poy qu'elle n'en yst hors du sens. Ces nouvelles lui ont donnee la mort. Il n'est nul qui la puisse reconforter. Elle dist qu'elle s'occira. Lors appelle Brangien et lui dit: "Ha! Brangien, avés vous ouy de Tristan que j'amoye tant, et plus que tout le

---

grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture», ver «Statut sémiologique du personnage» (1972), en *Poétique du récit* (París: Seuil, 1977), pp. 115-180; cita en p. 122.

<sup>13</sup> Las tres redacciones más antiguas conservadas fueron compuestas en verso: Bérout —en la segunda mitad del siglo XII— se acercaría al arquetipo primitivo; su versión muestra un estilo épico, en el que la técnica juglaresca empleada imposibilita el estudio psicológico, que sí es ofrecido por el siguiente autor, Thomas, más minucioso en los diálogos y monólogos, dibujados con una mayor dimensión lírica. Éste es el primer creador que habla del matrimonio de Tristán. Por último, Eilhart von OBERG, en su *Tristrant* (1170), se muestra como un adaptador cortés, recreador de todos los episodios. Pueden leerse las páginas introductorias de la edición de Roberto Ruiz Capellán de Bérout, *Tristán e Iseo* (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 9-13.

monde, qui ainsi m'a traye? Ha! Tristan! Tristan! ou avés vous prins le coeur de celle trüir qui plus vous amoit que soy meisme? Ha! Amour, traître, desloyal et fausse, mauvaisement savés guerredonner les services a ceulx qui vous servent! Et puis qu'il est ainsi que je voy que tous ont joye de leurs amours, et j'en suis du tout chetive et dolente et en doulour, je prie a Dieu qu'il m'envoye hativement la mort...»<sup>14</sup>.

Este «planto» conforma la base retórica de las estructuras temáticas de las cartas que, a continuación, Iseo escribe a la reina Ginebra, solicitándole consejo, y después a Tristán<sup>15</sup>.

La perfección de los dos amantes parece nublar por una figura de origen misterioso, Iseo de las Blancas Manos. Su significado en la obra ha suscitado diversas interpretaciones<sup>16</sup>: hay quien explica su aparición aludiendo a los ritos solares de la cultura celta<sup>17</sup> o a la mitología clásica<sup>18</sup> y hay quien muestra su total desaprobación ante la creación de este personaje<sup>19</sup>. Es seguro que esta segunda Iseo se incorporó al hilo argumental en

<sup>14</sup> Ver «Apendice I. Les parties anciennes du roman en prose», en *Le Roman de Tristan par Thomas. (Poème du XII<sup>e</sup> siècle)*, publié par Joseph Bédier, t. II (Paris: Société des Anciens Textes Français, 1905), p. 370. Otras eds. del *Tristan en prose* son las preparadas por Curtis, t. I, (Munich: Max Huebler Verlag, 1963) y t. II (Leiden: E. J. Brill, 1976), y por Ph. Ménard, t. I (Genève: Droz, 1987).

<sup>15</sup> Así reconstruye F. LÖSETH la turbamulta de manuscritos: «§ 60. La messagère d'Iseut lui apporte la réponse de Guenièvre à sa lettre, qui la console beaucoup. Puis elle envoie Brangain porter une lettre à Tristan pour le faire revenir en Cornouaille», ver *Le roman en prose de Tristan* (Paris: Emile Bouillon, Éditeurs, 1891), p. 47 (reimpreso en New York: Burt Franklin, 1970).

<sup>16</sup> Helaine NEWSTEAD ofrece un análisis general en «Isolt of the White Hands and Tristan's Mariage», en *Romance Philology*, 19 (1965-1966), 155-166.

<sup>17</sup> Así lo piensa John RHŶS: «By that as it may, it describes two ladies as equally beautiful and equally famous for their skill in the medical art, by means of wich they severally head Tristram of dangerous wounds. They are referred to in the story of Kulhwch, where they have the epithets Vinwen, "of the white Visage", and Vingul, "of the narrow Visage", respectively. The key to the enigma of the double Isoud is, doubtless, the same to the triple Gwenhwyar, that supplied by the story of the Irish Airem and the three Étáins» (...) «Lastly, the interpretation of Étáin as originally the dawn, derives some confirmation from her name Étáin or Étáin, which probably means "the shining one": she was otherwise called *Be Find*, more correctly *Bebind*, the "Whit or Fair Woman"», ver *Studies in the Arthurian Legend* (Oxford: Clarendon Press, 1891), pp. 38 y 33.

<sup>18</sup> Piensa Martín de RIQUER que «la relación de Tristán con las dos mujeres, Iseo la rubia e Iseo la de las blancas manos, repite la situación amorosa de Paris con Enone y Helena», ver *Historia de la Literatura Universal* (Barcelona: Planeta, 1984), t. III, p. 122. En síntesis, ésta sería la acción aludida: «Herido de muerte, Paris fue llevado por los suyos al monte Ida para que lo curase la ninfa Enone, pero ésta, dolida porque Paris la había abandonado en otro tiempo para ir en busca de Helena, le dejó morir», ver *Diccionario de Mitología Clásica* (Madrid: Alianza, 1986), t. II, p. 495.

<sup>19</sup> Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN protesta del siguiente modo: «Este episodio, en efecto, es, además de inútil, perjudicial e inexplicable, y todavía más en la novela en prosa que en los poemas. Tristán (...) accede a casarse con Iseo de las blancas manos, en vista de que se halla separado de la otra Iseo y de que la nueva se ha enamorado de él (...) ¿Cómo es posible

Bretaña<sup>20</sup> y su origen pudiera ser de índole folklórica: hay dos mujeres con el mismo nombre en el relato árabe *Qays y Lubna* (con final trágico para los dos amantes), y en la novela persa *Wis y Ramin* (1050-1055) el héroe casa con otra mujer<sup>21</sup>. A su vez, es un motivo frecuente en los romances franceses medievales: *Beves de Hampton*, *Guy de Warwick*, etc.

Importa más la dimensión narrativa de este personaje, distinta en cada una de las versiones. Tres son los significados comprendidos de su función:

1) Aventura amorosa ante la que se prueba la lealtad y castidad de Tristán. Es un plano presente en muchos relatos de materia caballerescas: el héroe demuestra su perfección rechazando los favores que le concede una dama<sup>22</sup> o si contrae matrimonio, inventa argucias para no cosumarlo por el amor mantenido a su señora<sup>23</sup>:

«Il se marie donc, mais il reste fidèle à la reine Iseut quant au point principal, et la naïve Iseut est contente. Gouvernal [consejero de Tristán] se rejouit; il croit que Tristan a oublié Iseut de Cornuaille; mais Tristan se trouve dans un singulier embarras, et grant est la bataille des deux Ysettes»<sup>24</sup>.

2) En una perspectiva de amor cortés, Iseo de las Blancas Manos es una prueba de sufrimiento donde se purifica el amor de Tristán. Gottfried von Strassburg, en su *Tristan und Isolde* (¿1300-1320?), es quien mejor aprovecha el recurso del nombre repetido de la amada para reproducir ante Tristán la realidad amorosa de que gozó:

---

que Tristán olvide a su amada, hasta el punto de casarse con otra, por no llevar la contraria a Quedín?», ver «Introducción» a su ed. del *Libro del esforçado cauallero Don Tristán de Leontís y de sus grandes fechos en armas* (Valladolid, 1501), Madrid, 1912 (Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 6), p. XVII.

<sup>20</sup> A pesar de la mención de las dos Essyllt del *Kulhwch y Olwen* galés: «Essyllt Vinwen y Essyllt Vingul», ver *Mabinogion*, ed. de M.<sup>a</sup> Victoria Cirlot (Madrid: Ed. Nacional, 1982), p. 197. Ver, también, nota 17.

<sup>21</sup> El uso epistolar en esta obra es similar al de Tristán: «...Ramin encuentra un día a Gol, se enamora de ella y se casa. Escribe una dura carta a Wis comunicándoselo. Wis le envía a la nodriza que él despide bruscamente. Wis cae gravemente enferma y escribe diez cartas a Ramin...»; resumen incorporado por Alicia YLLERA a su ed. cit., p. 45.

<sup>22</sup> Recuérdese en *Amadís*, I, XL, cómo «en el episodio de Briolanja la castidad funciona como elemento amoroso, exaltador de la perfección amorosa del héroe», ver Juan Manuel CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico cortesano* (Madrid: Cupsa, 1979), p. 199. Conviene leer la nota 34 de la ed. preparada por este mismo crítico, ver Madrid: Cátedra, 1987, t. I, pp. 613-614.

<sup>23</sup> Cifar se encuentra en el mismo dilema; casado con la hija del rey de Mentón (reino que acaba de salvar, igual que Tristán el de la Pequeña Bretaña y que Amadís el reino de Briolanja), se acuerda de Grima y le dice a su segunda esposa: «conuiene que sepades la penitencia que yo he a fazer. El yerro», dixo el rey, «fue tan grande que yo fis a Nuestro Señor Dios, que non puede ser emendado amenos de me mantener dos años en castidat», ver *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González (Madrid: Cátedra, 1983), p. 197.

