El tratamiento de la indumentaria en *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven* (y en las versiones castellanas anteriores del *Tristán*)

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE
Universidad de León
mlcuet@unileon.es

Recibido: 8/12/2022 - Aceptado: 15/12/2022
DOI: https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p65-94

Resumen: Análisis de las menciones a la indumentaria y a otras prendas textiles en el *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, publicado en 1534, contrastado con los manuscritos castellanos medievales del *Tristán* y con la versión impresa en 1501. Esta obra, en forma de libro de caballerías, es un derivado de la ficción artúrica medieval. Se estudian las diferencias en cuanto al tratamiento de los elementos relacionados con el atuendo en los distintos textos, para establecer su significado y repercusión y relacionar estos con la adscripción de cada obra a periodos y géneros literarios diversos.

Palabras clave: indumentaria; atuendo; ropajes; textiles; *Tristán* castellano; literatura artúrica; libros de caballerías.

The Treatment of Clothing in *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven* (and in the Previous Castilian Versions of *Tristán*)

Abstract: Analysis of the mentions of clothing and other textiles in *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, published in 1534, contrasted with the medieval Castilian manuscripts of the *Tristán* and with the version printed in 1501. This work, in the form of a chivalric romance, is a derivative of medieval Arthurian fiction. The differences regarding the treatment of the elements related to the attire in the different texts are studied in order to establish their meaning and repercussion and to relate these with the attribution of each work to different periods and literary genres.

Keywords: Clothing; Attire; Garments; Textiles; Castilian *Tristán*; Arthurian Literature; Chivalric Romances.

Entre los elementos culturales más presentes en la vida cotidiana se encuentra la comida, derivada de la necesidad de alimentarse, y el vestido, motivado por la necesidad de proteger y cubrir el cuerpo. La elaboración cultural de los procedimientos para satisfacer esas necesidades básicas constituye una marca de civilización y es seña de identidad de las distintas sociedades humanas. La literatura, en especial la de tipo narrativo, puede mencionar estas realidades, utilizando las alusiones a las prendas textiles con distintos propósitos. Sin embargo, el grado de su presencia difiere enormemente de unas manifestaciones literarias a otras. El estudio de la

vestimenta y los ropajes en la materia artúrica hispánica es hasta ahora un campo virgen, mientras que en los libros de caballerías solo ha empezado a abordarse en los últimos años.[1] El *Libro de Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* ofrece la oportunidad de contrastar, por su extraña composición, las diferencias en el tratamiento del vestuario, por una parte, en la sección derivada de los manuscritos castellanos medievales sobre Tristán y en su refundición impresa en 1501 y, por otra parte, en la sección de nueva composición, elaborada para su publicación en 1534, seguramente en fechas cercanas a esta. Con este análisis se pretende no solo profundizar en la intención con la que se produce la mención a la indumentaria y los significados culturales que se le otorgan, sino también abordar las diferencias que en este campo separan las dos secciones de esta obra. Es imprescindible a la vez considerar la relación de la sección correspondiente de la edición de 1534 con las ediciones anteriores, representadas por el texto impreso en 1501, y con los *Tristanes* castellanos manuscritos, trabajo obligado para no confundir como características del texto de 1534 menciones a la indumentaria que pudieran proceder de las versiones anteriores. En esta investigación será necesario tener en cuenta la adscripción genérica de las obras y los periodos literarios medieval, prerrenacentista y renacentista en los que las distintas versiones se encuadran.

1. El corpus de estudio

La tradición textual del tema de Tristán en la Edad Media en las distintas lenguas peninsulares es abundante y rica, y a diferencia de lo que ocurre con otros textos artúricos, se ha conservado, aunque en manuscritos incompletos, en gallego-portugués,[2] catalán,[3] y castellano.[4] En este trabajo se abordarán únicamente los testimonios en castellano, que comprenden:

1) *Códice de Tristán* BNE: constituido por el ms. BNE 20262-19, editado por Bonilla (1904: 25-28 y 1912: 318-320) y por Ménendez Pidal (1971: I, 350), y el ms. BNE 22644, editado por Alvar y Lucía (1999; *vid. Códice*) en versión paleográfica y reconstruida; de inicios del siglo XV, en pergamino y papel, en castellano. Se incluye en el corpus de estudio únicamente como tal el texto de la edición paleográfica no reconstruida de la edición de Alvar y Lucía (*Códice*:

[1] Sin embargo, sí hay algún estudio sobre las obras de Chrétien de Troyes: por ejemplo, *vid.* Riquer, 1999 y Salinero Cascante, 1992. En cuanto a los libros de caballerías, destacan Marín Pina, 2013; Flores, 2020 y Pastrana, 2020.

[2] El *Livro de Tristan* gallego-portugués recoge episodios que no figuran en ninguno de los textos castellanos, y tampoco en los manuscritos catalanes (Cuesta, 1994: 233 y 239-246; Soriano, 2006; Cuesta, 2015: 313-314; Lorenzo, 2015: 155-169). El ms. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Legajo 1762, nº 87, del último tercio del siglo XIV es un fragmento en dos hojas de pergamino, a dos columnas y con iniciales en colores, procedente del archivo de la Casa ducal de Osuna.

[3] Se conocen tres manuscritos: A) El *Tristany* del ms. del Ayuntamiento de Cervera (ms. B-343 de l'Arxiu Comarcal de Segarra), actualmente perdido, que consiste en cuatro folios de fines del siglo XIV en catalán; B) El *Tristany* de Andorra (ms. 1 del Arxiu de les Set Claus de Andorra), con cuatro folios en catalán de la segunda mitad del siglo XIV, y C) El *Tristany* del ms. de la Biblioteca de Catalunya (ms. 8.999/1), de dos bifolios, que recoge dos fragmentos de un mismo códice en catalán correspondientes a dos partes no consecutivas del relato, que podrían proceder del archivo de Cervera (Cuesta, 2015: 327-332, sobre las relaciones entre los *Tristanes* castellanos y catalanes; *vid.* también Santanach, 2010].

[4] Una descripción reciente de estos testimonios puede encontrarse en Lucía Megías, 2015: 40-43.

18-81), para evitar contaminar los datos dando por buena la hipótesis de su semejanza con la versión impresa en 1501 (el testimonio 3).

2) *Cuento de Tristán*: ms. Biblioteca Vaticana 6428, editado modernamente por Northup (1928) y Corfis (1985, 1994, 2013; *vid. Cuento*); de fines del siglo XIV-inicios del XV, en papel, en castellano y castellano-aragonés (Sharrer, 1977: 29).

3) El *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas*, *editio princeps* en Valladolid, Juan de Burgos, 1501; publicado en Sevilla por los Cromberger en 1511 y 1528 (y 1533, según Gallardo, 1863, ref. 1240 y Escudero y Perosso, 1894, ref. 336) y por Juan Varela en 1525 (y probablemente en 1520, según Escudero y Perosso, 1894, ref. 215), aunque se han supuesto otras tres ediciones más: dos antes de 1511 y una de la imprenta Cromberger, anterior a 1520, de la que se conservan unos folios sueltos (Cuesta, 1997a). La investigación de los grabados realizada por Cacho Blecua (2004-2005) demuestra que existió una edición del *Tristán* de la imprenta Cromberger entre 1501 y 1507, apoyando así la tesis de Cuesta (1997a). Entre las ediciones modernas de esta obra destacan las de Bonilla (1907: 339-457, basada en la edición de 1528, y 1912, basada en la de 1501) y Cuesta (*vid. TL-1501*, basada en la edición de 1501). Un resumen del argumento y un catálogo de personajes, junto con una breve introducción y la bibliografía esencial pueden encontrarse en Cuesta (1998).

4) La *Corónica nuevamente enmendada y añadida del buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el Joven, su hijo*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1534; editado modernamente por Cuesta (*vid. RTJ-1534*). Consta de un prólogo y dos *Libros* o partes. Existe una guía de lectura, que incluye un detallado resumen del argumento (Cuesta, 1999b). Las características de esta obra obligan a que en este estudio deba ser mencionada de distintos modos, dependiendo de la parte o sección de la misma a la que haya que referirse: *RTJ-1534-I*, para el *Libro Primero*; *RTJ-1534-II*, para el *Libro Segundo*. Además, dentro del *Libro Primero* es preciso distinguir dos secciones: una que reproduce, con pocos cambios, el texto de *TL-1501* (la «materia antigua»), y otra (la «materia nueva»), inserta en ella, obra del autor del *Libro Segundo*. Aunque la obra no volvió a editarse en castellano, sí fue objeto de una traducción al italiano: *Le opere magnanime de i due Tristani, cavalieri della Tavola Ritonda*, Venecia, Michele Tremezino, 1555, en dos volúmenes en octava.[5]

Cada una de estas cuatro obras tiene su propia personalidad y deben ser consideradas como productos literarios diferentes con importantes variaciones respecto a las demás versiones castellanas, pero también respecto a las francesas e italianas, especialmente en lo que se refiere al contenido de algunos episodios (Cuesta, 2009a, 2009b, 2009c, 2011, 2014b), y en cuanto al estilo y a la intención (Cuesta, 2008b, 2014a y 2014b).[6]

[5] Sobre los libros de caballerías en italiano es imprescindible el estudio de Bognolo, Cara y Neri, 2013. Para el caso de las obras impresas por Michele Tramezzino interesa en particular Neri, 2013: 100-107, y en especial la nota 36, relativa a esta obra.

[6] Sobre la cuestión de las relaciones de los textos castellanos con los franceses e italianos, *vid.* Cuesta, 2015: 314-326, en especial, el cuadro de relaciones en 326.

Como ya se anunciaba al comienzo, las dos obras que se han conservado de forma manuscrita se encuentran incompletas en diferente grado a causa de pérdidas en la transmisión. El *Cuento* ofrece una lectura continuada en su parte conservada, pues los folios perdidos afectan al comienzo del relato y a una extensa parte final que abarca cerca de la mitad de la obra, si se supone que fuera de longitud similar al *Tristán* castellano impreso en 1501. El argumento de la sección conservada contiene la historia de Tristán desde que su ayo Gorvanao le aconseja partir del reino de Leonís hasta que la reina Iseo acompaña a Tristán al torneo de Camalot y ambos reciben en su tienda la visita del rey Arturo y Lanzarote.

En el caso del *Códice*, la pérdida afecta a numerosos folios distribuidos a lo largo de toda la obra, y parcialmente también a los folios conservados, que se encuentran recortados por los márgenes (*Códice*: 10). El contenido de los fragmentos refiere desde el torneo de Escocia que vence el Caballero de las Dos Espadas, Palomedes, hasta la guerra de venganza por la muerte de Tristán e Iseo, el regreso de Quedín a la Pequeña Bretaña y la muerte de Iseo de las Blancas Manos, episodios, estos últimos, de los que carecen *TL-1501* y las sucesivas ediciones.

Es casi seguro que ninguno de estos manuscritos representa la primera versión novelesca de la leyenda de Tristán en castellano, pues se encuentran referencias a los personajes y episodios principales en las artes visuales, en la onomástica, en la poesía y en obras caballerescas castellanas medievales, como el *Amadís*, con anterioridad a esas fechas (Alvar, 2015: 188-199; Cuesta, 1997b; Cuesta, 1999a; Cuesta, 2008a). Sin embargo, estas alusiones son tan escuetas o tópicas que no permiten deducir mucho sobre el contenido de la versión primitiva. En su reconstrucción de las lecturas del *Códice*, Alvar y Lucía (1999; *vid. Códice*) se basan en el *Tristán* impreso, aunque Cuesta (2015: 336-340 y 343-344) advertía que pueden existir diferencias importantes entre ambas obras en algunos pasajes concretos. El estudio de las menciones al vestuario puede aportar también algún dato sobre esa cuestión.

En cuanto al *TL-1501*, se basó seguramente en un manuscrito similar en su contenido al *Códice*, pero el impresor o un autor refundidor que trabajaba para él lo modificó en algunos aspectos, otorgando al texto una nueva orientación estilística e ideológica. Para ello hizo uso de elementos epistolares procedentes de la literatura caballeresca de materia troyana (Marín Pina, 2004-2005) y del género de la ficción sentimental triunfante en aquellos años, además de efectuar otras modificaciones con la intención de evitar el rechazo de la obra por inmoralidad o por atentar contra la monarquía (Cuesta, 2009c, 2014a y 2014b).

Como ya se advirtió, el *RTJ-1534* contiene íntegra en su primera parte o *Libro Primero*, con algunas modificaciones, la versión del *TL-1501*, pero la completa con unos capítulos interpolados en el episodio de la estancia de los amantes en la Isla del Gigante, en los cuales se relata el nacimiento de los hijos de Tristán e Iseo, que reciben los nombres de sus progenitores, y las disposiciones para su crianza, así como otras aventuras de personajes nuevos. Es decir, incorpora en *RTJ-1534-I* una larga interpolación que se estructura en dos secciones: la primera sección de la interpolación (caps. XXVI a XLII) se dedica a relatar las aventuras de Galeote y Micer Antonio, siendo este personaje una creación original del autor completamente ajena a la tradición artúrica, mientras la segunda sección de la interpolación (caps. XLIII a LXI) se centra

en contar la estancia de Tristán e Iseo en la Isla del Gigante y el nacimiento de los hijos de los protagonistas, añadiendo también un conjunto de nuevos personajes que cobran importancia creciente. La incorporación al argumento de un hijo y una hija de Tristán e Iseo posibilita la ampliación con una segunda parte, publicada conjuntamente con la primera como *Libro Segundo*, en la que el anónimo autor[7] se dedica a narrar las aventuras de estos descendientes, y en especial del hijo varón, el rey don Tristán el Joven, siguiendo los moldes y tópicos de los libros de caballerías que triunfan en ese momento en la literatura castellana.

El *RTJ-1534* ha de considerarse una obra distinta del *TL-1501*, y así lo refleja el título, que integra los dos componentes, antiguo y nuevo, que configuran el relato, coordinando con la conjunción copulativa los nombres de los protagonistas de cada una de sus dos partes: *Corónica del buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el Joven, su hijo*. El autor, anónimo, diferencia entre la «materia antigua», que toma de ediciones anteriores casi sin alteración, excepto en los capítulos que preceden a sus intervenciones (los cuales, lógicamente, ha tenido que modificar), y la «materia nueva» que él incorpora en el *Libro Primero*, siendo el *Libro Segundo*, enteramente, obra suya.

La orientación de los textos va variando, incluso en cuanto al género literario, en consonancia con las modas de cada época, buscando una mayor repercusión y éxito, adaptándose a las expectativas de los lectores. Si los manuscritos, en especial el del *Cuento*, retienen las características genéricas de la ficción caballeresca medieval (aunque el manuscrito del *Códice* parece que gira hacia una mayor cortesía en sus planteamientos),[8] el *TL-1501*, reimpreso en numerosas ocasiones en el primer tercio del siglo XVI, se orienta en algunos aspectos y especialmente en los episodios finales hacia la ficción sentimental triunfante a fines del siglo XV,[9] mientras que el *RTJ-1534*, tanto en las interpolaciones del *Libro Primero* como en el conjunto del *Libro Segundo*, se adapta completamente al molde de los libros de caballerías.

El estudio de las alusiones a los textiles, y en especial al vestuario, debería reflejar las diferencias culturales de los contextos de producción y recepción y de la mentalidad autorial de los distintos redactores, adaptadores o autores, en los que podrá influir, además de su propia personalidad e intereses, el momento histórico y el lugar geográfico en los que escriben y difunden su obra. *A priori* los textos manuscritos deberían reflejar el contexto literario y cultural medieval y el género de las adaptaciones artúricas en los comienzos de la ficción caballeresca

[7] Sobre el problema de la autoría, *vid.* Cuesta, 2015: 355.

[8] Hall (1983) consideraba que el *Tristán de Leonís*, al igual que el *Tablante* y la *Demanda*, refleja el interés procaballeresco de la sociedad aristócrata de fines del siglo XV y principios del XVI, y en consecuencia suprime o modifica algunas escenas cómicas y detalles realistas del *Cuento de Tristán* para evitar todo lo que pueda dar una impresión desfavorable del caballero. Rubio Pacho (1996) también creía que el *Cuento* representa una visión de la caballería decadente y crítica anterior a su dignificación en el siglo XVI. Cuesta advierte que en pasajes en los que es posible realizar la confrontación del *Cuento* con el *Códice* se ve que la modificación a favor de una mayor cortesía y la consecuente pérdida de un humor que degrada a los protagonistas, o bien ya se había realizado en el *Códice de Tristán* del siglo XV, del que pasó a los impresos, o bien fue siempre característica de la línea ibérica centro-oriental de la transmisión textual y fue el autor del *Cuento* el que decidió alterar ese rasgo o siguió una tradición diferente.

[9] *Vid.* Cuesta (2008b) y el estudio extenso de Abeledo (2017), que abarca el conjunto de los textos artúricos medievales y su relación con la ficción sentimental del siglo XV.

castellana en prosa, el *TL-1501*, especialmente en lo que se aparta del *Códice*, el prerrenacentista y la influencia del éxito de la ficción sentimental, y el *RTJ-1534*, en su parte original (ya sea de *RTJ-1534-I* o de *RTJ-1534-II*), el renacentista y la imbricación en el género de los libros de caballerías. Estos tres estadios, si aceptamos la tesis de Abeledo (2017: 19-22 y 39), suponen tres fases en la historia de la lectura de la ficción, ligadas la primera (correspondiente a los manuscritos), a una lectura ética, la segunda, a una fase de conflicto entre la lectura ética y la estética, y la tercera, al triunfo de la lectura estética. Es de suponer que las diferencias que se prevén en función de estas adscripciones y las que se advierten en la diferente personalidad de los autores de los cuatro textos castellanos se reflejen de alguna manera en la presencia o ausencia de referencias a la indumentaria, en el carácter y significado de dichas referencias, y también en el detalle de las descripciones y los elementos de la descripción del vestuario y los textiles mencionados.

En este trabajo no puede abordarse la comparación de las referencias a los elementos textiles ni con otros *Tristanes* peninsulares en gallego-portugués o catalán, ni con las obras francesas o italianas, cuyo análisis deberá esperar a otra ocasión, aunque se aluda a algunas de ellas puntualmente, a título orientativo.

2. El vestuario en la «materia antigua» del *RTJ-1534-I* a través de sus correspondencias con el *Cuento,* el *Códice* y el *TL-1501*

Uno de los rasgos que se habían destacado anteriormente en relación al *Cuento de Tristán* era el de su realismo, combinado a menudo con la tendencia a la presentación humorística de los sucesos, señalado por Hall (1974: 187-189, y 1983: 76-85), Rubio Pacho (1996) y Cuesta (1999: xvii). Aunque el realismo no es tan característico como el humor, pues también existen rasgos de realismo en los restantes testimonios. De hecho, Contreras (2010) considera que la incorporación de elementos típicos del ritual de la muerte de los reyes, que se manifiestan en el episodio del *TL-1501*, dota a este de un aspecto más realista. El mayor o menor realismo de los textos depende, por lo tanto, de los episodios, pero parece un rasgo constitutivo de la traducción castellana de la desconocida versión del *Tristan en prose* francés del que, en última instancia, derivan todos ellos. Este realismo va a manifestarse también en las menciones relativas al vestuario.

Tras una exploración de los textos, se han seleccionado algunos términos relacionados con el vestuario para proceder a su búsqueda sistemática en las diferentes versiones en castellano de la historia de Tristán, partiendo de aquellos que se sabían presentes en *TL-1501*. Estos han sido: *vestidura(s)*, *ropa(s)*, *paño(s)*, *seda*, *zapatos*, *camisa*, *pañetes*, *manto*, *sábana*. Las categorías abarcan términos generales para expresar el concepto de elemento de vestuario, tejidos y prendas concretas. Los participios de *vestir* y *ataviar*, en sus distintas formas, se usaron con la finalidad de localizar las alusiones a las distintas prendas y tejidos. Además, puesto que la reciente edición de Corfis (2013) del *Cuento* incorpora un vocabulario, se han seleccionado los términos del mismo relacionados con la indumentaria: *alcandora*, *aljuba*, *españos / pañyos / paños*, *lua*, *opalanda*, *rropa* y *xamete,* a los que se añade el verbo *guarnir*. Se mencionan en

el *Cuento* también la *cofia* y el *lorigón*, pero no se consideran aquí estas prendas por referirse a elementos defensivos del armamento. Las búsquedas por estos términos han permitido identificar los pasajes más significativos, en los que se concentran las menciones al atuendo. Puesto que los manuscritos se conservan de forma incompleta, la comparación en cuanto a las menciones a la indumentaria únicamente tendrá valor si se ha conservado el pasaje coincidente con el de *TL-1501* y las sucesivas ediciones, incluida la materia antigua de *RTJ-1534-I*, en que debieran aparecer, algo especialmente dificultoso en el caso del *Códice*.

A continuación, se explorará el uso de estas menciones como indicios de otras realidades abstractas, cuya expresión, siguiendo la tendencia medieval, se concreta mediante la descripción de lo material.

2.1. La ropa como indicio de criminalidad

En los impresos puede observarse la función que se otorga a un elemento del vestuario como indicio de un crimen cuando Brangel es abandonada a las fieras. Los sicarios encargados de matarla se compadecen de ella y, para fingir su muerte ante la reina

> **desnudáronle sus mejores vestiduras** e atáronla a un árbol e **ensangrentaron las vestiduras** en la sangre de un cabrón que ellos mataron (*TL-1501*: 58; resaltado siempre nuestro).

El *Cuento* desarrollaba más la escena, dividiéndola en varias acciones separadas y precisando mejor la naturaleza de las vestiduras ensangrentadas:

> E ellos otearo*n*se el vno al otro, & dixero*n* q*ue* mal seria q*ue* la matasen. & despojaro*n*le **la mejor rropa**. & ligaro*n*la a vn arbol & vntaron la rropa; e mataro*n* vn cabrito & ensangre*n*taro*n* las espadas. […] & tomaro*n* **la saya** & ensangre*n*taro*n*la en aq*ue*lla sangre (*Cuento*: 60).

En el contraste entre los textos se confirma el significado de vestiduras y ropa como equivalentes: ambos son términos genéricos para cualquier prenda de vestir, por lo que es preciso acompañarlos del adjetivo para señalar que se trata de las prendas de más valor y, por ello, más externas. Es notable que el mismo término se repita dos veces en *TL-1501*, sin buscar un sinónimo que pueda proporcionar alguna variación. No existe en ese texto, por lo tanto, interés en describir en qué consiste la indumentaria (y en eso el *Cuento* difiere), y lo que interesa es señalar la elaboración de una prueba de la muerte de la doncella, puesto que si se la hubiera matado hubiera sido inevitable que sus ropas se mancharan de sangre. El carácter realista de la descripción se centra en la búsqueda de la verosimilitud en el comportamiento de los personajes y en la manera en que estos traman su argucia para engañar a la reina sobre el cumplimiento de su orden homicida.

En cualquier caso, la argucia de teñir las ropas con la sangre no figura en la versión francesa del *Tristan en prose* del manuscrito Carpentras 104 (*C*), donde los siervos matan una liebre y

le cortan la lengua, llevando esta como prueba junto a sus espadas ensangrentadas,[10] pero sí en los textos italianos con los que se ha relacionado la tradición hispánica occidental sobre Tristán (Delcorno Branca, 1998; Cuesta, 2015, 314-326). En algunos de ellos la prenda ensangrentada es la equivalente a la saya, aunque la acción de mancharla tiene lugar después de haber abandonado a la doncella a su suerte, ya de camino a la corte, usando la sangre de una bestia no especificada.[11] En este caso la similitud de los textos italianos con el *Cuento* es mayor que con el *TL-1501* y sus descendientes. Pero en todos las prendas manchadas de sangre se convierten en pruebas o indicios del crimen.

Al mismo propósito de evidenciar un delito obedece la mención de las ropas que visten la cama en el episodio de la Dueña del Lago del Espina, cuando este elemento textil resulta aludido por haberse manchado con la sangre de la herida de Tristán. Las sábanas pasan a ser un indicio o prueba del paso por el lecho de la dama del caballero al que el marido ha herido poco antes. En los dos episodios lo que importa es la presencia de la sangre, que se hace evidente por dejar su marca en el tejido, y no la naturaleza del mismo.