<sup>24</sup> Ver F. LÖSETH, ed. cit., p. 46.

«A menudo exclamaba para sí: "¡Ay Dios, apiádate de mí! ¡Cuán confundido me deja este nombre! Trastoca y confunde la verdad y el error en mi razón y en mis ojos (...) Mi vista que ve a Isolda, no ve a Isolda. Isolda está lejos de mí y, sin embargo, cerca. Creo que Cornualles se ha convertido en Arundel, Tintan-jol en Karke, e Isolda en Isolda (...) Quiero expresar mi agradecimiento a este nombre bendito que tantas veces me ha entregado alegría y una vida dichosa"»<sup>25</sup>.

Tristán se encuentra confundido, «hechizado», lanzado hacia el disfrute de tormentos inimaginables<sup>26</sup>.

Tristán esgrime en su *Respuesta*, precisamente, el engaño ocasionado por el nombre como signo del encantamiento en el que había caído (ver lín. 90-92).

3) La consideración narrativa de este personaje resulta, incluso, contradictoria: en las versiones versificadas, Iseo de las Blancas Manos padecería con resignación la castidad impuesta por su esposo y sufriría desesperadamente la partida de Tristán a Cornualla. Sería, también, la causante indirecta de la muerte de los dos amantes, mintiendo a Tristán al decirle que Iseo la Brunda no acudía a él.

En cambio, cuando la leyenda se incorpora al ciclo artúrico, Iseo de las Blancas Manos pierde estas funciones argumentales: destaca su ingenuidad<sup>27</sup>, sobre la que se diseña una violenta escena de despedida, vinculada a la idea cortés de que la dama debe autorizar la marcha de su caballero. Se funde con este plano otro motivo caballeresco: ¿puede mantener su perfección el caballero casado? En las versiones españolas, Iseo de las Blancas Manos parece construida para desarrollar este aspecto: ella puede resultar un impedimento en el oficio aventurero y amoroso de Tristán, que, incluso, debe recurrir al engaño para librarse de tal atadura<sup>28</sup>.

Esta múltiple significación con que evoluciona el carácter de Iseo de

<sup>25</sup> Ver ed. de Bern Dietz (Madrid: Ed. Nacional, 1982), pp. 357-358.

<sup>26</sup> «[Tristán] añoraba un amor distante y padeció gran sufrimiento por aquel que no podía ver ni escuchar, mientras que se abstenía de gozar del amor cercano que sus ojos podían contemplar a menudo. Sin cesar ansiaba estar con la luminosa y rubia Isolda de Irlanda, y evitaba a la de las manos blancas (...) Padecía intensos tormentos por aquella y se mantenía apartado de ésta», ver *ibidem*, pp. 363-364.

<sup>27</sup> «E quando Tristan fue en la camara, el començo de abraçar la infanta, e mostrole todo buen talante; mas de otra cosa el non fizo senblante, nin otro jun[ta]mento con ella non ouo. E la infanta non sabia de otra, e bien se tenia por pagada; ca ella pensaua que entre onbre e muger non auia otra cosa», ver *El Cuento de Tristán de Leonís*, ed. de G. T. Northup (Chicago: The University Chicago Press, 1928), p. 187, lín. 28-33; compárese con esta reacción reconstruida según los primeros textos (salvo Béroul): «Pero cuando, a la mañana siguiente, sus doncellas le ajustaron la cofia de las mujeres casadas, sonrió tristemente y pensó que no le correspondía tal adorno», ver versión cit. de Alicia YLLERA, p. 161.

<sup>28</sup> Así, en *El Cuento de Tristán de Leonís* es Brangen, la doncella andante enviada por Iseo la Brunda, quien miente a la esposa de Tristán: «E ella dixo que las gentes del regno enbriauan por Tristan que fuese a las poner en pas, porque algunos caualleros fazian guerra en su regno», ver *ed. cit.*, p. 195, lín. 16-18.

las Blancas Manos es indicio de toda la transformación textual que afecta a la leyenda: motivos folklóricos <sup>29</sup> han actuado sobre vestigios míticos, formando una base de realización épico-caballeresca, que permitirá desarrollar toda una teoría amorosa cortés. Gigantesco entorno macro-textual con una única función: resaltar la perfección de Tristán como amador.

## 2. *La carta de Iseo en la tradición textual de la leyenda*

El origen de la queja amorosa con que Iseo la Brunda intenta recuperar a Tristán se sitúa en la versión prosística francesa. F. Löseth reconstruye la escena del siguiente modo:

«71.a Dans la même semaine où Tristan avoué à Kahedin <sup>30</sup> son amour pour Iseult la blonde, ils chevauchent ensemble au bord de la mer. Ils rencontrent une demoiselle que Tristan, à sa grande joie, reconnait pour Brangain. Elle lui apporte la lettre (en prose) dans laquelle Iseut prie Tristan de revenir auprès d'elle (*Amis, Tristan, en dolor et en tristesse m'avez mise.* etc.)» <sup>31</sup>.

Esta situación argumental se mantendrá inalterable en las diversas traslaciones que del *Tristan en prose* se realizarán en Italia y en la Península Ibérica; lo que varía es el contenido de la carta y la intención con que Iseo escribe <sup>32</sup>. Incluso, entre el orden italiano y el castellano existen diferencias de colocación argumental: en las dos versiones italianas el texto de la carta sólo se revela cuando es recibida <sup>33</sup>, mientras que en los tex-

<sup>29</sup> Por ejemplo, estas cartas podrían corresponder a variantes de los motivos J2528 (carta creída a pesar de la evidencia contraria) o K.115.1 (carta enviada como supuesta curación) del *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith THOMPSON, ver Bloomington, Indiana, 1966, vol. VI, pp. 461-462.

<sup>30</sup> El hermano de Iseo de las Blancas Manos también desarrolla en el conjunto de la historia varios papeles: u odia a Tristán por no consumar el matrimonio con su hermana (ver «XX. El agua atrevida», *ed. cit.* de A. YLLERA, pp. 168-170) u odia a su hermana por creer que no dejará partir a Tristán a Cornualla, lo que causaría su deshonra («E Godis que estaua delante bien sañoso contra ella non le quiso mostrar todo el mal talante», ver *CTL*, p. 197, lin. 15-16). Compañero de aventuras de Tristán en su regreso o se enamora de Brangain o intenta conseguir a Iseo la Brunda, muriendo por ello.

<sup>31</sup> Ver *ob. cit.*, pp. 56-57. Existe, también, otra variante de carta versificada de la que da cuenta Emmanuèle BAUMGARTNER, *Le «Tristan en Prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval* (Genève: Librairie Droz, 1975), pp. 306-307.

<sup>32</sup> La *Carta de Iseo* se conserva en cinco textos de la tradición peninsular que difunde la materia del *Tristán en prosa*. Los dos testimonios más antiguos son del siglo XIV: el fragmento catalán de Andorra y el *CTL*. Tres impresos del siglo XVI la registran de nuevo: 1501, 1528 y la continuación de 1534, la *Corónica nuevamente emendada y añadida del buen caballero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, el joven su hijo*. Ante estos hechos, piensa Harvey L. SHARRER: «But it may also possible that we have in the Iseut and Tristan letters a fragment of a fuller Tristan text, a version of the *Prose Tristan* giving new emphasis to the emotions of the characters and much imbued with stylistic elements of the sentimental romance», ver *art. cit.*, p. 15.

<sup>33</sup> Ver cap. CIV de *La Tavola Ritonda*, ed. Polidori, Bologna, 1864 y cap. CXLIII de *Il Tristano Riccardiano*, ed. Parodi, Bologna, 1896.

tos peninsulares su contenido se presenta antes de ser remitido a Tristán.

Aparte del folio del siglo XIV<sup>34</sup>, se conservan en castellano una versión medieval de finales del siglo XIV y cuatro versiones impresas del siglo XVI<sup>35</sup>. Comparten una misma materia argumental, difiriendo sólo en el lenguaje; como es lógico pensar, al ser la carta un texto de desarrollo retórico, tanto su contenido como su estructura serán muy diferentes en ambas redacciones. En lo que sí coinciden es en la situación contextual, explicitada por la reacción ocasionada en el rey Marcos e Iseo la Brunda al enterarse del matrimonio de Tristán. Se integran, pues, tres motivos temáticos:

1) *Llegada de noticias a Cornualla*: en las dos versiones, un enano es el que informa a la reina, que se niega a creer la noticia; en la versión medieval, el *Cuento de Tristán de Leontís* (= *CTL*), el rey Marcos se alegra de que Tristán esté vivo, mientras que en la del siglo XVI, *Tristán de Leonís* (= *TL*), se entristece.