Tanto en el *TL-1501* como en el *Cuento* las sábanas se designan con el genérico *ropa*, menos preciso, aunque el impreso especifica el tipo:

> E el cavallero alçó la **ropa de la cama** e vio la sangre e dixo:
> —¿Qué sangre es esta, que, por cierto, no es de las vuestras narizes? (*TL-1501*: 36).

> E alço la **rropa** & vio mucha sangre derramada por el lecho.
> —E ¿q*ue* sangre es esta, dueña? —dixo el cauall*er*o (*Cuento*: 36).

El motivo de la alusión a los ropajes de la cama es señalar el adulterio, revelando este al marido, identificando al amante y suscitando su intento de vengar la afrenta a su honor. Este carácter indicial hace superfluo indicar si la prenda es una sábana o un cobertor.

La sábana se menciona expresamente una sola vez en los impresos, demostrando de nuevo ese interés por la ropa de la cama. En este pasaje indica la profundidad de la herida y, por ello, también resalta el crimen cometido por Mares contra su sobrino indefenso, que duerme en el lecho:

> E luego ella le metió **un pedaço de sávana** por la llaga adentro. E Tristán salió de la cama e **vestió una ropa de seda e calçose unos çapatos**. E tomó su espada e **cubriose un manto** (*TL-1501*: 174).

El texto citado comenta el momento en que el héroe acaba de recibir la lanzada mortal mientras duerme junto a Iseo y es uno de los fragmentos en que se nombra un mayor número de elementos textiles y del atuendo. Las prendas cubren la desnudez del héroe tras el interludio erótico y cubren

[10] *Vid.* Curtis, 1976: II, 96. No es este el lugar para añadir al estudio de los textos castellanos la comparación con el de los franceses, por lo que únicamente se dan estas referencias a una de las versiones del *Tristan en prose* francés a título indicativo, a la espera de un estudio detenido que contemple las variantes entre las distintas versiones de esta obra.

[11] *Vid. Tristano Riccardiano*: 161-162. Iseo pide ver la «gonella» ensangrentada de su doncella. Igual en *Tristano Panciatichiano*: 212. Como ocurre en el caso de los textos franceses, se ofrecen algunas referencias a los textos italianos más próximos al de *TL-1501* a título indicativo, a la espera de un estudio contrastivo más amplio.

la herida que delata su culpa, pues la ha recibido por su pecado de adulterio: funcionan, por lo tanto, como marca o señal del encubrimiento del crimen de adulterio del héroe al tiempo que la anterior alusión a la sábana evidencia el homicidio del rey, pero tienen también cierto valor erótico al revelar que, hasta el momento de vestirse, se encontraba desnudo con la reina a solas. El pasaje se encuentra en la sección final de la obra, en la que las intervenciones del autor separan la versión del *TL-1501* en mayor grado de los correlatos franceses e italianos y, en la pequeña medida en que se puede juzgar, también del *Códice*.[12] El autor se detiene en esta ocasión a identificar cada una de las acciones que el héroe realiza antes de salir de la cámara. Aquí puede advertirse un interés por aludir a prendas concretas del vestuario que es ajeno al resto de la obra impresa, donde nunca se destacan tres prendas distintas con sus nombres específicos: la ropa, que se precisa con la mención del tejido de lujo, el calzado, al que, significativamente, no hay ninguna otra alusión en el texto, y el manto, que es una de las prendas más mencionadas a lo largo de la obra y que constituye la capa más externa y ofrece la mayor protección. La mención de las tres prendas en este contexto constituye seguramente una innovación del escritor que adapta la versión medieval manuscrita para la edición impresa en 1501 y parece probar un interés nuevo por el vestuario que se asocia a la cultura prerrenacentista.

2.2. La ropa como indicio de duelo

Las vestiduras se mencionan cuando se pretende llevar la atención del público hacia el dolor que se expresa al rasgarlas, como símbolo del duelo:

> Cuando ella supo aquellas nuevas, que no podía escapar don Tristán ni ella no le podía acorrer a su llaga, rompiose todas sus **vestiduras** e fazía tan gran duelo que era maravilla (*TL-1501*: 174).

> E quando ella oyo estas palabras rronpio/sse **vn paño de oro** que tenja / enla cabeça E fazja tan gran / duelo que todo omne quelo oye/se auja grant piadat (*Códice*: 63).

La expresión del duelo a través de la ropa se modula de distinta manera en los dos textos, que aluden a distintos tipos de prendas e ignoran o remarcan la riqueza de las prendas. La elección del vocablo *vestiduras* evidencia que son ropas con las que se cubre el cuerpo, mientras que el paño es una toca que se sitúa sobre la cabeza. El dramatismo de la escena que describen los impresos es mayor, puesto que la violencia se ejerce contra las prendas que tapan la desnudez, e incluso se incide en que se dirige hacia todas ellas. Por comparación, el desconsuelo de la reina en el *Códice* parece más delicado y cortesano, y no tan pasional. La rotura de vestiduras o paños es, en cualquier caso, una sustitución de la agresión contra el propio cuerpo que sucede en algunas manifestaciones culturales de duelo en las que las plañideras arañan sus

[12] *Le Roman de Tristan en prose* (Ménard, 1997: IX, 188) solo indica que Tristán, tras ser herido, « connut bien qu'il estoit ferus a mort. Il ne pot le roi March ataindre, et pour ce s'en vint d'autre part en la court aval et monta sur le premier ceval qu'il trouva ». No hay ninguna alusión a la indumentaria, ni al hecho de que el héroe estuviera desnudo y debiera vestirse. El *Cuento* se interrumpe mucho antes de llegar al relato de este episodio y el pasaje falta en la parte conservada del *Códice*.

mejillas o arrancan sus cabellos. En los dos textos la sustitución remite a un contexto más simbólico: el paño de la cabeza simboliza los cabellos; las vestiduras representan el cuerpo.

Como el *Cuento* se interrumpe antes de llegar a este episodio, es imposible juzgar cuál sería su versión, pero existe un romance viejo sobre la muerte de Tristán que resalta la prenda de luto que cubre a la reina Iseo cuando visita a su amante en su lecho de muerte, lo que prueba que la presencia de este tipo de elementos visibles de duelo en el vestuario eran constitutivos de la narración del episodio, con esa función de expresar el dolor:

> Tan mal está don Tristán,
> que a Dios quiere dar el alma.
> Váselo a ver doña Iseo,
> la su linda enamorada,
> cubierta de un paño negro
> que de luto se llamava (Cuesta, 1997b: 136).

Entwistle (1925: 111) señaló en su día que la coincidencia del romance con el final del episodio de *TL-1501* induce a pensar que el *Cuento* podía haber finalizado de la misma manera. Sin embargo, la aparición de los fragmentos del *Códice* hace suponer que era esa la versión de la muerte del héroe que sirvió de inspiración al refundidor de 1501. Aunque el color del paño es dorado en el *Códice*, la función indicadora del luto que en el romance asume el color se obtiene en la obra en prosa mediante el gesto de romper la tela, cuya riqueza resulta también resaltada.

2.3. Las prendas como indicio de erotismo

En la erótica descripción de la belleza de la reina Iseo que se añade al final de *TL-1501*,[13] écfrasis que ha desaparecido en *RTJ-1534-I*, y que falta en los manuscritos medievales, se habla de otras vestiduras que resultan también rotas. El significado en este caso es muy distinto y completamente ajeno a la expresión del dolor. La posible rotura de las *vestiduras* se debería, según el autor de la versión impresa en 1501, a las puntiagudas *tetillas* de la reina: no interesan las telas ni la prenda, sino llevar la atención del lector hacia el elemento erótico y carnal del cuerpo de la dama. La expresión es similar a otras descripciones de la belleza femenina, como la del romance de la «Gentil dama y el rústico pastor» («las teticas agudicas, / que el brial quieren hender»), cuya existencia remonta al menos a 1421, cuando el estudiante mallorquín Jaume de Olesa lo copia en su cuaderno (Cod. G-4, 313, fol. 48r, Biblioteca Nazionale, Firenze, Conventi Soppressi: «Thate, escudero, este cuerpo, este cuerpo a tu plazer, / las tetillas agudillas qu'el brial quieren fender»):

> Tenía, otrosí, muy espacioso e blanco pecho, en que eran dos tetillas a manera de dos ma[n]çanas. Eran agudas, que parescían romper sus **vestiduras** e que natura havía allí obrado en su pecho dos pequeñas pelotas (*TL-1501*: 183).

[13] Al análisis de la descripción de Iseo dedica un artículo Gallé Cejudo (2005).

Este componente erótico se hace presente en otras ocasiones, en pasajes compartidos por *RTJ-1534-I* y, a veces, también se encuentra en los pasajes correspondientes de los manuscritos. Ya se ha visto que el adulterio puede ser revelado por las ropas de la cama. Igualmente, la infidelidad, con la desnudez que implican las relaciones sexuales, se convierte en un momento propicio para la alusión al vestuario, ya que sirve para subrayar ese hecho. Por ello en los impresos se remarca la necesidad de vestirse de Tristán cuando los amantes se separan después de haber disfrutado de ese placer:

> E cuando Tristán uvo folgado con la reina, vistiose una **ropa de seda** e quísose ir, e topó un gran golpe en las hoces e salió d'él mucha sangre (*TL-1501*: 74).

Se trata del episodio en el que el héroe se hiere con las hoces colocadas para delatar su amor adúltero cuando ya se despide de Iseo. En esta ocasión la sangre no mancha las ropas, sino el mismo cuerpo del héroe. A diferencia de los textos castellanos, en la versión francesa las cosas suceden de distinto modo, puesto que Tristán se hiere con las hoces al entrar al lecho de la reina, y no al salir de él, y no existe mención alguna a la vestimenta que porta (Curtis, 1976: II, 134). En el *Cuento* tampoco la hay, aunque el episodio transcurre igual que en los impresos (*Cuento*: 77). Se trata de una innovación de *TL-1501*, en el que, como ya se ha visto en el ejemplo anterior, la relación entre el erotismo y la ropa es más intensa.

Cuando los amantes reciben la inesperada visita del rey Arturo en la tienda donde descansan juntos, de nuevo se produce la alusión al vestuario, y puesto que esta se encuentra también en el *Cuento* es preciso deducir que el autor de *TL-1501* intensificó el erotismo que ya se asociaba al vestuario en las anteriores versiones de la historia que habían circulado de forma manuscrita:

> E cuando Tristán oyó esto, levantose e **vistiose una ropa de seda** y llamó a la reina e díxole:
> —Señora, **vestidvos**, que catad aquí al rey Artur, que quiere fablar con vos.
> La reina se levantó muy alegre e **vistiose ricamente** (*TL-1501*: 126).

> Com*m*o Tr*i*st*an* oyo estas palauras, el se leua*n*to muy a p*r*iesa & desperto a la rreyña. & el ujst[i]ose sola me*n*te vna **aljuba de çe*n*dal verde**, & salio a la pue*r*ta a do estaua el rrey & Lançarot*e*, & fizoles gra*n*d honor (*Cuento*: 177).

Aquí la acción de vestirse funciona a la vez como marcador del interludio erótico y como señal de riqueza y de prestigio social. Además, las dos versiones que conservan el episodio difieren notablemente en la atención que prestan a las prendas: ambas atienden al material o tejido, seda o cendal, pero en el *TL-1501* y en las ediciones sucesivas no se especifica el tipo de ropa ni el color, mientras que en el *Cuento* sí se hace, caracterizándose por una mayor atención al detalle y a los elementos visuales. Pero la referencia se reduce a la ropa del protagonista masculino, pasando por alto la desnudez de Iseo, que, por el contrario, resulta remarcada en el *TL-1501*.

También podría tener un matiz erótico la mención, en el *Cuento*, a la prenda que cubre el cuerpo de la Dueña del Lago del Espina, que espera al protagonista para un encuentro de carácter sexual:

> E el se fue al palaçio & fallo la dueña q*ue* **tenja vestida vna aljuba de oro**. & fue mucho alegre q*u*ando lo vio. & ella le cato la llaga a T*r*ista*n* & apretoge*l*a muy bie*n*. & fuero*n*se echar. & luego si jugaro*n*, no*n* me lo dema*n*dede*s*. Mas bie*n* creo q*ue* fue vn tal juego q*ue* T*r*ista*n* no*n* lo auja jamas fecho, nj*n* sabia q*ue* era (*Cuento*: 36).

La proximidad de la alusión a la prenda, de la que se destaca su riqueza, y del eufemismo que revela el acto sexual, lleva a pensar que hay una intencionalidad, posiblemente para ofrecer un contraste entre el vestido rico, que resalta el valor del cuerpo de la dueña, y el juego posterior que implica ausencia de ropa. El *Tristan en prose* francés no alude aquí a ningún tipo de vestuario (Curtis, 1963: I, 183-184).

2.4. La carencia de ropa como indicio de degradación y despojamiento

Mientras el erotismo se asocia, un tanto paradójicamente, a la descripción del momento en el que la desnudez se cubre, la desnudez en sí misma adopta significados muy distantes del erotismo. El vestuario disminuido a su mínima expresión aparece con ocasión del prendimiento de Tristán. Se trata de destacar la humillación pública del héroe, semidesnudo, como reo de la justicia:

> E ellos estando así, vieron venir a Tristán, que lo traían los cavalleros a enforcar. E vieron salir a otros cavalleros que llevavan a la reina a la casa de los malatos. E Tristán iva cavallero en una mula e **en camisa e en pañetes** (*TL-1501*: 78).

La camisa y los pañetes son prendas interiores que revelan la carencia del vestido exterior en el que se manifiesta el estatus y la riqueza. Al presentar al héroe desprovisto del mismo se le priva de su identidad social.

La referencia a la indumentaria no procede de la tradición, porque aunque en la versión francesa Tristán se encuentra « en braies et en chemise » cuando los amantes son descubiertos (Curtis, 1976: II, 142), y en la italiana del *Tristano Riccardiano* (198) ambos duermen con una «camiscia di seta bianca», en ninguno de estos textos se dice que le lleven así a ajusticiar, de forma que la degradación jerárquica asociada al castigo del delito de adulterio es propia de *TL-1501*, mientras en los textos europeos mencionados la semidesnudez es circunstancial y se limita al prendimiento.

Después, tras escapar del peligro, el protagonista es socorrido por sus amigos, que comparten con él sus propias vestiduras, salvando así al héroe de esa desnudez deshonrosa: «E los cavalleros partieron con Tristán de su **ropa** e fuéronse para la Puente de Tintoíl» (*TL-1501*: 79). Frente a la muy escueta alusión del *TL-1501* y los demás impresos, el *Cuento* desarrolla largamente el tema de la desnudez y el ofrecimiento de vestuario, mencionando prendas concretas e incluso tejidos, y varios donantes:

> E Go*r*uana*o* tomo sus **rropas** & diolas a T*r*istan & descaualgo del cauallo. & el caualgo, & G*oruana*o en las ancas del cauallo. & asy p*ar*tiero*n* de la rriberra de la mar & vinjero*n*se a la capilla do estaua la rreyna. & q*u*ando la rreyna vio q*ue* T*ristan* era biuo & sano, come*n*ço de fazer asi gra*n*d alegria q*ue* mas non podia ser. E Segris, q*u*ando fuero*n* ya çerca de la capilla, \

> **desnudose vna opalanda de paño de oro** & dauala a Trista*n*; mas el no*n* la q*ue*ria tomar, & esto fazia Seg[*r*i]s por [q*ue*] aq*ue*llos **paños** de G*oruana*o no*n* era[*n*] as[i] buenos com*m*o p*er*tenesçi*an* a T*ristan*. & porfio ta*n*to q*ue* el se vistio la **opalanda** (*Cuento*: 87).

El *Cuento* subraya la relación de los tejidos con la categoría social: frente al humilde paño, propio del vestuario de un escudero, la dignidad de los caballeros cortesanos requiere el uso de la rica hopalanda, hecha a base de hilo de oro. El texto de *TL-1501*, a pesar de ser más tardío, no presta atención a las características de las telas ni asocia las ropas con la jerarquía, centrándose únicamente en subrayar la oposición entre desnudez y vestido, siendo la primera, como es habitual en la cultura medieval, signo de degradación e incluso marca del castigo a manos de la justicia. Nada de esto figura en las versiones francesas o italianas.[14]

En el *Cuento*, en *TL-1501* y en la materia antigua de *RTJ-1534-I* el motivo de la desnudez vuelve a aparecer cuando se declara la carencia de vestuario de los protagonistas en el episodio de su vida en la Casa de la sabia doncella, donde al comienzo los amantes se encuentran desprovistos de todo:

> Cuando el rey oyó esto, fue triste porque no hera muerto, e uvo gran miedo de su lança e mandole dar las armas e el cavallo e las **ropas** de Tristán. E él tomolas e llevolas a Tristán e él recibiolas con plazer (*TL-1501*: 79).

> —Señor, Tristán os embía mucho a saludar e me embía a vos, y ruégaos que le embiéis **ropa para dormir** y viandas para comer y mesas para en que coma.
> Luego hizo [41v] Sagramor cargar **tres azémilas de ropa** e viandas, e halcón e podencos con que caçase (*TL-1501*: 81).

Aquí se trata de señalar, mediante la ausencia de ropajes, la situación de indefensión, la carencia de comodidades propias de la vida civilizada, el lugar yermo y despoblado y la pérdida de la posición social. La ropa de cama aparece como el elemento señalizador de esa situación:

> Dize la istoria que Tristán e la reina e Gorvalán se fueron a la Casa de la Sabia Donzella e, cuando fueron allá, ellos la fallaron bien aparejada, sin ninguna persona, e dormieron aquella noche en una buena cámara **sin ningún paño de lino** (*TL-1501*: 80).

Esta situación de desamparo expresada mediante la carencia de ropajes consta igualmente en el *Cuento*, aunque en otro contexto. El desarrollo del tema de la desnudez es mucho más pormenorizado y rico y se extiende no solo al cuerpo de los amantes, sino también al lugar que habitan, aunque se presenta en el texto una sola vez, mientras, como se ha visto, en las versiones impresas se repite hasta en tres ocasiones:

> mas las camaras eran asaz bie[n] fechas & **syn otro vestimento**. Enpero ellos eran contentos, & allys dormjeron aquella noche **syn rropa njnguna, saluo sus vestidos**, commo ellos estauan, en vna camara do oyan cantar todas las aues en derredor de la casa. Asi commo venja el alua, Tristan se leuanto & desperrto la rreyna que dormja & dixo:

[14] *Vid.* Curtis, 1976: II, 147-148, donde se cuenta cómo Tristán se reúne con sus compañeros, pero no se menciona que estos le ofrezcan ni armas ni vestiduras. Más adelante, una vez que han recogido a la reina Iseo, todos van a alojarse en una casa cuyo dueño les ofrece « toz les biens que li sires de leanz pot avoir; et sachiez qu'il dona robe bone et bele a Tristan et a Yselt ». Después se dirigen al bosque de Morroiz. En el italiano *Tristano Riccardiano* (202), el ayo de Tristán le entrega sus armas, pero no vestiduras.

> —Señora, vos dezides que esta se llama la Casa de la Sabia Donzella, & yo digo bien que, si Dios me vala, bien fue ella sabia, quando asi bien ordeno estas casas & asy en buen loguar. E yo vos juro en buena fe que, **si yo toujese aqui proujsion de aquellas cosas que nos auemos menester**, [fol. 45r] que nos estariamos aqui muy bien & syn enojo de otras personas, segunt que vos auedes dicho.
> E en esto llamo a Goruanao, que estaua en otra camara, & dixo:
> —Maestro, caualgat & yduos al castillo de Segris & dezilde que me enbie **rropas para dormjr** & viandas & aquellas cosas que vos entendieredes que so[n] menester.
> […] Segris, quando lo vio, fizo luego cargar dos azemjllas de aquellas cosas que men[e]ster eran, **rropas** & viandas asaz para ellos (*Cuento*: 90-91).

Como se ha visto, el vocablo *ropa* no equivale siempre a la indumentaria diurna, sino a la ropa de cama o a prendas concretas que se usan para dormir. Estos elementos textiles funcionan como marcas de civilización: dormir con la misma ropa que se usa durante el día aparece como el colmo de la pobreza. Siguen siendo un indicio de jerarquía, pero este funciona únicamente para el lector, ya que no puede afectar al prestigio ante otros personajes. Tanto en el *Cuento* como en los impresos queda muy claro que los personajes deben vestirse cuando se levantan de sus lechos. Este pasaje del *Cuento* indica, sin embargo, que esa obligación puede deberse, no a la necesidad de cubrir la desnudez, sino a llevar otras prendas cuyo uso queda limitado a la cama. Esta segunda opción presenta un mayor refinamiento en las costumbres, correspondiente a una sociedad cuyos lectores disfrutan de unas comodidades y de una riqueza que hace inconcebible que puedan carecer de ello personajes que se presentan como pertenecientes al más importante estatus. Otro pasaje corrobora esta impresión: «E desto fue mucho maravillado Godis, q*u*ando via q*ue* les convenia dormjr syn **rropa** en *e*l mo*n*te & ta*n* sola me*n*te d*e*l ag*u*a no*n* fallaua*n*» (*Cuento*: 119). La carencia de un elemento vital para la supervivencia, como es el agua, se equipara a la ausencia de ropa específica para dormir. El valor cultural de las prendas para dormir se eleva hasta el punto de que se consideran imprescindibles. El pasaje es humorístico y pretende expresar también la escasa capacidad de Godis para sufrir la vida trabajosa del caballero andante, pero incluso aunque se pretenda que el lector comprenda la queja como hiperbólica, no deja de reflejar una mentalidad solo posible cuando el público puede identificarse en algún grado con ella.

La ropa de cama de la que se habla en *TL-1501* y demás impresos, sin embargo, parece hacer referencia únicamente a las sábanas o a los cobertores, como se deduce del episodio, que recoge también el *Códice* con expresión muy similar, en el que los amantes huyen a la corte de Arturo, cuando fingen dormir separados por una espada:

> e los dos amados fingeron que dormían muy rezio e que no sentían ninguna cosa. E entonces el rey Artur **alçó la ropa d'encima** e vieron el espada de Tristán desnuda en medio de amos a dos (*TL-1501*: 140).

> E tristan E la rreyna / yseo fazjan ***que*** dormjan E en/tonçe el rrey artur alço la / **rropa de ençima** dellos E vje/ron la espada desnuda entre / ellos (*Códice*: 45).

El manto es una prenda de vestir externa que a menudo adquiere el valor de resaltar las carencias que sufren los protagonistas. Llega a aparecer en *TL-1501* y las ediciones posteriores en el elevado número de ocho ocasiones, siendo, junto con el término *ropa*, el más citado de todos los términos

relativos a prendas de la indumentaria. El manto sirve para crear un improvisado lecho donde dar a luz («Entonce **echose sobre su manto** e parió un hijo varón» [*TL-1501*: 9]) o en el que dormir al descampado («**tendieron los mantos en la yerva e dormieron** allí aquella noche» [*TL-1501*: 119]), o puede ser utilizado para defenderse, haciéndolo servir de protección para el brazo («cuando lo vio venir, **revolvió el manto al braço** y puso mano a la espada» [*TL-1501*: 118]) (como lo había usado ya el Cid en el episodio del león del *Poema*). En todos estos casos su mención denota una carencia: del lecho o del escudo. Sin embargo, en otras ocasiones se usa para indicar que el cuerpo está ya completamente vestido, incluso con la prenda más externa («E vieron por la hendedura de la puerta que era ya levantado e estava acostado a la cama e posado en el estrado, e **tenía cubierto su manto** […] e puso mano a la espada, **con el manto en el braço**» [*TL-1501*: 75]). De forma excepcional se hace hincapié en su riqueza y tejido: «E luego fizo aparejar su palafrén bien ataviado de aquello que avía menester e **hízole cobrir un rico manto de seda**, e diole un hombre que fuese con ella» (*TL-1501*: 92). En el *Cuento* las referencias al manto (y al aumentativo *mantón*) son más escasas, pero recoge el mismo uso como protección del brazo, denotando la carencia de escudo, aunque en una escena algo más desarrollada:

> Com*m*o Trista*n* oyo estas palabras, puso mano a la espada & bolujo su **ma*n*to** a braço. & abrio la puerta de la camara & fallo al rrey & a los diez cauall*er*os q*ue* estaua*n* ally p*ar*a lo prender. E e*n* saliendo T*ristan* de la camara, lanço el rrey un golpe a T*r*ista*n* q*ue* le corto en *e*l **ma*n*to** asaz (*Cuento*: 79).