2) *Iseo sale libre de la torre*<sup>36</sup>: confirmadas las noticias por su doncella Brangen, Iseo se siente sacudida por una grave turbación. En el *CTL*, la reacción es más mesurada; su autor utiliza, incluso, fórmulas juglarescas con las que plasmar el dolor de la reina (muestra de que la retórica no había invadido aún el terreno de la ficción):

«Dentro fue la rreyna muy triste, e començo de llorar de sus ojos, muy fuertemente, en manera que Brangen non la podía conortar, e dixo-Señora, sabed que yo non lo creo sy non lo viese, ca Tristan non faria esta descortesya nin deslealtad contra vos. —Amiga, dixo la rreyna, yo non se; mas sy dios me vala, que yo non auia pena en la prisyon que agora non me sea doblada; e soy muger syn ventura, sy non en otra esperrança, yo non puedo beuir luengamente nin podría ser por ninguna manera. E señor dios, a ti llamo que me des la muerte e non me dexes mas beuir, pues que el mi bien, el mi señor, es perdido»<sup>37</sup>.

En cambio, en el *TL* a Brangel no le cumple ninguna función; las dos intervenciones dialógicas las canaliza Iseo, conteniendo la segunda de ellas un esquema de motivos básicos que después se desarrollarán bajo forma de carta:

<sup>34</sup> Ver «Fragmento de un Tristán castellano del siglo XIV», ed. de A. BONILLA Y SAN MARTÍN, en *Anales de la literatura española*, 1900-1904 (Madrid: Impr. Tip. Vda. e hijos de Tello, 1904), pp. 25-28. Es parte del cap. LXXIII de la ed. de 1501.

<sup>35</sup> Sobre el posible origen de estas obras, véase el excelente resumen de la cuestión que ofrece A. YLLERA en *ed. cit.*, pp. 53-63.

<sup>36</sup> Concepto esgrimido en las cartas aquí editadas por los dos amadores: Iseo preferiría seguir presa a haber recibido tales noticias (lín. 55-59); Tristán enloquecía por tal hecho y ansiaba la libertad de su señora (lín. 96-97).

<sup>37</sup> Ver *ed. cit.*, pp. 190-191.

«E a cabo de pocos dias, la reyna tomo por la mano a Brangel e dixo: "Ya veys que nuevas ay de Tristan e que el ha tomado muger, por que el no tornara mas en esta tierra. Sabed que yo no puedo creer tales nuevas". E dixo: "¡Ay mezuquina! ¿Como voy tan engañada que por vna pena que en la prision sufría, aquestas nuevas me han hecho sufrir muchas? ¡Ay mezuquina! ¿Por que me alegraia yo por ser Tristan noble e virtuoso e esforçado y de gesto luzido? Pues la su nobleza e caualleria a mi auia tanto de dañar; e si verdad es, yo mesma me quiero dar la muerte, e ruegoos que ayays merced e piedad de mí"»<sup>38</sup>.

Tanto el rechazo de la nobleza y virtud de Tristán, como el desprecio expresado por su caballería y valor son también componentes argumentales de la misiva ahora editada.

El *TL*, como se ha visto, formula los sentimientos de acuerdo a unos tópicos nuevos, proporcionados por el género de los libros de materia sentimental (o cuentos ovidianos). La concepción retórica del amor, por este grupo de obras, es la que marca y define a los héroes del *TL*; no se ha roto con la perspectiva simbólica original, pero esa vivencia pasional de un amor que, como fuerza irresistible, destruye a los dos amantes se tiñe ahora de cortesía galante y caballeresca, atenuadora de los tonos de la tragedia. La deuda del *TL* es tan fuerte que se ha llegado incluso a conjeturar con el hecho de que Juan de Flores fuera su autor<sup>39</sup>.

3) *La carta*; a un incremento retórico corresponde un aumento de materia: el texto epistolar del *CTL* es más breve que el del *TL*; la amplificación afecta también a las circunstancias argumentales del envío de la letra: Brangen en el *CTL* viaja sola y en el *TL* se castra a un sordomudo para que le acompañe.

Las dos cartas son distintas porque es diferente el carácter de Iseo reflejado en ellas<sup>40</sup>:

a) *CTL*: la carta es una lamentación angustiada de Iseo; apenas se muestra rigor contra Tristán, a quien se presenta como un modelo de perfección, caracterizado por doce términos positivos. Sobre este fondo, Iseo dibuja un interior agitado por una pasión no correspondida que le arrastra

<sup>38</sup> Ver *Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonís* (ed. 1528), en *Libros de Caballería (Primera parte). Ciclo artúrico. Ciclo carolingio*, ed. de A. Bonilla y San Martín (Madrid: NBAE, 1907), pp. 340-457; cita en p. 395a.

<sup>39</sup> Ver Pamela WALEY, «Juan de Flores y *Tristán de Leonís*», en *Hispanófila*, 12 (1961), pp. 1-14. Esta autora en su ed. del *Grimalte y Gradissa*, afirma con sobrada razón: «One way in which the sentimental novel probably influenced chivalresque novels is in the inflation of style which is to be noted increasingly in sixteenth-century romances, from the anonymous *TL* of 1501 on, until they become notorious for their "razón de la sinrazón" type of prose», ver (London: Tamesis Book, 1971), p. XXV. Lo que, en parte, apoya H. L. SHARRER: «My own reading of the Iseut and Tristan letters of MS.22021 tends to confirm that Flores may indeed be connected with their composition, or at least the Iseut letter, for the latter contains a series of verbal echoes, phrases, and even whole lines from *Grimalte y Gradissa*», ver *art. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup> Pueden leerse, junto a la versión catalana del siglo XIV, en el Apéndice situado al final de este Análisis crítico.

a dos ideas obsesivas: 1) tal noticia no puede ser cierta y 2) en caso de que lo sea, debe recobrar a Tristán.

En la carta no se vierte ningún insulto: sólo el reproche de que Tristán no se ha portado como debiera. Cinco veces repite el término «señor», en torno al que se construyen matizaciones caballerescas y cortesanas del «amor como servicio» y del «amor como entrega y galardón».

b) *TL*: desde la *salutatio* inicial se aprecian las diferencias: en el texto de siglo XIV, Iseo se recreaba en las cualidades positivas de su amador; ahora, Tristán no es definido, en cambio Iseo se matiza con un «la sin ventura», desde el que adquiere la función de protagonista única de la misiva, que sí puede ya denominarse «queja amorosa». El *exordium* es mucho más violento: Tristán es acusado de haber ensuciado el amor (terrible ataque, que para la Iseo del *CTL* hubiera sido impensable lanzar) y de haber perdido su honra de amador. Hay, incluso, un desprecio de Iseo dirigido contra sí misma, al compararse con una barragana. La *narratio* se articula en torno a hechos argumentales que sirven de «analepsis» (o retrospectividades intensificativas), con las que Iseo contrasta el estado actual de sus sentimientos. La *petitio* es paralela al *exordium*, porque los caracteres negativos de éste se tornan ahora positivos: la salvación de Iseo está en Tristán y sólo ella puede devolverle su estado anterior de perfección amorosa. Por último, la mayor semejanza se muestra en la *conclusio*: en ambas misivas, Iseo manifiesta encontrarse a punto de morir.

El *TL* añade, pues, componentes temáticos de la ficción sentimental y desarrolla todos los recursos que el «ars dictaminis» y los manuales epistolarios determinaban para tal función. Su formulación resulta, por ello, más próxima a la carta aquí estudiada, cuya significación como texto independiente sólo puede ser entendida analizándola dentro del género epistolar.

## II. Formas y modelos epistolares: plano de la expresión

La leyenda de Tristán e Iseo constituye, pues, la excusa argumental que presta el contenido para el desarrollo de una de las más significativas formas de determinación ficticia: la epístola o carta amorosa <sup>41</sup>, que fue elemento básico de las estructuras de los libros sentimentales <sup>42</sup>. La *Carta de*

<sup>41</sup> Prefiero el término de «carta» por ser el que figura en los dos textos editados. Señala Francisco LÓPEZ ESTRADA: «Al examinar la palabra carta estamos en el punto opuesto del ambiente clerical y cortesano que rodeó la epístola (...) Cartas son las que llevan un mensaje y establecen la relación con el ausente por la palabra escrita», ver la amplia «Introducción» con que acompaña su *Antología de epístolas* (Barcelona: Labor, 1961), p. 9.

<sup>42</sup> Así lo resume ĐINKO CVITANOVIC: «Flores, como Juan Rodríguez y Diego de San Pedro, emplea estos recursos: cartas, diálogos, algunos monólogos, intervenciones del autor desde diversas posturas más o menos arbitrarias», ver *La novela sentimental española* (Madrid: Prensa Española, 1973), pp. 273-274.

*Iseo* y la *Respuesta de Tristán* extraen de este grupo planos de desarrollo formal y rasgos de constitución retórica.

De hecho, ambos textos, al fundir en sí la materia caballeresca y la materia sentimental, dan cuenta de dos realidades:

1) Pese a la dificultad por distinguir los formantes genéricos de un preciso grupo literario, algunos de ellos, como la carta, son compartidos por las dos formas de expresión, provocando un intercambio de rasgos ficticios entre los dos géneros <sup>43</sup>.