El *Cuento* lo menciona en dos ocasiones como una prenda que se pone al cuello, al igual que los fragmentos del *Códice*, donde se conserva una sola alusión a la prenda, con este mismo uso: «E Tristán tomó su **manto** e espada al cuello, e entraron en el vergel» (*Códice*: 33), pero en un episodio diferente. Y también recoge su utilidad para improvisar un lecho, subrayando así la situación de desamparo de los amantes, aunque en lugar de servir de base funciona como cobertor: «E la su cama dellos fue tal q*ue* otra vistes mejor, ca ellos no*n* toujero*n* otra cosa si no*n* sus **paños**, los **paños de la rreyña de yuso & el ma*n*to de T*r*ista*n* ençima**» (*Cuento*: 165). Tanto los paños, es decir, la ropa de la reina, como el manto sustituyen aquí a la ropa de cama cuya falta tanto procura resaltar el autor de *TL-1501*.

Como se ha visto, incluso cuando se mencionan prendas concretas estas adquieren a veces un valor que resalta la desnudez o la privación de otras más apropiadas: por ejemplo, el manto sustituye al escudo o a las sábanas y cobertores de la cama. El papel preponderante de esta función se complementa con el contrario, cuando los ropajes se mencionan para indicar la abundancia de riqueza y manifestar el prestigio, aspecto especialmente relacionado con los tejidos mencionados.

2.5. La ropa como indicio de riqueza y prestigio: el episodio del Caballero Anciano

Aunque varios de los ejemplos que ya se han comentado presentan este valor de la ropa como indicio de riqueza y prestigio, cuando se mencionan tejidos de lujo como la seda o el paño de oro, hay un episodio en el que la descripción del atuendo femenino manifiesta de forma más evidente esta función. El pasaje está destinado a suscitar la admiración de los lectores,

enfocando su imaginación en el vestido de la doncella que acompaña al Caballero Anciano que se presenta en la corte de Arturo para derrotar a todos los caballeros:

> E traía en su compañía una donzella e era muy fermosa y ricamente **atabiada**, ca venía **vestida de un paño de oro muy rico** e cavalgava en un palafrén fermoso. E era **cubierta de una ropa de grana fasta los pies**, que no parescía donzella mortal, mas spiritual. […] E la reina Ginebra y las otras dueñas e donzellas que con ella estavan se fazían maravilladas de la donzella, que **tan ricamente era atabiada** (*TL-1501*: 148).

Se atiende en este pasaje no a las prendas, sino a los tejidos, al material del que están hechos y al color de los mismos, todos estos elementos convertidos en marcas o señales del lujo y la riqueza.

Lamentablemente, este episodio no se ha conservado en el *Cuento*. Pero el *Códice* sí lo contiene y precisamente se encuentra en el fragmento de ese manuscrito conocido con anterioridad al descubrimiento de los restantes:

> E traya ensu conpañja v[**] / donzella muy fermosa [***] / muy rrica mente apareja[***] / E venja vestida de vn **rrico / paño de oro E de piedra[***] / preçiosas** E caualgaua / en vn palafren E el pala/fren era cubierto de **un ch[***]/melote bermejo** fasta en / los pies asy que non se/mejaua donzella mortal [***] / ante pareçia cosa espiritu[***] (*Códice*: 76, fragmento [53], Ms. 22.644/45).

> E la don/[***] de grant valor / [***] gjnebra E otras / [***] fizjeron de aquel[***] maraujlladas [***]lla que **asi rrica / [***]ua guarnjda / [***] a aparejada** E / [***] do asy mjrando / [***] E ala donze/[***]des se leuanto / [***] rrey señor yo / [***] que amo mucho / [***] E donzellas / [***] e uos pido por / dixer[***] me dexedes / [***] aquella donzella (*Códice*: 57, fragmento [35], Ms. 22.644/29).

Destaca el interés del autor del manuscrito por el tejido y su rica confección que combina el oro y las piedras preciosas en el vestido de la doncella, pero también por el color y el tejido diferente, hecho de pelo de camello, de la indumentaria del palafrén. La riqueza y el adorno de ambas prendas no solo se explicita en boca del narrador, sino que el autor quiere resaltar esto a través de la admiración de los otros personajes y, en especial, de las mujeres principales de la corte. Respecto a la versión impresa, el *Códice* se diferencia al añadir no solo el oro, sino también las piedras preciosas a la confección del paño y en que habla del ropaje de color rojo y tejido de pelo de camello con el que se ha vestido al caballo, mientras aquella atribuye el color rojo a la misma vestidura femenina, entrando en una contradicción al hacer vestir a la doncella simultáneamente un vestido de paño de oro y una ropa de grana que le llega hasta los pies. Otra posibilidad es suponer que la ropa de grana va por encima del vestido, pero parece más bien una mala interpretación de la versión manuscrita que sigue el impresor y que probablemente era similar al *Códice.*

El *Códice* muestra su interés por el vestuario también en las iluminaciones del manuscrito, donde se adorna el texto con dibujos de varias damas vestidas de rojo (además de algún caballero), aunque el color no es un detalle excesivamente significativo si se tiene en cuenta que el miniaturista solo utilizó negros, ocres y rojos.[15]

[15] *Vid*. la reproducción de las miniaturas y su descripción e interpretación en Lucía Megías, 2005.

2.6. La variación en la descripción del vestuario

Respecto a los tejidos, los dos manuscritos y los impresos hablan sobre todo del paño de oro, que junto con el cendal y el jamete[16] son las únicas telas mencionadas en el *Cuento*, a veces elidiendo la voz *paño*, como cuando se habla de la aljuba de oro. El *Códice* añade al paño de oro el camelote bermejo, un tejido hecho con pelo de camello o cabra (Flores, 2020: 88). El *TL-1501* habla de paños de grana, de seda y de lino, y de ropa de seda, prestando mayor atención a las telas que los manuscritos. El lino es el tejido destinado a la ropa de cama, mientras los demás son tejidos de lujo que se reservan a la ropa más elegante y rica. Como se ha visto anteriormente, las referencias a estos componentes sirven para encarecer el valor de la indumentaria de los personajes y dar a estos el prestigio social que les corresponde.

En cuanto a los colores, se limitan al oro, la grana o el color bermejo, que aparece en un episodio que falta en el *Cuento*, y el verde de la aljuba, que se encuentra únicamente en ese texto. Los colores tienen valores simbólicos que afectan al significado de las prendas. El oro nombra el material, generalmente el bordado o tejido con hilo de oro, e indica riqueza y prestigio. Es el metal que se considera más noble y que pertenece por lo tanto a la posición social más elevada. El bermejo y el grana son variedades intensas de rojo, el purpurado de las togas de los senadores romanos y de los cardenales, por lo que indica también una jerarquía superior. El verde es el color de la esperanza y fue difícil de conseguir para los tintoreros al requerir la mezcla de tonalidades amarillas y azules, aunque no era demasiado prestigioso por ser más habitual entre los campesinos (Pastoureau, 2006: 206; Pastrana, 2020: 311).

La palabra *paño* puede designar un tejido o bien una tela para cubrir algo o bien, especialmente en plural, equivale a vestiduras o ropas: «e luego le fue echado un paño por los ojos para le cortar la cabeça»; «E el rey iva vestido de ricos paños, & Tristán iva [22vb] bien armado de todas armas encima de su cavallo»; «A Iseo fizo bestir Tristán los mejores paños que ella tenía, & fízola cavalgar en un palafrén, por que viese la batalla» (*TL-1501*: 17-18, 44 y 53).

Frente a la nómina de prendas, bastante reducida, de la versión impresa (es decir: *vestiduras*, *ropa*, *paño* o *paños*, *manto*, *zapatos*, *sábana*, *camisa* y *pañetes*), y todavía más escasa en el *Códice* (*ropa*, *manto*), aunque existe la circunstancia del carácter muy fragmentario del texto conservado, el *Cuento* exhibe unas referencias menos habituales, pero concentradas en unos pocos lugares: *vestidos* (90 y 162), *paños*, *ropa* (36, 60, 87, 90, 91, y 119), *lua* (45), *alcandora* (86), *aljuba* (36, 177), *opalanda* (87) y *saya* (60). El guante o *lua* aparece una sola vez y sirve para realizar el gesto de desafío a duelo, por lo que su mención se debe al deseo de destacar esa parte del ritual caballeresco: «E en *e*stas palabras Brunor se allego adelante & dio vna lua al cauall*er*o, & T*ristan* la rresçibio» (*Cuento*: 45). Más interés tienen las dos prendas de origen árabe, que ligan el *Cuento* a la zona aragonesa, donde las comunidades mudéjares son

[16] «& Bra*n*jen fue luego & traxole vnas armas, & mostroge*l*as si le plazi*an*. & aq*ue*llas auj*an* sido del Esmerol, & era*n* cubiertas de vn xamete blanco & muy bie*n* g*u*arnjdas» (*Cuento*: 30). Se trata de un paño hecho con esta tela que se usa para cubrir y proteger la armadura. Como comenta Flores (2020: 87), el jamete es una tela maravillosa por las tonalidades que muestra al ser expuesta al sol su base de seda satinada. Aparece mencionado en el *Libro de Alexandre*, estrofa 2377, aunque posteriormente en los libros de caballerías del siglo XVI va a tener escasa presencia.

importantes. De todas formas, la aljuba fue una prenda usada también por los cristianos, como se documenta en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, o en las cuentas de Sancho IV (Fresneda González, 2016: 238).

La aljuba o jubón, que puede ser prenda femenina o masculina, de origen morisco, de tejidos bastos o ricos, aparece en dos ocasiones. Tristán la viste, como ya se ha comentado arriba, cuando debe salir de su tienda, donde yacía con Iseo, a recibir la visita del rey Arturo. Como puede ser un traje de tejido basto o rico, es necesario que se añada la información sobre el cendal, tela hecha de seda y fabricada en Italia (en Lucca desde fines del siglo XI y en Venecia desde el XIII), de uso restringido a la nobleza y que puede presentar varios colores (Martínez Meléndez, 1989: 394), de ahí que se mencione ese detalle. Cuando la aljuba la viste la Dueña del Lago del Espina también se indica el tejido (de oro, por lo que probablemente hay que sobreentender «paño de oro», aunque el cendal fino podía estar bordado y entretejido con oro, según Alfau de Solalinde [1969: 74-79]).

La alcandora, una camisa caracterizada por su color blanco, es la prenda que viste el héroe en el momento en que escapa de la horca. Recuérdese que en la versión impresa se dirigía al suplicio en camisa y en pañetes: el autor ha preferido resaltar una prenda que ambienta el relato en el contexto de su público y que por su color simboliza la inocencia. Los lectores saben que Tristán e Iseo son inocentes porque su pecado se debe al efecto del filtro amoroso. Por otra parte, en el *Cuento* el lector ignora si Tristán iba ya en alcandora a la horca, pues en esa parte del texto no se alude a su vestuario, o si se ha desprendido de sus ropas para nadar mejor.

> fallaro*n* a T*ristan* q*ue* estaua e*n* vna peña sobido q*ue* se era venjdo nada[*n*]do vna gra*n*t pieça. & tenja su espada en la \ mano, q*ue* nu*n*ca por todo el nadar la pe*r*dio; & el estaua desnudo en su alca*n*dora (*Cuento*: 86).

En cuanto a la hopalanda, prenda de vestir exterior, masculina y femenina, similar en su forma a una bata, con mangas anchas y largas que llegaban casi hasta el suelo y que estuvo de moda en los siglos XIII y XIV, se menciona dos veces en un mismo episodio, pues es el ropaje que el caballero Segris presta a Tristán para cubrir más dignamente su desnudez.

El *Cuento* no aporta más referencias al vestuario que los impresos, pero alude a prendas diferentes, mencionándolas a menudo por su nombre específico, y, aunque muchas referencias coinciden en los mismos episodios, otras no lo hacen. Es evidente que aunque las alusiones son menos numerosas, son más detalladas y elaboradas, y más precisas en cuanto a los nombres de los elementos de la indumentaria, que remiten además a un contexto ibérico, con vocablos de procedencia árabe. Además aporta en exclusiva el uso de una ropa específica para dormir, en lugar de la ropa de cama que mencionan los impresos y que parece equivaler a las sábanas y cobertores. Y presta atención no solo al vestuario humano, sino también al de las cámaras de la casa. Ofrece por todos estos motivos una mayor impresión de refinamiento de costumbres, y un conocimiento más elaborado de los tejidos y las prendas. Es más restringido, aunque no inexistente, el papel simbólico otorgado al vestuario más allá de la expresión de la condición social privilegiada, lo que obliga al autor a atender pormenorizadamente a la explicación de cómo se recuperan los elementos textiles cuando los personajes sufren una pérdida en este aspecto.

En conclusión, las cuatro obras analizadas presentan una difícil comparación por el carácter fragmentario de los manuscritos, en especial el correspondiente al *Códice*. Sin embargo, como era de esperar, las menciones a la indumentaria son más frecuentes en *TL-1501,* cuyo texto es más extenso también, obra en la que se hace presente la mentalidad que predominará en la época de los Reyes Católicos y se consolidará en la de su sucesor Carlos I.[17] Pero el *RTJ-1534-I* no innova en cuanto al vestuario en su materia antigua, sino exclusivamente en la nueva. Esta mayor frecuencia de los impresos parece revelar un cambio de interés, pero los vocablos para aludir a las prendas se repiten, son poco variados, y es preciso concluir que lo que interesa destacar no es la moda. Se utiliza el vestuario para marcar la jerarquía de los protagonistas, y por eso importan más los tejidos que indican el lujo que las mismas prendas, que resultan mencionadas sobre todo cuando es necesario que el personaje haga evidente su lugar ante otros que lo van a juzgar por su apariencia (por ejemplo, se dice que Iseo viste ricamente a su doncella cuando la envía como mensajera a Tristán al reino de la Pequeña Bretaña, y se mencionan los ropajes cuando los amantes salen de su tienda a recibir al rey Arturo) o la pérdida de la dignidad y la humillación de quienes no pueden disponer de los ropajes adecuados (Tristán llevado a ahorcar en camisa y pañetes y necesitado de que sus amigos le provean de ropa). Se presta una atención sorprendente a la ropa de cama, que, invisible para otros personajes, no puede redundar en su consideración, aunque sí equivale ante los lectores a una pérdida del prestigio por denotar la carencia de las comodidades que se perciben como esenciales en la vida civilizada. Por ello los mismos personajes comentan su situación e intentan repararla a la mayor brevedad, aceptando ropa prestada o reclamando la suya.

En muchos aspectos el *Cuento* participa de esos mismos intereses, pero si bien las menciones a prendas son más precisas, son también más escasas. Si bien tanto en el *Cuento* como en *TL-1501* (y en la materia antigua de *RTJ-1534-I*) las menciones al vestuario ofrecen al lector información sobre la riqueza y el lujo, el *Cuento* incide en mayor medida en utilizarla para hacer evidente la condición social. El rasgo más notable es la incorporación de nombres de prendas que faltan en los otros textos, algunos de los cuales son además de origen árabe.

El *Códice*, dado el estado de conservación de este testimonio, contiene muy pocas referencias al vestuario, pero las que aparecen se corresponden con lugares en los que también el *TL-1501* contiene alusiones similares. No es un texto idéntico, sin embargo, y añade la mención a la indumentaria del palafrén, que quizá ha desaparecido de los impresos por incomprensión de la fuente manuscrita.

[17] A partir del siglo XIV el auge de la burguesía conduce a un interés por vestir bien que se intentó controlar promulgando leyes en las que se recuerda el exceso inadmisible que constituye el empleo de los tejidos lujosos. Anteriormente, en 1234, con Jaime I de Aragón, y en 1252 y 1258 con Alfonso el Sabio se legisla para prohibir el uso de la tela de oro, con la excepción del rey, que tiene libertad para vestir como quiera. En 1469, en las Ordenanzas del maestre general de la Orden de Santiago Juan Pacheco, se denuncia que los labradores malgastan sus haciendas para comprar carísimos paños. En 1499 se promulga la pragmática dictada por los Reyes Católicos en la que se permite a los caballeros vestir con lujo «por honra de la caballería e de las personas que la siguen». A estas prohibiciones escapa la seda, también de importación y cara por su fragilidad. *Vid.* Sempere y Guarinos, 1788: I, 92-97 y 183-184; y Bernis, 1962: 15.

En definitiva, los textos muestran en su tratamiento del vestuario que son obras diferentes, aunque el *Códice* se encuentre mucho más próximo al *TL-1501* y *RTJ-1534-I* que el *Cuento*. Pero, en general, puede decirse que en todas las versiones las referencias a la indumentaria tienen un valor como símbolos de otras situaciones: de dolor, de erotismo, de prestigio o de humillación, degradación o desamparo, aunque la cantidad de usos con estas funciones difieran. Las descripciones de la indumentaria carecen, sin embargo, quizá con la excepción de la descripción de la doncella del Caballero Anciano, de un valor en sí mismas. No se describe el vestuario para que el público disfrute simplemente imaginándolo y recreándose en esa imagen sensorial, visual en cuanto a los colores y las formas de las prendas, táctil en cuanto a los tejidos. Las funciones narrativas del vestuario, indicativas de distintas situaciones, predominan sobre las descriptivas de la indumentaria en sí misma.

3. La indumentaria en la «materia nueva» de la *Primera parte* de *El rey don Tristán el Joven* (interpolación al *Tristán de Leonís*)

El *RTJ-1534-I*, al igual que las ediciones anteriores del *Tristán de Leonís*, reproduce con pocas variantes el texto de *TL-1501*, por lo que las menciones al vestuario, en prendas, colores y telas son las mismas en la sección de texto que comparten, aunque naturalmente haya alguna modificación en las grafías. Por ello resulta extraordinariamente significativo el cambio que tiene lugar en los capítulos del *RTJ-1534-I* que se introducen como una interpolación extensa para modificar el final del episodio de la estancia de los amantes en la Isla del Ploto (*TL-1501*), Isla del Gigante (*Cuento* y *TL-1501*), o Isla del Castillo del Ploro (*Códice*), aprovechando que en las obras anteriores se mencionaba una estancia de dos años en este lugar. Por el momento no se entrará a considerar la segunda parte o *Libro Segundo* (*RTJ-1534-II*). Esta distinción permitirá apreciar con mayor claridad las diferencias que afectan al estilo y contenido creado por el autor que decidió ampliar la obra a la manera de un libro de caballerías algo más de treinta años después de la publicación de *TL-1501* y que parece conocer el final, con guerra de venganza, que presentaba el *Códice* y que fue sustituido por otro en *TL-1501* (Cuesta, 2009c). Puesto que la importancia que adquiere el vestuario en los libros de caballerías y su contenido simbólico y cultural ha recibido alguna atención, el género de las dos obras impresas en 1501 y 1534 también entrará en consideración.

La sección de nueva creación del *RTJ-1534-I* consta de treinta y ocho capítulos, desde el capítulo 24 al 61 inclusive, de un total de 119 capítulos que forman esta *Primera parte*. En número de folios ocupa aproximadamente la mitad de la obra. Es decir, la extensión de la interpolación es equiparable a la del texto tomado de ediciones anteriores, el que es fundamentalmente igual al del *TL-1501*. Esta proporción es importante a la hora de establecer una comparación respecto a la cantidad de referencias a la indumentaria, al número de prendas mencionadas y a otros detalles de descripción del vestuario.

En esta sección apenas se producen alusiones genéricas a la ropa: existe un único caso, pero se añade el tejido y el color: «una **ropa de seda morada**» (217). Igual sucede con el término

vestiduras, que aparece acompañado del nombre de la prenda que porta el personaje: «cubrióse **un manto negro de paño**, *y* no quiso otras **mejores vestiduras**» (211), o precisado con detalles sobre la tela y el color: «preguntó cuál era don Tristán de Leonís, *y* dixéronle que el que tenía **vestida una vestidura de seda de color indio**» (268), o «por que su señora lo conociesse, traía encima de las armas una **vestidura amarilla** que significava que estava en poder de Lucida» (229). Nuevas palabras se añaden a las genéricas para referirse al vestuario: *paños* y *vestido* (aquí como nombre, además de como participio verbal):

> *Y* don Tristán dixo a Iseo que **diesse ricos paños** a Armenia, porque a la missa avían de dar a Armenia el título de duquesa y el señorío de Florisdelfa (263).
>
> Salió luego un cavallero encima de un cavallo blanco crecido, *y*, sobre las armas, un **vestido blanco con unos armiños negros**, que hermosamente parecía (215).

Frecuentemente se utiliza un vocabulario preciso para prendas concretas e incluso para sus partes, adornos o elementos: la camisa y sus mangas (y hasta la punta de la manga), la gorra y su prendedero, la ropa con fajas, el cabezón de la saya:

> E luego salió de la justa Ledonio, *y* desarmado, **ricamente vestido**, subió donde el rey estava. *Y* Serafina lo abraçó *y* le dio **un prendedero de oro**, y Ledonio lo tomó *y* puso en su **gorra** (215).
>
> Armián **asió la punta de la manga de la camisa** y besóla (293).
>
> venía galanamente vestido, ca sobre las armas traía una **ropa de seda morada con unas faxas de otra seda morada más escura** (217).

Continúa prestándose atención a los tejidos, y en especial a la seda, como indicio de lujo y de categoría social del que los viste, aunque se nombra también el raso, el terciopelo y el paño, pero frente a la frecuencia con que los personajes de *TL-1501* utilizaban el paño de oro en su vestuario, en la interpolación esta tela no se menciona ni una sola vez, lo que parece una señal clara de un cambio en las modas.

Sin embargo, el aspecto más notable en cuanto al vestuario aludido en la interpolación, es la presencia del color. La mayor parte de las prendas acompañan a su mención una descripción breve en la que se añade algún adjetivo, y este suele estar relacionado con el campo del color, destacando en especial el negro. Hay referencias a seda negra, a un manto negro, a armiños negros, a seda con dos tonos de morado («sobre las armas traía una **ropa de seda morada con unas faxas de otra seda morada más escura**» [217]) y a seda de color *indio* o índigo, además de vestiduras de negro («acompañada de dueñas y donzellas, todas **vestidas de negro**» [190]), de amarillo y de blanco y negro («sobre las armas, un **vestido blanco con unos armiños negros**» [215]). Ricarda lleva una saya de carmesí raso, de color rojo (214) y unos niños van vestidos de colores: «Y en fin venía una batalla **de niños vestidos de colores** y con vanderas en las manos» (279).[18] En cuanto a otros tipos de adjetivos, aparecen *rico* («tomaron **ricos mantos**, salvo el rey, que lo tomó de una seda negra» [190]), *extraña* o *estremada* («estava con

[18] El vestuario de los niños no se descuida en los libros de caballerías, como prueba el análisis de Flores de la moda infantil (2019).

ella Serafina, **estremadamente vestida**» [212]). Pero la mayor diferencia se advierte cuando se incorporan descripciones algo más extensas, que combinan todos estos elementos, algo que no tiene equivalencia en la sección de la «estoria antigua»:

> estava un corredor muy grande sobre la plaça, donde estava el rey y [29ra] la reina, *y* los jueces, y muchas dueñas *y* donzellas muy hermosas y **ricamente vestidas**, que era cosa estraña de ver. Especialmente la reina Ricarda estava la más hermosa dueña que podía ser en el mundo. Tenía vestida **una saya de carmesí raso forrada en terciopelo azul escuro, y el carmesí acuchillado en manera que descubría lo azul. Y en todas las partes que se enseñava el azul, estava sobre el azul una rosa de oro que luzía a maravilla. Y por el cabeçón de la saya tenía una tira de oro de tres dedos en ancho, llena toda de piedras preciosas de valor enestimable, que luzían como las estrellas en el cielo**. E sobre los sus ruvios y fermosos cabellos **tenía una muy rica corona**, que vos digo que los cavalleros estrangeros más se ocupavan en ver la reina que en las justas, porque las justas veían cada día, y muger tan bella nunca la vieron (*RTJ-1534-I*: 214).

En el pasaje anterior se mencionan prendas, colores, materiales, diseño o hechura, adornos, tamaño o medidas, efecto que produce la indumentaria en quienes la contemplan y precio o valor. La intención va mucho más allá del simbolismo de demostrar la categoría social del personaje, aunque la descripción de la escena hace evidente que quienes se visten lo hacen para ser contemplados. El lector puede disfrutar de la admiración y el placer estético que produce la visualización mental de los elementos de la moda.