2) A lo largo del siglo XV, los grupos sociales cortesanos, en la Península Ibérica, usaron la carta como forma independiente de los anteriores grupos genéricos. El modo epistolar invadió las estructuras de la realidad, hasta el punto de que se debieron redactar estas cartas para ofrecer modelos a los amantes, que acudirían en busca de inspiración para la composición de sus misivas amorosas <sup>44</sup>; el estilo, la intención y la visión del mundo de tales letras verídicas coincidían en todo con las insertas en los libros de ficción, como refleja el siguiente texto:

«*Lletra amatoria, signada amb la inicial A.*

No m'ha volgut consentir la voluntat sinó que us declaràs quant vos ame, e pus que no puc per mi, faç-ho per aquest escrit, por lo qual vos certific sou aquella per la qual só vençut en aquesta terra. E bé trobara plaer de no haver-vos coneguda, per vós tanta pena donar-me (...)

Del qui està en pena mortal  
esperant vostra resposta. A.<sup>o</sup>

De l'apassionat e mort  
si doncs no el socorreu, A.<sup>o</sup>» <sup>45</sup>.

Llega, incluso, la carta a personalizarse, a encerrar en sí una serie de valores sociales, luego utilizados por los autores, por ejemplo, en las famosas ceremonias de recepción de misivas (parodiadas con genialidad en *Quijote*, I, 31); en el *Pliego de cartas y coplas para requerir nuevos amores* (1535) se explicita esta función:

«La carta lieua consigo  
mi desseo captiuado,

<sup>43</sup> Valga como ejemplo la carta con que Oriana despidió a Amadís, que termina con el héroe caballeresco e inicia al héroe amoroso; señala, al respecto, J. M. CACHO BLECUA: «El momento de su cumbre como héroe corresponde al más trágico de su existencia como enamorado», ver *ob. cit.*, p. 211. Recuérdese, en la otra banda, la inclusión de cartas de desafío caballerescas en la obra de Diego de San Pedro.

<sup>44</sup> «Las cartas de los amantes de estas novelas eran semejantes a las que cruzaban en la realidad del siglo los enamorados. Podrían darse como veraces las cartas de las novelas o mezclarse con las de ficción las reales, y difícil sería distinguir unas de otras», ver *ed. cit.* de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, p. 64.

<sup>45</sup> Ver *Epistolari del segle XV (Recull de cartes privades)*, ed. de Francesc MARTORELL. (Barcelona: Els Nostres Classics, 1926), pp. 26-27.

y vos quedastes comigo  
 con más firmeza que digo  
 de ser a vuestro mandado  
 y pues penas me aueys dado  
 en que me plaze et consiento  
 suplicos tomeys de grado  
 mi seruicio et pensamiento»<sup>46</sup>.

Participan, así, estas dos cartas de Tristán e Iseo en la organización de un mundo amoroso en el que la retórica era pieza imprescindible y en el que la realidad superaba muchas veces los moldes de la ficción.

### 1. *La carta literaria: consideraciones estructurales*

La carta literaria es un texto de significación autónoma, susceptible de poder insertarse como recurso narrativo en obras de organización más compleja e, incluso, de poder soportar una entera realización argumental mediante el empleo exclusivo de su forma (lo que se llama novela epistolar).

La carta es un signo literario que posibilita múltiples transformaciones textuales. Su función básica consiste en integrar estructuras narrativas dispersas en el hilo del discurso argumental; tal agrupación se realiza mediante un continuo intercambio de motivos temáticos, a los que modifica su significación. Esta alteración determina dos consecuencias: 1) conclusión de líneas argumentales, cuya exposición finaliza en la carta, desprendiéndose una cualidad o rasgo asumido por el personaje que escribe; 2) presentación de nuevas secuencias textuales, dispuestas de manera esquemática para un posterior desarrollo.

Esta definición puede ejemplificarse con la carta que, en el *CTL*, Iseo envía a Tristán (ver Apéndice final). Esta misiva *integra las estructuras narrativas* anteriores (partida, curación, matrimonio de Tristán; encarcelamiento, desesperación y libertad de Iseo) en un diferente contexto, que es el que permite ese *intercambio de motivos temáticos*: Tristán casó con Iseo de las Blancas Manos por unas razones que en Iseo la Brunda cobran otra significación, pues orientan su vida hacia nuevas consideraciones personales. *Se concluyen*, además, unas *líneas argumentales* (la duda de si Tristán estaba vivo o muerto; los celos del rey Marcos; la prisión de Iseo) y *se abre otra serie de secuencias textuales* (creadoras siempre de intriga: peligro de la perfección amorosa; petición de auxilio; posibilidad de muerte de Iseo).

Dentro del discurso textual de una obra compleja, la carta es un recurso más de exposición narrativa (como el diálogo, los monólogos, las descripciones, las historias intercaladas). Su función necesita, pues, también

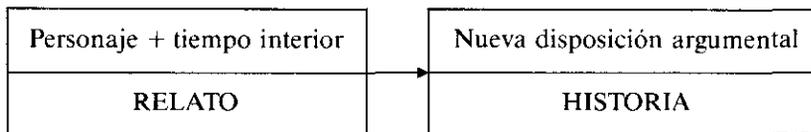
<sup>46</sup> Cito por la reproducción facsímil preparada por Francisco LÓPEZ ESTRADA para *Revista de Bibliografía Nacional*, 6 (1945), pp. 227-239; texto en p. 233.

analizarse en relación a los tres niveles formadores del diseño estructural de toda obra: historia, relato y narración <sup>47</sup>:

a) *Historia*: el recorrido argumental se intensifica al ingresar en el espacio particular que representa la carta. En ella se concentran las ideas temáticas, desviándose de los anteriores soportes estructurales (narración, diálogos, etc.) y alcanzando una situación de máxima tensión, puesto que se muestra al personaje asumiendo y reaccionando ante todo el contenido expuesto hasta ahí. Por ello, la carta no supone nueva acción argumental: al contrario, se cierran unidades temáticas y se apunta la aparición de otras nuevas, aunque no es necesario.

b) *Relato*: la utilización del recurso narrativo de la carta integra una micro-estructura narrativa de valor autónomo en una macro-estructura de dimensiones significativas más amplias. Esto explica por qué en la carta todos los componentes textuales se modifican: 1) las descripciones y referencias espaciales desaparecen; 2) se crea una nueva temporalidad, provocada por la ruptura de la linealidad del argumento general; este nuevo tiempo es psicológico, interiorizado en el personaje que escribe, lo que conduce a 3) la desaparición de la figura del narrador, asumido por el propio remitente; 4) este emisor de la letra resulta así el signo textual más valorado: de hecho, podría afirmarse que en la carta el personaje adquiere plena corporeidad textual, queda por completo al descubierto, deja presenciar el modo en que se genera su caracteriología, mostrando la reacción que le han causado los acontecimientos de los que escribe.

En síntesis, la carta desarrolla la siguiente fórmula:



(Figura 1)

c) *Narración*: en la carta, el autor se funde plenamente con el personaje, debe convertirse en personaje <sup>48</sup>. De todas maneras, la carta implica un

<sup>47</sup> Uso esta terminología según la precisa Gérard GENETTE en *Figures III* (París: Seuil, 1972). Pero también tengo en cuenta Roland BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits» (1966), en *Poétique du récit* (París: Seuil, 1977), pp. 7-57. Entiendo por «historia» el desarrollo argumental, por «relato» la estructura que sostiene y surge de tal desarrollo y por «narración» el canal por el que circulan los registros estilístico y organizativo de autor y narrador.

<sup>48</sup> «El escritor, pues, se sitúa en el trance epistolar de su personaje, y de acuerdo con los caracteres que atribuye al mismo, escribe la carta...», ver F. LÓPEZ ESTRADA, *Antología de epístolas*, ed. cit., p. 25.

nivel de realización estilística diferente al del resto de la organización textual. En la Edad Media a partir del siglo XI, la epístola absorbió con tanta intensidad el sistema de la retórica que se generó, precisamente, el «ars dictaminis» para regular esa manera de escribir o redactar <sup>49</sup>. Este abundamiento expresivo llegó, en algunos casos, a constituirse en la única finalidad de la misiva, difuminándose casi por completo el nivel argumental o llegando a desaparecer (caso límite representado por estas dos cartas de Tristán e Iseo, que sólo precisan una mínima dosis de referencias contextuales).

Esta recreación estilística dota a la carta de una específica organización: si se ha señalado antes que la epístola incorpora su propio «relato» al «relato» general de la obra, es debido a que posee una estructura particular, promovida por las leyes retóricas. Este esquema se divide en cinco partes <sup>50</sup>: 1) *salutatio*: explicitación de los comportamientos morales con que funcionará el remitente y con los que analizará al destinatario; 2) *exordium*: su intención es explicar el motivo por el que se escribe o la situación emocional en que se encuentra el emisario; 3) *expositio* o *narratio*: reunión de los componentes argumentales que habían sido distribuidos con anterioridad en la obra; aquí cambiarán de significación, incorporando nuevos matices derivados de ese tiempo psicológico, que se ha desprendido del análisis que el personaje efectúa de sí mismo; 4) *petitio*: la transformación temática adquirida por las líneas argumentales se concreta en otros motivos narrativos, cristalizados en aquello que se solicita del destinatario <sup>51</sup>:

---

<sup>49</sup> Señala Ernst Robert CURTIUS: «Nuevo es en el siglo XI el intento de subordinar toda la retórica a la ciencia del estilo epistolar. Esto supone a la vez una adaptación a las necesidades de la época y un alejamiento consciente del sistema de enseñanza retórica tradicional», ver *Literatura europea y Edad Media latina* (1948) (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), t. I, p. 118. Según James J. MURPHY, «los escritores de *dictamen* tenían poco que decir acerca de los usos precisos de los diversos tipos de estilo. Esto puede explicarse por el alto porcentaje de modelos y frases ejemplares en los manuales, que, en rigor, ofrecían modelos en lugar de teorías», ver «V. *Ars dictaminis*: El arte epistolar», en *La Retórica en la Edad Media* (1974) (México: FCE, 1986), pp. 202-274; cita en p. 255.

<sup>50</sup> Ya ha sido aplicado en el análisis de la carta de Iseo del TL. Para más referencias ver James J. MURPHY, *ob. cit.*, pp. 228-229 [resume el *Rationes dicandi* de Hugo de Bolonia] y «Chapter VIII. *Dictamen*», en C. S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetic* (New York, 1928), pp. 206-227; señala este autor: «Medieval epistolary habits are thus amply exemplified as the most widespread applications of the study of style», p. 208. Sobre la presencia del *ars dictaminis* en España ver Charles B. FAULHABER, «Juan Gil de Zamora: *Dictaminis Epithalamium*», en *Latin Rhetorical Theory in Thirteen and Fourteen Century Castile* (California: University of California Press, 1972), pp. 103-121; señala que su tratado «it differs markedly from the technical *artes dictaminis* of the Italian School», cita en p. 120.

<sup>51</sup> Es importante recordar la siguiente idea de Keith WHINNOM: «... por las reglas mismas de la retórica medieval quedan casi obligatoriamente excluidas las cartas noticieras (...) porque se escribía una carta únicamente para pedir algo», ver la «Introducción» a su ed. de Diego de SAN PEDRO, *Cárcel de Amor* (Madrid: Castalia, 1972), p. 54.

5) *conclusio*: diferente según el tono epistolar; en una queja amorosa, se exacerbarán las indicaciones de sufrimiento y desesperación.

Quede claro, pues, que una carta es una estructura montada sobre otra de dimensiones mayores, a la que añade su específica retórica, cuya función consiste en modificar el argumento.

## 2. *La «Carta de Iseo» y la «Respuesta de Tristán» en la tradición epistolar*

La epístola alcanzó ya en la Antigüedad clásica la categoría de género literario y su forma acogió las primeras manifestaciones prosísticas de la Edad Media <sup>52</sup>.

Ovidio manifestó ser el creador de la carta de amor; él transformó las elegías amorosas alejandrinas en cartas que, sostenidas por una débil trama argumental, mostraban el interior atormentado de una heroína femenina. Ovidio, también, recomendaba en su *Ars amatoria* la utilización de la epístola como recurso para cortejar a la dama <sup>53</sup>. Pero fue en las *Heroidas*, donde sistematizó todos los procedimientos que regulan el arte epistolar: observación psicológica, cambios de caracterización, contrastes entre acción interna y externa, cartas entre dos personajes moldeadoras de una historia más completa <sup>54</sup>.

La fortuna de las *Heroidas* en la Europa medieval corre paralela a la de su autor; hasta el siglo XII, Ovidio no alcanza la categoría de «auctoritas», impulsada por la interpretación alegórica con que Teodulfo, en el Renacimiento carolingio, le dio a conocer. Durante los siglos IX y X, Ovidio decae ante el ascenso de Virgilio, hasta que en los siglos XI y XII se forjan dos

<sup>52</sup> Carmen CASTILLO persigue el rastro de esta forma literaria a lo largo de la Antigüedad, demostrando que «la evolución del género está íntimamente ligada a la evolución de la cultura y a las peculiares condiciones en que se desenvuelve la vida medieval; mientras hablar en público era un arte que en la antigüedad latina debía conocer cualquier candidato a los honores, ya en el siglo VI —si hay que creer a Cesario de Arlés— no sabían hablar ni los obispos», ver «La epístola como género literario: de la Antigüedad a la Edad Media latina», en *Estudios Clásicos* 73 (1974), 427-442; cita en p. 442. Puede verse, también, con provecho C. SCARPAT, «L'epistolografía», en *Introduzione allo Studio della Cultura Classica*, vol. I, 1972, pp. 473-512.

<sup>53</sup> Recuerda FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA que Ovidio «en su *Arte Amatoria* (...) sitúa la carta como uno de los medios de que se puede servir el amante para favorecer el proceso de su amor. Ovidio aconseja al joven romano que aprenda retórica no sólo para ejercitarla en el foro, sino también para asombrar con su arte a la incauta joven enamorada», ver *ed. cit.*, p. 16.

<sup>54</sup> C. E. KANY indica que «the superiority of the *Heroides* lies, for the most part, in their sound psychology and keen observation of women», ver *The beginnings of the epistolary novel in France, Italy and Spain* (Berkeley: Publications of University of California in Modern Philology, 1937), vol. 21, n.º 1, p. 4. Originalidad que también reclama su traductora, FRANCISCA MOYA DEL BAÑO: «...no tenemos noticia alguna de colecciones de cartas de amor en verso, ni mucho menos de un modelo concreto de las *Heroidas* (...) por lo que es lícito aceptar que Ovidio inventó un género nuevo», en Ovidio, *Heroidas* (Madrid: CSIC, 1986), p. XIV.

imágenes definitivas sobre su obra: a) ético-teológica (consecuencia del *sensus allegoricus* aplicado, principalmente, a las *Metamorfosis*) y b) amorosa y aventurera <sup>55</sup>. Ovidio entrega, por tanto, a la Edad Media el recurso de la carta amorosa, determinando sus formas y prestando sus límites a tal desarrollo.

La larga cadena de esta tradición epistolar literaria se inicia con la forma del verso. Los *salut d'amors* provenzales se inspiran en Ovidio y se estructuran según los moldes retóricos de los manuales de epístolas; en estos textos comienzan a constituirse fórmulas descriptivas y de análisis de sentimientos. Se aplican, a su vez, los cinco apartados fijados por el «ars dictaminis» para distinguir la materia argumental.

En la Italia de la segunda mitad del siglo XIII se desarrolla la llamada *corrispondenze poetiche*, que se vertió sobre todo en la forma métrica del soneto. Los grupos estróficos resultaban muy variados (de 3 a 32); cuantos más sonetos integraran el «debate» más materia argumental se expondría <sup>56</sup>.

Guillaume de Machaut fue el primer prosista que acogió este procedimiento; en su *Livre du voir-dit* (1363) combina el «dit amoureux» en verso con una historia basada en la realidad y narrada en cuarenta y seis cartas. Jean Froissart escribió la *Prison amoureuse*, que contiene doce cartas en prosa (ofrece, incluso, la originalidad de incluir una carta dentro de otra). Christine de Pisan compuso las *Cent balades d'amant et de dame*, cien cartas en verso que giran en torno al tema de la honra y de la reputación de la dama. Pisan fue autora, también, del *Livre du duc des vrais amans*, que cuenta una situación similar a la expuesta por Machaut: unos amantes deben separarse ante los rumores que corren sobre ellos. Mayor complejidad ofrece *Le Poème de la prison* de Charles d'Orléans: setenta y una baladas se insertan en una estructura epistolar <sup>57</sup>.

En la Península Ibérica, el primer texto de este género es el catalán *Fronchino y Brisona* (1400?); con cinco cartas en prosa y dos en verso, narra

<sup>55</sup> Así lo señalan Pilar SAQUERO y Tomás GONZÁLEZ en su ed. de Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario* (Madrid: Universidad Complutense, 1984); indican que «la influencia más importante de Ovidio es la que ejerce sobre la inspiración de poetas y trovadores que cantan el amor, sobre todo el amor cortés, y de relatos fantásticos y de aventuras», ver p. 20.

<sup>56</sup> El cancionero español del siglo XV hereda esta forma de discusión poética con pretensiones de intercambio epistolar entre el poeta y su señora. Recuérdense, por ejemplo, las dieciséis coplas con que Johan de Dueñas, fingido escudero, se cartea con la «discreta senyora», ver Poema 439, en *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. de R. Foulché-Delbosc (Madrid: NBAE, 1915), t. II, pp. 199-200.