El vestuario masculino concita tanta atención o más que el femenino (Pastrana, 2000: 77-84), pues como ya se ha visto, se mencionan incluso los vestidos que ponen los caballeros para cubrir sus armas. Además, la atención prestada al colorido se utiliza para crear libreas y conjuntar distintos elementos del atuendo, creando una imagen común para el caballero y sus acompañantes:

> *y* venía galanamente vestido, ca sobre las armas traía una ropa de seda morada con unas faxas de otra seda morada más escura. **Traía cuatro escuderos vestidos de la mesma color**. Traían los tres escuderos cada uno su lança, pintadas de morado, *y* más fino morado. El cuarto escudero traía el escudo, todo el campo del morado, *y* una donzella pintada en medio del escudo, *y* unas letras en latín que dezían: «Nihil supra», que quiere dezir: «Ninguna donzella [h]ay que eceda a ésta en hermosura *y* virtudes» (*RTJ-1534-I*: 217).

Destaca la apreciación estética del efecto del conjunto, conseguido mediante el color, y el simbolismo de este, ya que el morado, por su nombre, se relaciona con el amor. La misma elección del nombre es significativa, ya que también era habitual referirse a él como *púrpura* o *cárdeno*. Es un color poco habitual en las descripciones de atuendos en los libros de caballerías, como señala Flores (2020: 274-276), quien comenta varios ejemplos del *RTJ-1534*.

4. El atuendo en el *Libro Segundo del rey don Tristán el Joven* (*RTJ-1534-II*)

Finalmente, si se compara la interpolación o «materia nueva» del *Libro Primero* con el *Libro Segundo* también es posible advertir un cambio notable en el tratamiento del vestuario, pues aunque la extensión del texto es mayor, el vocabulario relativo al atuendo crece

exponencialmente, y se alude a *ropa* (26 casos), *vestidura* (19), *manga* (9), *camisa* (26), *saya* (5), *calças* y *jubón* (4 casos cada uno), *manto* (3), *capa* (2), *sobrevistas* (3), *chapeo* (12), *cofia* (1), *tocado* (11), *çapatos* (1), *chapines* (1)… *Vestido*, como participio o como nombre, aparece en cerca de 86 ocasiones, y *vestida*, participio, en 45.

Las referencias a los adornos o detalles que caracterizan estas prendas son un rasgo habitual. Se mencionan como elementos del diseño los acuchillados, el aljófar, las botonaduras y botones, cadenas, cortapisas, cenefas, cinta de cadera, perlas, piedras, pinjantes, plumas, trepas y bandas que adornan o enriquecen la indumentaria. Muchos de estos accesorios no figuraban en los ropajes del *Libro Primero* (pero sí lo hacían los acuchillados y *faxas*).

A los tejidos se unen las pieles, de nuevo como un elemento de adorno, de las que se menciona la de *marta* y el *arminio*, que ya aparecía en *RTJ-1534-I*. Las referencias a diversas pieles como adorno del vestuario de los personajes de los libros de caballerías han sido comentadas tanto por Flores (2020: 88-89) como por Pastrana (2020: 148-149), destacando las de león, lobo, armiño y marta, más presentes en el corpus analizado en dichos estudios, de los que el *RTJ-1534* no forma parte.

Como en este *Libro Segundo* abundan las referencias a la moda, basten como muestra de la tendencia general de la obra un ejemplo de descripción del vestuario femenino y otro del masculino. En ambos se puede advertir que las descripciones de vestuario mejoran las que se vieron en la interpolación o «materia nueva» del *Libro Primero*, tanto por añadir elementos novedosos a la consideración de los lectores, ya que al vestido que cubre el cuerpo se suma ahora la atención a los sombreros y al calzado, como por una mayor variedad, especialmente en colores y tipos de adorno:

> El rey Mares llevava por la mano a la infanta Iseo, la cual iva **vestida de terciopelo verde**, con una **bordadura de oro de martillo ancha**, y llevava un collar de oro lleno de pedrería, de valor muy grande. Los sus cabellos llevaba co[114vb]gidos y bolteados a la su cabeça, tan hermosos que delante d'ellos el oro perdía el color. Y encima de la cabeça llevava **un chapeo de terciopelo verde con mucha chapería de oro**; y en la delantera del chapeo iva puesto **un joyel** con sola una piedra que echava rayos de sí como el sol. Iva tan estremada en beldad que no avía persona, assí hombres como mugeres, que pudiessen apartar los ojos d'ella, ni uvo ende quien atención tuviesse a la missa por miralla: ¡tan robados y atraídos tenía assí los espíritus de todos! La duquesa Armenia iva **vestida de raso naranjado, y el enforro de su vestidura era de raso cárdeno, el cual se parecía porque lo naranjado era todo acuchillado, y en lo cárdeno, puestas unas aes de oro, que era la primera letra del nombre del duque su marido**. Llevava un collar de oro y de piedras muy riquíssimo, **y un chapeo de las mesmas colores, assí acuchillado como la vestidura**. Y **encima del chapeo, llevava puesta una pluma blanca**, en manera que iva a maravilla rica y loçana. La condessa Brangel **iva vestida de terciopelo negro con mucha chapería de oro, y una cadena de oro grande a sobraço, y un chapeo de terciopelo negro**, y en él puesto un muy rico **joyel**. Las donzellas de la infanta y de la duquesa ivan muy hermosamente vestidas, y tod<a>s **llevavan encima de los chapeos plumas moradas** (*RTJ-1534*: 587-588).

El pasaje describe el vestuario de las tres damas, por orden de importancia social y, en sentido inverso, de edad. La primera es la infanta Iseo, hermana del rey protagonista, que es también la más joven. Vestido y sombrero son del mismo color, y ambos están adornados con elementos de

joyería: en el primer caso con un bordado hecho con oro trabajado a mano, en el segundo con una piedra preciosa. El uso de piedras preciosas como complemento o adorno del vestuario de los libros de caballerías ha sido descrito y destacado tanto por Flores (2020: 90-115) como por Pastrana (2020: 330-334), quien estudia, entre las técnicas de decoración de tejidos, las aplicaciones de perlas y piedras preciosas y las de botones, las cuales se encuentran presentes también en *RTJ-1534-II*. La técnica del acuchillado, que tiene por objeto mostrar el tejido que se coloca debajo del exterior, es habitual en jubones y calzas, y se introduce en la moda española en el reinado de Carlos V por influencia de los lansquenetes alemanes (Pastrana, 2020: 339). El *RTJ-1534-II*, cuyo protagonista presenta algunos rasgos que permiten relacionarlo con el rey-emperador (Cuesta, 1996), manifiesta el gusto por esta técnica decorativa que también aparece en el *Florindo*, publicado en 1530, y en otros libros de caballerías posteriores.

En el caso de la segunda dama tampoco se mencionan las prendas que constituyen el vestido, pero sí la tela de raso en dos colores, naranja y cárdeno, el diseño con el forro visible por el acuchillado de la tela exterior, así como la letra bordada en oro, lo que añade un tercer color. Este elemento, si no es habitual, tampoco es extraordinario: se trata de la indumentaria historiada, aunque en ese caso con gran sencillez, mediante esa letra que alude al nombre del esposo y que tiene un valor simbólico de expresión pública de amor.[19] El autor se detiene especialmente en los objetos de joyería que completan la riqueza del atuendo: en este caso, el collar, con dos componentes preciosos. Y el conjunto se completa con el chapeo que cubre la cabeza, también adornado, aunque con una pluma, la cual añade un nuevo elemento de color, configurando una imagen de, al menos, cuatro colores (aunque no se indica el que corresponde al sombrero).

En cuanto a la tercera dama, tiene el interés añadido de ser un personaje tomado de la materia antigua, artúrica, del *Libro Primero*: la antigua doncella de la reina Iseo es ahora la condesa Brangel y la descripción de la riqueza de su atuendo la equipara en posición social a la duquesa Armenia, aunque con una diferencia notable en cuanto al colorido, pues porta un único color: el negro, solo aliviado en su sobriedad por el oro de la cadena que sirve de adorno. El color negro no es aquí señal evidente de luto, sino que se trata del llamado «negro honesto», asociación virtuosa que comparte este color con otros colores oscuros (Santos Alpalhão, 2010: 172). La ausencia de pluma en el chapeo abunda en esta impresión de sobriedad. Al igual que contrastan las dos damas en cuanto a la elección, decantándose una por el colorido y la otra por la sobria elegancia, también lo hacen los tejidos, pues la condesa viste de terciopelo. La diferencia que se establece en cuanto al vestuario de la condesa Brangel y las otras damas parece intencionada. Tanto la infanta Iseo como la duquesa Armenia son personajes fruto de la invención del autor de 1534, el cual las ha hecho vivir hasta ese momento en la Isla del Gigante. Brangel, con su sobriedad, además de indicar la diferencia de edad, podría atenerse a la moda de Leonís, donde ha estado viviendo desde la muerte de los amantes. La sobriedad y la preferencia por los colores oscuros, en especial el negro, de la moda española llamó

[19] Ejemplos del uso de ornamentación mediante letras en los libros de caballerías pueden verse en Pastrana, 2020: 356-357.

poderosamente la atención del séquito de Felipe el Hermoso y más tarde de los acompañantes flamencos de Carlos I, cuyo vestuario se caracterizaba por su colorido y variedad de tejidos.[20]

En el caso del vestuario masculino es posible encontrar descripciones igualmente pormenorizadas, e incluso más atentas a los detalles de diseño:

> El sexto cavallo, en que iva el Franco, sacó unos paramentos de terciopelo negro acuchillados, y por las cortaduras sacados unos bocadillos de olanda muy alva, con una cortapisa ancha de brocado negro; y el Franco vestido de la mesma manera, y un plumage negro con muchos pinjantes de oro. La ropa que llevava el Franco por las partes que era sana entre bocado y bocado, era toda llena de piedras de grandíssimo valor, en manera que el Franco salió tan gentil cavallero y tan rico que, aunque fuera un grande príncipe, no pudiera más sacar (*RTJ-1534*: 724-725).

Este pasaje demuestra el interés por el vestuario masculino, que abarca tanto al caballero como a su caballo, cuyo atuendo es tan lujoso como el de este y a juego con él. Al igual que se vio en el *Libro Primero,* es el colorido lo que llama la atención del escritor por encima de las prendas concretas o incluso de las telas: el negro es el color destacado, pero combinado con otros colores (especialmente, como sucede en este ejemplo, el blanco para hacer contraste), que se dejan ver por los acuchillados en los bocados que muestran el tejido de las prendas que quedan cubiertas. De estas interesan las formas, diseño o hechuras y el adorno de las mismas con elementos de joyería o con plumas. Estas últimas son una completa novedad, pues no habían sido mencionadas nunca en el *Libro Primero* y se pusieron de moda a raíz del descubrimiento de los tocados de los pueblos americanos.

5. Conclusiones

En estas descripciones el *RTJ-1534* muestra una atención al vestuario similar o incluso mayor que la de otros libros de caballerías, destacando elementos que se encuentran también en otras obras del género, en las que los colores, los tipos de prendas, los tejidos y pieles y los elementos decorativos constituyen partes de la descripción de los personajes, especialmente en los acontecimientos cortesanos destacados. Puede observarse, además, que el autor se ha contenido en su interpolación en el *Libro Primero* para no crear una disonancia mayor entre la «materia antigua» y la «materia nueva», aunque no ha podido o querido evitar la incorporación de algunos detalles descriptivos de los que va a hacer uso mucho más intenso en el *Libro Segundo*.

De esta forma, el *Libro Primero* del *RTJ-1534* aparece ante los lectores como una obra híbrida, que en los capítulos que no han sido modificados y que reproducen la edición del *TL-1501* presenta una escasa atención y descripción del vestuario, centrada más en su ausencia que en su presencia, como se ha visto, y en su simbolismo y carácter indicial para representar

[20] La influencia de la moda flamenca aumenta durante el reinado de Carlos I, pero era ya importante anteriormente, como demuestran los inventarios de los testamentos, que mencionan especialmente los jubones flamencos. Las calzas, los jubones acuchillados y las gorras flexibles penetran sobre todo en el traje masculino en la primera mitad del siglo XVI y aparecen en los libros de caballerías en obras posteriores a 1524, según Pastrana (2020: 86-87).

conceptos abstractos como el dolor y el luto, el crimen, la privación y el prestigio. Aunque la función de presentar el lujo y el prestigio de los personajes está presente tanto en los manuscritos como en las dos obras impresas, la intensidad con la que se persigue este propósito es, obviamente, diferente.