<sup>57</sup> Las ediciones más asequibles de estas obras son: Guillaume MACHAUT, *Le livre du voir-dit*, ed. de Paulin Paris (Paris: Société des Bibliophiles Français, 1885); Jean FROISSART, *Prison amoureuse*, ed. de A. Scheler, en *Œuvres: Poésies* (Bruselas, 1870), t. I; Christine de PISAN, *Cent balades d'amant et de dame* y *Livre du duc des vrais amants*, ed. de Maurice Roy, en *Œuvres poétiques* (Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886-1896), 3 tomos; Charles d'ORLÉANS, *Le Poème de la Prison*, en *Vie de Charles d'Orléans* (Paris, 1911).

una historia amorosa con sospecha de infidelidad y final feliz; hay quien piensa que esta obra se compuso como un manual de epístolas para el uso de amantes nobles. El *Amadís* muestra sólo dos cartas y de las treinta que figuran en el *Tirant*, nueve nada más son de índole amorosa, aunque a través de ellas puede rastrearse la pasión de Tirant y Carmesina.

El grupo de los libros sentimentales convertirá este recurso en uno de los medios principales para regular la distribución argumental, caracterizar a los personajes, estructurar las intrigas, etc. La que se considera obra inaugural del género, el *Siervo libre de amor*, comienza como una carta dirigida por Juan Rodríguez del Padrón a Gonzalo de Medina. Similar influencia ejerció la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Aeneas Silvius Piccolomini; en ella, diez cartas presentan gradualmente el cortejo, conquista y abandono de Eurialo a Lucrecia <sup>58</sup>.

Diego de San Pedro recoge esta tradición ovidiana ya reconvertida y eleva la carta de amor a recurso fundamental de la acción narrativa <sup>59</sup>. En el *Arnalte* (1491) hay seis cartas (cuatro de amor y dos de desafío) <sup>60</sup>, aunque es la *Cárcel de Amor* (1492) la que convierte el uso epistolar en el eje argumental; también dos cartas de desafío introducen la nota caballeresca en la obra <sup>61</sup>.

Juan de Flores prosigue esta tradición: las dos cartas del *Grisel* y las siete u ocho del *Grimalte* manifiestan la preferencia de estos autores por una forma que les permitía explayarse retóricamente sobre los sentimientos de sus personajes <sup>62</sup>.

De todos modos, la obra más representativa de esta corriente epistolo-

<sup>58</sup> C. E. KANY señala que «this romance is important in showing clearly one of the chief reasons which made the letter device at this time necessary if the author wished to attain to any degree of realism», ver *ob. cit.*, p. 39.

<sup>59</sup> Hacia 1498, en el poema *Desprecio de la Fortuna*, escribía: «...y aquellas cartas de amores / escriptas de dos en dos...», ver *Obras completas, III. Poesías*, ed. de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1979), c. 3, p. 276.

<sup>60</sup> Diego de SAN PEDRO llega, incluso, a personificar la carta del siguiente modo: «y como carta de Lucenda en mi poder viesse, de grandes alteraciones fue el corazón sufridor, y tanto la deseava que apenas que la tenía podía creer; e besando la carta y las manos de quien la traxo, todo aquel tiempo gasté», ver ed. de Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1973), p. 133. Como curiosidad, y a fin de comprobar la fortuna literaria de este motivo argumental, puede leerse el cap. V, «La carta», de *Doña Inés* de Azorín.

<sup>61</sup> Recuérdese la resolución final de Leriano: «...hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólas en ellas, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad», ver ed. de Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1971), p. 176. Este motivo temático lo estudia Domingo YNDURÁIN, «Las cartas de Laureola (Beber cenizas)», en *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 299-309.

<sup>62</sup> Habría que incluir también en esta línea la *Repetición de amores* de Luis de LUCENA y la *Triste Deleytación*. P. Waley sospecha que la primera constituía un curso de cortejar por correspondencia, ver *ed. cit.*, del *Grimalte*, p. lv. Sin olvidar el breve *Tratado de Amores* descubierto por Carmen Parrilla, quien lo edita en *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 473-486 y lo estudia en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 64 (1988), 109-128.

gráfica es la traducción de Juan Rodríguez del Padrón de las *Heroidas*. Su *Bursario* tensa del todo la cuerda del arco ovidiano, disparando así la flecha de la carta en su forma más pura hacia el centro de la literatura humanística del siglo XVI<sup>63</sup>. Y quizá el hecho más importante sea la consideración de que Juan Rodríguez del Padrón inventara tres epístolas, según esa moda ovidiana, disponiendo así la situación que iba a posibilitar la creación de la *Carta de Iseo* y de la *Respuesta de Tristán*<sup>64</sup>; aunque aún más trascendental resulta el que dos de estas epístolas coincidan en estilo y estructura con las aquí editadas. Así, «la carta enviada por Troylos»<sup>65</sup> se plantea con cuatro rasgos presentes en la que Iseo remite a Tristán: 1) «¿Do son agora, Breçayda, las innumerables promesas, juras y sacramentos que tú a mí me hazías...» (cf. lín. 10-12); 2) «Ya anda la tu fama [perdida]... » (cf. lín. 41-42); 3) «Miémbtrate agora de la postrimera noche (...) y quexávaste tú pensando que era la mañana...» (cf. lín. 12-13); 4) Troylos recrimina con amargura a Breçayda por haberse casado con Diomedes: «Ame agora Diomedes a ty, Breçayda, y loe la tu presençia falssa» (cf. lín. 22-23). Además, su comienzo es similar al de la misiva de Tristán: «...y mi coraçon pensó, y mi seso ordenó, y mi mano escriue a ty en esta epístola razones...» (cf. lín. 66-67). Por su parte, la carta que «rescriue Breçayda a Troylos»<sup>66</sup> muestra las siguientes coincidencias: a) en la misiva, «ella se desculpa y salua de las cosas que Troylos por su epístola la escriuió» (cf. lín. 80-84); b) Breçayda se manifiesta incapacitada para escribir: «La voluntad me requiere antes de la escriptura dar la escriuiente mano a la aguda espada» (cf. lín. 66-67); c) pero debe soportar la vida hasta que recupere su fama: «la razón lo desuía diziendo: primera-mente deva salvar la fama en tan grand fortuna» (cf. lín. 80-82); d) Breçayda exige ser escuchada: «Oye primera-mente la que syn ser oýda condenas...» (cf. lín. 86-87)<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> El *Proceso de Cartas de Amores* (1548) de Juan de SEGURA convierte a los personajes en pura expresión epistolar; sus editores señalan que «aparecen como sujetos epistolares limitados poco más que a la reflexión y al comentario comunicativo escritos: es la ausencia de la aventura», ver ed. de E. Alonso, P. Aullón, P. Celdrán y J. Huerta (Madrid: El Archipiélago, 1980), p. XVIII.

<sup>64</sup> T. González y P. Saquero, editores también de las tres cartas, señalan que Juan RODRÍGUEZ DEL PADRÓN continúa la *imitatio* ovidiana; «aquella en la que no se modifica la *voluntas auctoris*, entendida ésta como la intención de mostrar la situación psíquica de mujeres enamoradas, cuyo amor está amenazado por peligros externos o internos», ver «Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas», en *Dicenda*, 3 (1984), pp. 39-72; cita en p. 43.

<sup>65</sup> Ver *ed. cit.*, pp. 64-66.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 66-72.

<sup>67</sup> A tenor de estas semejanzas, ¿sería Juan RODRÍGUEZ DEL PADRÓN autor de las cartas de Tristán e Iseo aquí editadas? ¿o Juan de FLORES, como propuso Harvey L. SHARRER, apoyado en idénticos paralelismos de frases y de construcciones lingüísticas (ver nota 39)?

3. *Estructura epistolar de la «Carta de Iseo» y la «Respuesta de Tristán»*

Estas dos misivas superan a las de Juan Rodríguez del Padrón y a las de Juan de Flores en la perfecta simetría con que están concebidas. Cada carta se estructura en tres bloques argumentales, poseyendo cada uno de ellos siete motivos de desarrollo temático (que pueden ser simples expresiones retóricas o ficticias analepsis remitidas a la leyenda de Tristán e Iseo). Tal perfección en el diseño de las dos cartas no busca sólo un embellecimiento formal, sino que quiere, sobre todo, generar un sistemático contraste, que contraponga los sentimientos de los dos amantes (de modo que la queja de Iseo quede disculpada por la respuesta de Tristán). Para ello, el autor ha logrado que coincidan casi perfectamente las veintiuna unidades de disposición temática:

|   |  |  |    |
|---|--|--|----|
| A | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Turbación por la mudanza de Tristán.</li> <li>2. Reproche de desconocimiento.</li> <li>3. Pérdida de honra de Tristán = Muerte de Iseo.</li> <li>4. Flaqueza de fe = Pérdida de virtud.</li> <li>5. Desdoramiento de nobleza de Tristán.</li> <li>6. Elementos amorosos de servicio.</li> <li>7. Falsedad de quejas de Tristán.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Turbación por la sentencia de Iseo.</li> <li>2. Prueba de inocencia: reconocimiento de la culpa.</li> <li>3. Pérdida de honra por Iseo = Muerte de Tristán.</li> <li>4. Renuncia a la vida por sospecha provocada.</li> <li>5. Satisfacción del yerro con la muerte.</li> <li>6. Promesa de presencia de Tristán.</li> <li>7. Falsedad de quejas de Iseo.</li> </ol> | A' |
| B | <ol style="list-style-type: none"> <li>8. Celos por amor a otra.</li> <li>9. Desprecio a Iseo.</li> <li>10. Poca firmeza de Tristán ha de ser conocida por Iseo-Blancas manos.</li> <li>11. Muerte de la fama de Iseo sin merecerlo.</li> </ol>  | <ol style="list-style-type: none"> <li>8. Desesperación amorosa.</li> <li>9. Engaño de Tristán por el nombre.</li> <li>10. Tristán había perdido su esfuerzo.</li> <li>11. Decision de matrimonio = Servicio de amor de Tristán a Iseo-Brun-da.</li> </ol>   | B' |