Por otra parte, las descripciones de vestuario en la materia nueva del *RTJ-1534-I* y en el *RTJ-1534-II* ofrecen un aspecto lúdico propio de la literatura de entretenimiento y de la lectura estética que requiere el género de los libros de caballerías. En los dos libros de esta obra se percibe el deseo del escritor de ofrecer a sus lectores descripciones sensoriales para su disfrute, con imágenes muy visuales y que apelan incluso a la recreación figurada del sentido del tacto al pie de la lectura. La frecuencia, sin embargo, difiere, siendo menor en la materia nueva del *Libro Primero* y acentuándose en el *Segundo*, en el que tanto la cantidad como la calidad de las descripciones de moda muestran el interés por todo lo humano típico del Renacimiento.

El tratamiento del vestuario confirma por tanto la tesis de Abeledo: mientras en las obras anteriores entran en conflicto la lectura ética, a la que apela el carácter indicial de la indumentaria, y estética, mínimamente requerida por las descripciones centradas en la representación del lujo y la riqueza, en el *RTJ-1534-I* se combinan de forma imperfecta los pasajes que, por proceder de las ediciones anteriores, presentan este mismo conflicto y los de la materia nueva en los que se hace evidente el triunfo de la lectura estética, propia del género renacentista de los libros de caballerías. En cuanto al *RTJ-1534-II*, se dedica únicamente al disfrute estético de las descripciones de la indumentaria, eliminada ya la distorsión a la que obligaba el unir en una misma obra dos formas de lectura y dos formas de creación dominadas por presupuestos diferentes e incluso contradictorios.

Referencias bibliográfícas

ABELEDO, Manuel, 2017, *De la hormiga a la cigarra. Experiencia estética en Castilla en las traducciones artúricas y la ficción sentimental*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa, 1969, «Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII», *Anejos del Boletín de la Real Academia Española* XIX.

ALVAR, Carlos, 2015, «The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes», en David Hook (ed. y coord.), 2015, *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 187-270.

BERNIS, Carmen, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BOGNOLO, Anna, Giovanni CARA y Stefano NERI, 2013, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni Editore.

BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed.), 1912, *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas (Valladolid, 1501)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 6.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, 2004-2005, «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo

Cromberger)», *Letras* 50-51 (*Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y Relaciones*), 51-80.

———, 2007, «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La coronación de Juan de Mena* (Jacobo Cromberger, 1512)», *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 23.1 («Calamo currente»: homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce), 61-88.

Códice = ALVAR, Carlos y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.), 1999, «Hacia el códice del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve fragmentos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid)», *Revista de Literatura Medieval* XI, 9-135.

CONTRERAS, Antonio, 2010, «Muerte y entierro de Tristán en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009) In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, 2 vols., Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. I, pp. 553-562.

CORFIS, Ivy (ed.), 1985, *Edition and Concordances of the Vatican Manuscript 6428 of the "Cuento de Tristán de Leonís"*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies (microficha).

——— (ed.), 1994, *Cuento de Tristán de Leonís*, ADMYTE 0 (cd-rom).

Cuento = CORFIS, Ivy (ed.), 2013, «El Cuento de Tristan de Leonis», *Tirant* 16, 5-196.

CUESTA TORRE, María Luzdivina, 1994, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León.

———, 1997a, «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», en *'Quien hubiese tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, pp. 227-236.

———, 1997b, «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval* IX, 121-143.

———, 1998, *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501): Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

———, 1999a, «Personajes artúricos en la poesía de cancionero», en Vicenç Beltrán, Begoña Campos, Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato, *Estudios sobre poesía de Cancionero*, Noia (A Coruña), Toxosoutos, pp. 71-112.

———, 1999b, *Tristán el Joven (Segunda parte de Tristán de Leonís, Sevilla, Domenico de Robertis, 1534): Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

———, 2008a, «"Si avéis leído o leyerdes el libro de don Tristán y de Lançarote, donde se faze mención destos Brunes": Bravor, Galeote y el Caballero Anciano del Tristán castellano en el Amadís de Montalvo», en *Amadís, 500 años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. J. M. Lucía y M. C. Marín, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 147-175.

———, 2008b, «Gloria y pecado de amar en la ficción artúrica castellana», en *The Spain of the Catholic Monarchs. Papers from the Quincentenary Conference (Bristol, 2004)*, ed. David Hook, Bristol, University of Bristol, pp. 155-176.

———, 2009a, «Varias muertes para un traidor: la muerte de Andret/Aldaret en los *Tristanes* castellanos, franceses e italianos», *Letras* 59-60 (*Studia Hispanica Medievalia VIII, vol. I: Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008 y de Homenaje al Quinto Centenario de Amadís de Gaula*), 165-175.

———, 2009b, «La lanza herbolada que mató a Tristán: la versión castellana medieval frente a sus correlatos franceses e italianos (cap. 80 del *Tristán de Leonís* de 1501)», en

Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas en la Edad Media, ed. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 499-514.

———, 2009c, «La venganza por la muerte de Tristán: la reconstrucción de un episodio del *Tristán* castellano medieval del ms. de Madrid a la luz de sus paralelos con versiones francesas e italianas y con el *Tristán el Joven* de 1534», en *Siempre soy quien ser solía. Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, ed. Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 83-105.

———, 2011, «Los funerales por Tristán: un episodio del *Tristán* castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 al 19 de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, pp. 599-615.

———, 2014a, «"E así murieron los dos amados": ideología y originalidad del episodio de la muerte de los amantes en el *Tristán* español impreso, confrontado con las versiones francesas e italianas», *Revista de Literatura Medieval* XXVI, 141-161.

———, 2014b, «Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el *Tristán de Leonís*», *Historias fingidas* 2, 87-116. En línea: <http://historiasfingidas.dlls.univr.it/index.php/hf/article/view/18/49>.

———, 2015, «The Iberian Tristan Texts of the Middle Ages and Renaissance», en David Hook (ed. y coord.), 2015, *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 309-363.

CURTIS, Renée L. (ed.), 1963-1985, *Le Roman de Tristan en prose*, 3 vols.: vol. I, Cambridge, D. S. Brewer, 1986 (1ª ed., München, Max Hueber Verlag, 1963); vol. II, Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (1ª ed., Leiden, Netherlands, E. J. Brill, 1976); vol. III, Cambridge, D. S. Brewer, Arthurian Studies XIII, 1985 [ed. basada en el ms. Carpentras, que ofrece únicamente el comienzo del roman].

DELCORNO BRANCA, Daniela, 1998, «Il Roman di Tristan: storia italiana di un testo francese», en *Tristano e Lancillotto in Italia*, Ravenna, Longo Editore, pp. 49-76.

ESCUDERO Y PEROSSO, Francisco, 1894, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, s. n.

FRESNEDA GONZÁLEZ, Nieves, 2016, *Moda y belleza femenina en la corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV*, Madrid, Dykinson.

FLORES GARCÍA, Andrea, 2019, «Moda infantil en los libros de caballerías I. Trajes de corte», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, pp. 355-371.

———, 2020, «Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», *Historias Fingidas* 8, 360-362. En línea: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/942>.

GALLARDO, Bartolomé José, 1863, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

GALLÉ CEJUDO, Rafael Jesús, 2005, «La écfrasis de Iseo en el *Tristán* castellano y su anclaje en la tradición clásica», *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 15, 155-174.

HALL, J. B., 1974, «Tablante de Ricamonte and Other Castilian Versions of Arthurian Romances», *Revue de Littérature Comparée* 48, 177-189.

———, 1983, «A Process of Adaptation: The Spanish Versions of the Romance of Tristan», *The Legend of Arthur in the Middle Ages: Studies Presented to A. H., Diverres by Colleagues, Pupils and Friends*, ed. P. B. Grout y otros, Cambridge, Boydell & Brewer, pp. 76-85.

LORENZO GRADÍN, Pilar, 2015, «The Matière de Bretagne in Galicia from the Twelfth to the Fifteenth Century», en David Hook (ed. y coord.), *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 118-161.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 2005, «El *Tristán de Leonís* castellano: análisis de las miniaturas del códice BNM: ms. 22644», *eHumanista* 5, 1-47. En línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume5/LuciaMegias.pdf>.

———, 2015, «The Surviving Peninsular Arthurian Witnesses: A Description and an Analysis», en David Hook (ed. y coord.), *Arthurian Literature in the Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 33-57.

MARÍN PINA, María Carmen, 2004-2005, «La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)», *Letras* 50-51 (*Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y Relaciones*), 235-251. En línea: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3774/1/letras50-51.pdf>.

———, 2013, «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant* 16, 294-324. En línea: <https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.16/MarinPina.pdf>.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen, 1989, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada.

MENARD, Philippe (dir.), 1987-1997, *Le Roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, 9 vols.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), 1971, *Crestomatía del español medieval*, Madrid, Gredos, 2 vols.

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., 2010, «La "Materia de Bretaña" en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: textos, ediciones y estudios», *Revista de Literatura Medieval* XXII, 289-350.

NERI, Stefano, 2013, «Il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia», en Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 85-140.

NORTHUP, George Tyler (ed.), 1928, *Cuento de Tristán de Leonís*, Chicago, University of Chicago Press.

PASTOUREAU, Michel, 2006, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz.

PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar, 2014, «El atuendo en el *Florindo* como portador de pensamientos», *Historias fingidas* 2, 117-136. En línea: <https://historiasfingidas.dlls.univr.it/article/view/14>.

———, 2017, «La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías a la luz del lapidario de Gaspar de Morales», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia, Edizioni Ca'Foscari-Digital Publishing, pp. 771-782.

———, 2020, *Cada uno según su estado. La indumentaria en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, León, Universidad de León (tesis doctoral dirigida por María Luzdivina Cuesta Torre).

RIQUER, Isabel de, 1999, «Interpretación de la indumentaria en las traducciones de Chrétien de Troyes», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, eds. Juan Paredes y Eva Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, pp. 103-134.

RTJ-1534-I y *RTJ-1534-II* = CUESTA TORRE, María Luzdivina (ed.), 1997, *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, México, UNAM.

RUBIO PACHO, Carlos, 1996, «Aproximación a los temas amoroso y caballeresco en el *Cuento de Tristán de Leonís*», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Colegio de México, pp. 123-131.

SALINERO CASCANTE, María Jesús, 1992, «El código vestimentario caballeresco de *Lanzarote del Lago* de Chrétien de Troyes», *Cuadernos de Investigación Filológica* 18, 149-158. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69038>.

SANTANACH I SUÑOL, Joan, 2010, «Sobre la tradició catalana del *Tristany de Leonís* i un nou testimoni fragmentari», *Mot so razo* 9, 21-38.

SANTOS ALPALHÃO, Margarida, 2010, «As cores e os seus códigos nos livros de cavalarias portugueses», en *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Isabel de Barros Dias y Carlos F. Clamote Carretero, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 165-179.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan, 1788, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, 2 vols., Madrid, Gráficas Bachende.

SHARRER, Harvey L., 1977, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. I: Texts: the prose romance cycles*, London, Grant and Cutler.

———, 1984, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón: Anuario de Filología Española* 1, 147-157.

———, 1988, «Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos», en *El libro antiguo español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid y Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 361-369.

SORIANO ROBLES, Lourdes, 2006, *Livro de Tristán. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento gallego-portugués*, Roma, Edizione Nuova Cultura, pp. 65-73.

Tavola Ritonda = HEIJKANT, Marie-José (ed.), 1997, *La Tavola Ritonda*, testo critico di F. L. Polidori, Milano / Trento, Luni Editrice.

TL-1501 = CUESTA TORRE, María Luzdivina (ed.), 1999, *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Tristano Panciatichiano = ALLAIRE, Gloria, 2002, *Il Tristano Panciatichiano*, Cambridge, D. S. Brewer.

Tristano Riccardiano = HEIJKANT, Marie-José (ed.), 1991, *Tristano Riccardiano*, testo critico di E. G. Parodi, Parma, Pratiche Editrice.