|   |   |   |    |
|---|---|---|----|
|   | <p>12. Firmeza de Iseo = Dolor por pérdida de Tristán.</p> <p>13. Apelación a las reglas de caballería.</p> <p>14. Súplica: Tristán debe adolecer de sí.</p>  | <p>12. Limpieza de corazón de Tristán = Amor mantenido a Iseo.</p> <p>13. Apelación al amor de Tristán.</p> <p>14. Tristán humilla su soberbia anterior.</p>  |    |
| C | <p>15. Iseo puede sufrir su pena, no la de Tristán.</p> <p>16. Desesperación de Iseo: no soporta estar sin Tristán.</p> <p>17. Incomprensión de por qué Tristán olvidó su fe.</p> <p>18. Desagradecimiento de Tristán = Deseo de muerte de Iseo.</p> <p>19. Iseo prefiere los trabajos de la prisión.</p> <p>20. Iseo morirá sin el remedio de Tristán.</p> <p>21. No valdrá de nada el arrepentimiento de Tristán.</p> | <p>15. Tristán no puede sufrir su pena.</p> <p>16. Tristán no soporta estar sin Iseo.</p> <p>17. Dios ha castigado a Tristán por olvidar la fe de Iseo.</p> <p>18. Iseo agradece los servicios de Tristán.</p> <p>19. Tristán recuerda sus trabajos y servicios.</p> <p>20. El mejor remedio de Iseo es su esperanza.</p> <p>21. No será posible la curación de Iseo.</p> | C' |

(Figura 2)

*A / A', B / B' y C / C'* son las unidades macro-textuales que sostienen esta simetría

porque, a su vez, genera una nueva correspondencia, en este caso, explicativa de la evolución y conformación sentimental de los dos amantes:

|   |                                  |                                     |    |
|---|----------------------------------|-------------------------------------|----|
| A | Exterior de Iseo / QUEJA         | Exterior de Tristán / EXCUSA        | A' |
| B | Motivos narrativos / CELOS       | Motivos narrativos / SERVICIO       | B' |
| C | Interior de Iseo / DESESPERACIÓN | Interior de Tristán / DESESPERACIÓN | C' |

(Figura 3)

De acuerdo con este nuevo esquema, las cartas desarrollan unos personajes externamente opuestos (*A* frente a *A'*), pero en su interior (*C* igual a *C'*) idénticos: esa desesperación final perpetúa la trágica y pasional búsqueda

queda de la perfección amorosa. *B* y *B'* son las articulaciones que permiten el desarrollo argumental; además, el motivo central (n.º 11) de estos dos planos soporta la mayor tensión significativa, porque en ellos los personajes vuelcan las razones que consideran más importantes: Iseo lamenta la pérdida de su fama y Tristán lamenta su servicio amoroso, como medio de devolver a Iseo esa honra de fidelidad. Conviene indicar que los veintiún motivos anteriores no han sido seleccionados al azar, sino que se apoyan en una rigurosa red de simetrías léxicas (estructura semántica) que hilvanan los dos textos; así, términos y expresiones como «muerte», «honra perdida», «pensamientos», «muerte te finavas» / «hallar la muerte», «muerte poderosa» / «culpa de muerte», «quexavas» / «sufrir», «te hazías muerto» / «muriendo yo aqua», «estrechas cárceles» / «cárceles», «me quexo de mi vida» / «por salvar la vida», «áspera pasión» / «grave pasión», «annos de vida desseava» / «annos (...) apurado en el fuego», o los finales «hun vivir que por que más muera me da vida» / «y desto muero y moriré todo el tiempo de mi penada vida», no suponen sólo coincidencias tópicas o alusiones a un mismo registro literario, sino, por su emplazamiento en las misivas, conexiones temáticas (base del paralelismo de la Figura 2) conscientemente trazadas, para lograr que la «desculpa» de Tristán conteste a las «acusaciones» de Iseo.

Esta combinación de planos sería la estructura de realización argumental; pero aún existe otra correspondencia más perfecta, dimanada de las leyes del «ars dictaminis»: los cinco componentes que la retórica disponía para las epístolas se integran, sin dificultades, en el esquema de los motivos narrativos <sup>68</sup>, descubriendo un nuevo entrelazamiento en las dos cartas:

| Iseo              |   | Tristán |                   |
|-------------------|---|---------|-------------------|
| Salutatio (1-2)   | A | A'      | Salutatio (1-2)   |
| Exordium (3-7)    |   | A'      | Exordium (3-7)    |
| Narratio (8-14)   | B | B'      | Narratio (8-14)   |
| Petitio (15-19)   | C | C'      | Petitio (15-19)   |
| Conclusio (20-21) |   | C'      | Conclusio (20-21) |

(Figura 4)

Mosaico perfecto de combinaciones múltiples en donde nada se deja al azar; hay que notar cómo el bloque más numeroso de motivos temáticos (*B* y *B'*) corresponde a la *narratio*, que es el marco idóneo de exposición argumental, y debe observarse también la simetría alcanzada entre *A/A'* y *C/C'*: tanto la *salutatio* como la *conclusio* se forman por dos unidades y el *exordium* y la *petitio* por cinco. Tal relación numérica ( $2 + 5 = 7 = 2 + 5$ ) de-

termina el modo en que se integran los motivos expuestos en *A/A'* y la forma en que se proyecta en la narración 'de *B/B'*', a fin de completar su explicación en *C/C'*; las igualdades así lo señalan.

Es necesario apuntar, por último, que las misivas cumplen todas las condiciones retóricas del «ornamentum facile» y del «ornamentum difficile», siendo la «interpretatio» y la «oppositio» las dos formas de «amplificatio» más utilizadas.

## CONCLUSIONES

1) O Juan de Flores, como sospechó Harvey L. Sharrer, o Juan Rodríguez del Padrón, como conjeturo yo: cualquiera de los dos puede ser el autor de estas dos cartas, o ninguno. Las similitudes de construcciones lingüísticas y los paralelismos de motivos temáticos pueden rastrearse ya en la *Carta de Dido a Eneas* (vía Alfonso X), con lo que cualquier atribución de autoría resulta, sin más testimonios, sumamente arriesgada <sup>69</sup>.

2) Las dos cartas hay que entenderlas, pues, como una obra independiente de la tradición temática adoptada como excusa. No creo que correspondan a una versión cuatrocentista de *Tristán e Iseo*, hoy perdida. Si así hubiera sido, la *Respuesta de Tristán* debería haberse conservado en los impresos del siglo XVI. Lo que no sucede. La diferencia entre la *Carta de Iseo* del siglo XIV y las dos de 1501 y 1528 (ver Apéndice), próximas a la aquí editada, sólo evidencia un mismo entorno cultural, influyente en la creación literaria.

3) Sean testimonio, de momento, estas dos cartas de la movilidad genérica de la prosa de ficción del siglo XV y manifiesten, a su vez, la importancia de estos textos aislados en el inicio del proceso humanístico del siglo XVI.

De médicos:

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Parte I, Libro I, Capítulo III;

<sup>68</sup> Aunque la *salutatio* no se explicita con las formas tópicas al uso, aquí al menos mantiene el sentido de descubrir los resortes emocionales con que cada uno de los dos remitentes enviarán sus «razones»; igual sucede con la *petitio* en la *Carta de Iseo*: parece no requerir nada de Tristán, aunque deja bien claro con alusiones que si él no regresa ella morirá. El sistema de la retórica se adapta a las tópicas sutilezas de la psicología femenina. Sobre las cinco partes tradicionales de la estructura epistolográfica conviene leer los dos últimos trabajos de Carlo A. COPENHAGEN, «“Narratio” and “Petitio” in fifteenth-century spanish letters», en *La Corónica*, 15 (1986), pp. 213-219.

<sup>69</sup> Otra prueba más: las coincidencias entre la *Respuesta de Tristán* y el primer parlamento de Calisto en *La Celestina*; no por ello habría que recurrir al supuesto autor del Acto I de la *Tragicomedia*.

Apéndice  
LAS CARTAS DE ISEO A TRISTÁN

- 1) «El *Tristany* català d'Andorra», ed. Aramon i Serra, en *Mélanges Rita Lejeune*, Sembloux, Duculot, 1969, pp. 323-337; texto en pp. 329-330.

«Al amat meu, car e plasant e amorós.

Lo meu car amich, lo millor e l pus franch cavaller del món, Tristany, senyor del regne de Leonis, e fill del pus noble rey qui hanc fos, lo rey Meliadux: de part mia, dolorosa regina Isolda la Bronda, filla del rey Languissi de Irlanda e muller del rey Marc de Cornualle, vos enviy saluts, ab làgremes, e ab plors, e ab ira, e ab dols, e ab greus pensaments, e ab sospirs, e ab gran desig que yo he de la vostra gentil perçona.

Hon yo, lo meu car amich, age hoýdes en esta cort coses les cals yo no creu, que vós avets presa per muller madona Isolda de les Blanxes Mans, filla del rey Coel de la Petita Bratanya, hon vos fas asaber, lo meu car amic, que si-u aveu fet, que-u aveu fet en guisa de malvat cavaller e de desleyal, car bé sabets vós que yo stic en presó per vós, e-n sofrir molt treball e molt de desayra, e consir tots jorns en vós, que yo pogués ésser ab vós tots jorns e totes nits. E que vós me ajau mesa en oblit per altra dona, sapiats, car amich, que més de mal é aüt depuys que sabí aquesta novella, que no aguí en dos ayns que stiguí en la presó, e tan gran dol, que a penes me pux abstanir nit ni jorn de plorar. E ab les mies làgremes é feta aquesta tinta, de la cal é scrites aquestes letres. E pens-me en mi que yo só enganade per vós, que yo stich en gran pena e en gran treball e consir tot lo mal en mon cor, e vós stats en gran solàs ab la vostra Isolde de les Blanxes Mans, e vós avets-me mesa en oblit.

Hon vos fas asaber, lo meu car amich, que si vós, vista aquesta, no veniu a mi traer d'aquesta pena que per vós sofrir, que yo seré aquella qui-m lexaré morir per amor de vós.»

\* \* \*

- 2) *El Cuento de Tristán de Leonis*, ed. de G. T. Northup, Chicago, The University of Chicago Press, 1928, cap. CV, pp. 191-192.

«A] vos, el mi señor, leal, amoroso, franco e cortes, gentil e poderoso mas que otro cauallero en el mundo, Tristan de Leonis, fijo del muy alto, noble rrey Melyadus. Yo Yseo, fija del rrey Languisyn de Yrlanda, e rreyna de Cornualla, vos enbio saludar con lloros e con lagrimas, pensamientos e sospiros e con grandes deseos de ver la vuestra gentil figura e mas la vuestra noble catadura. Señor, sabed que a mi fizieron entender aqui en la corte del rrey, vuestro tio, e me traxeron nuevas, las quales nuevas yo non puedo creer: que vos aviedes por muger la infanta, fija del rrey de la Pequeña Bretaña. E como quiera que yo non quise creer estas nuevas, sabed que lo enbio saber de uos con vuestra leal Brangen que vos enbio alla, e fablara conbusco e otras cosas de mi parte. E sy uerdat es esto que a mi es dicho, vos non fezistes como aquel que vos soys: e so mucho maravillada, que vos sabedes bien que a mi dexastes en prision, asas pena e dolor sofriendo por vos e muchas coyas e deseos. Pues que fue del vuestro grand coraçon, señor, como faleçio contra mi tan [a]lyna, a la vuestra leal seruidora? que mas penas e dolores me son rrecreçidas, despues que sope estas neuvas [sic], que yo non fize en dos años en la prision. E con lagrimas de

mis ojos escriuo estas letras e con grand manzilla e pesar pôr que ansy so engañada de uos, el mi señor, e vos que cura non ovistes nin avedes, estando en grand solas con la fija del rrey Coel, e a mi del todo oluidastes. Por lo qual, señor dulce e claro viso, vos fago saber que, sy vos, vista esta carta, non venides por me sacar desta tribulaçion, que yo so aquella que mas non escapara de la muerte, como quiera que vos contra mi fustes desleal, segun que a mi es dicho; e sabed que yo quiero poner esta pena con los otros males que yo por vos sofrí, e por vuestro amor me quiero dar cruel muerte como aquella que non ovo ventura.»

\* \* \*

3) *Libro del esforçado cauallero Don Tristán de Leonis y de sus grandes fechos en armas* (Valladolid, 1501), ed. de A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1912 (Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 6), pp. 179-181. [Las notas a pie de página reproducen las variantes más significativas que presenta el impreso de Sevilla, 1528, editado por A. Bonilla y San Martín, en *Libros de Caballerías. I. Ciclo artúrico. Ciclo carolingio*, Madrid, NBAE, 1907, pp. 394-395.]

«Tristan, hijo del rey Meliadux: Yo, la sin ventura Yseo la Brunda <sup>1</sup>, a ti salud, si el cabo de las cosas la acarrear puede; Tristan, alegrome & plazeme que todavia crescen los tus loores em proheza <sup>2</sup>, tus muy grandes <sup>3</sup> & gloriosos hechos. Mas yo soy triste & mucho pesante <sup>4</sup>, por oyr nueuamente el ensuziamiento del tan limpio & entrañable amor <sup>5</sup>, & el perdimiento del prez & honrra de tu nombre de amador; ca dizen que tu, vencedor de todas las cosas, eres agora vencido de la tan sin fuerças Yseo de las blancas manos, fija del rey Oel de la pequeña Bretaña, & que <sup>6</sup> agora nueuamente eres casado con ella. E ¿como puede ser que Yseo la Brunda sea asi <sup>7</sup> oluidada, & contada entre todas las gentes por barragana? <sup>8</sup>; & si por mi hermosura <sup>9</sup> conmigo as tenido amores, mas fue a mi daño <sup>10</sup> que no <sup>11</sup> prouecho, & la mi hermosura <sup>12</sup> & tu bondad de caualleria, enemigas fueron a mi muy crueles, que me pusieron en oscuras carceles que a mi no pudieran ser contadas por virtudes, pues menos he de bien por ellas, que veo que, todas las altas dueñas, de los derechos de sus aferes han tan singulares placeres, seruiendo & <sup>13</sup> conociendo a sus amigos. Mas yo, mezquina, conosco ansias y <sup>14</sup> penas con las falsedades de la tierra. E escurezcome <sup>15</sup> la voluntad, & endurezcome <sup>16</sup> el coraçon, & quitame el temor toda <sup>17</sup> esperança de bien. E todas estas cosas no son a mi nada en comparacion de lo que me dizen que eres tu ya casado; mas ya desto no podría mas ser, sino dar querellas a mi Dios, & sera testigo de los mis amargos dolores, & mostrara <sup>18</sup> el mi cruel pecho la gran rauia de mi anima, & dare a conocer a las gentes el tu gran desconocimiento sin mesura ninguna: ¿piensas tu que no podian en algun tiempo tomar de ti vengança las mis ansiadas querellas? Mas torna, tu, Tristan, & acorre a la tan atribulada Yseo la Brunda <sup>19</sup>, por que <sup>20</sup> no acabe de percer: ca, por cierto, mas gran dolor y mal he auido despues de las nueuas & salida de la carcel quel rey me tenia, que en dos años que estado dentro; & piensa en ti, Tristan, que tan entrañable amor asi <sup>21</sup> trocado nunca de Dios se perdono, & tu en todos los peligros seras temeroso, ca fara la culpa en ti silla de miedo; & si pudiese <sup>22</sup> dexar pasar la braueza <sup>23</sup> del tiempo <sup>24</sup>, yrme ya faziendo a la nueva tristura; & no quieras <sup>25</sup> que, con infernal rabia <sup>26</sup>, aya de fazer cosa que en no cumpliendo mi deseo <sup>27</sup> acarree mi desastrada muerte; & vista

ven a mi & <sup>28</sup> sacarasme de tanto dolor; & embio <sup>29</sup> a Brangel por que <sup>30</sup> mas celado fuese <sup>31</sup> mi padecer <sup>32</sup>, & saludadme a Gorualan, del qual <sup>33</sup> soy enartada.»

1 Brunda | brunda. 2 em proheza | en proeza. 3 tus muy grandes | tus grandes. 4 & mucho pesante | e muy cuitada. 5 limpio & entrañable amor | limpio amor. 6 & que | E. 7 asi | assi. 8 por barragana | por mi la barragana. 9 mi hermosura | fermosura. 10 a mi daño | mi daño. 11 que no | que no mi. 12 & la mi hermosura | e la fermosura. 13 seruiendo & | siruiendo o. 14 conosco ansias y | conozco ansias e. 15 E escurezcome | Escureceme. 16 & endurezcome | e endureceme. 17 el temor toda | el temor de toda. 18 & mostrara | e mostrar. 19 a la tan atribulada Yseo la Brunda | a la tan atribulada reyna Iseo la brunda. 20 por que | porque. 21 asi | assi. 22 pudiese | pudiesse. 23 braueza | braueça. 24 tiempo|tiempo. 25 & no quieras | e quieres. 26 rabia | rauia. 27 deseo | desseo. 28 ven a mi & | ven e. 29 & embio | e embiote. 30 por que | porque. 31 fuese | fuesse. 32 padecer | padescer. 33 del qual | del que.