

## Traducción y adaptación del *Tristán de Thomas* en *La Tavola Ritonda*

Elena Moltó Hernández  
Inés Rodríguez  
Univ. de Valencia

De todos es conocido que la historia de Tristán e Iseo produjo un notable impacto en el público medieval ya desde la aparición de los primeros textos en verso del siglo XII<sup>1</sup>. Pero es indudable que a partir de la prosificación del *Tristan*, en el siglo XIII, la divulgación y la popularidad de la leyenda alcanza sus mayores cotas y no sólo en el ámbito de la literatura en lengua de oïl. A parte de los numerosos manuscritos de la prosa francesa conservados, se produce en el extranjero un verdadero fenómeno cultural al empezar a circular traducciones, adaptaciones y reelaboraciones de las aventuras de los amantes de Cornualles.

Este fenómeno es especialmente notable en la Italia del siglo XIV donde ven la luz, por ejemplo, el *Tristano Riccardiano*, el *Tristano di Viena*, el *Tristano Corsiniano* y *La Tavola Ritonda* o *l'istoria di Tristano*. Nos ha parecido oportuno llevar a cabo un estudio sobre este último texto: *La Tavola Ritonda* por cuanto se trata de una obra extremadamente compleja en lo que se refiere a su filiación con los textos tristanianos anteriores<sup>2</sup>. En efecto, esta reelaboración toscana está fundada sobre todo en el *Tristano Riccardiano* por lo que atañe a la parte del relato

---

1 *Tristan et Yseut; Les Tristan en vers: Tristan de Béroul, Tristan de Thomas, Folie de Berne, Folie d'Oxford, Chèvrefeuille de Marie de France*. Edition nouvelle comprenant texte, traduction, notes critiques, bibliographie et notes, par Jean-Charles Payen, Paris, 1974, Classiques Garnier.

2 Daniela Delcorno Branca (1980), "Per la storia del 'Roman de Tristan' in Italia". *Cultura Neolatina XL*, fascicolo 4, 5, 6.

correspondiente a los párrafos 19-74a del análisis de Löseth<sup>3</sup>, pero para la continuación es difícil establecer cuál fue el texto en el que se basó, dada la extrema libertad con que el autor intervino sobre los textos utilizados. A parte del *Riccardiano*, la *Tavola* introduce otros textos artúricos como el *Lancelot*, la *Queste del St. Graal*, la *Mort Artu*; introduce también episodios de la antigua tradición tristaniana<sup>4</sup> y personajes pertenecientes al patrimonio novelesco italiano<sup>5</sup>. Pero un dato significativo llama especialmente la atención en la *Tavola* y es el hecho de ser la única reelaboración de la leyenda conocida hasta ahora que utiliza episodios enteros del *Tristan* que elaboró en verso Thomas de Inglaterra en la segunda mitad del siglo XII<sup>6</sup>.

Dado el estado extremadamente fragmentado del *Tristan* de esta versión, el gran estudioso Joseph Bédier<sup>7</sup> realizó una recomposición de lo que debió ser este texto apoyándose en sus imitadores y traductores extranjeros, incluido el texto italiano. De entre estos textos, deudores de Thomas y anteriores a la *Tavola Ritonda* destacan el *Tristan und Isolde* de Gottfried von Strassburg<sup>8</sup>, compuesto en las dos primeras décadas del siglo XIII y la *Tristam Saga* fechada en 1226 y conservada en manuscritos islandeses<sup>9</sup>. Es evidente que el texto alemán reelabora la leyenda prestando una mayor atención a las motivaciones psicológicas y a los excursos explicativos, pero como él mismo menciona en su prólogo<sup>10</sup> su principal fuente es Thomas. Por lo que respecta al texto noruego, se presenta como una traducción del texto de Thomas realizada por fray Robert para el rey Hakon de Noruega. Sigue fielmente su texto de referencia aunque lo abrevie y condense por momentos. Nos ha parecido pues interesante analizar de qué modo el adaptador italiano integró, en su particular versión de la historia, estos episodios centrales de la leyenda (encuentros clandestinos de Tristán e Iseo, escena de la harina,

---

3 E. Löseth (1891), *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*. Paris.

4 como la planta que crece de la tumba de los amantes

5 como *Lancis, Gaia Donzella*...

6 Las referencias a estos fragmentos corresponden a la edición que presenta Mario Eusebi en "Reliquie del *Tristano* di Thomas nella *Tavola Ritonda*" in *Cultura Neolatina* XXXIX, 1979, que sigue básicamente la edición de Polidori *La Tavola Ritonda o l'Istoria di Tristano*, Bologna, 1864-66.

7 *Le roman de Tristan par Thomas*, Paris, 1902-1905, STAF.

8 Citaremos a Gottfried von Strassburg por la edición de Bern Dietz, Ediciones Siruela, Madrid, 1987.

9 Las citas de la *Saga* por la edición de Daniel Lacroix y Philippe Walter, *Lettres Gothiques*, 1989.

10 "No la contaron bien, como Thomas de Britania, que conocía bien las historias y sabía contarlas (...). Al igual que éste ha relatado la vida de Tristán, yo mismo busqué lo que era cierto y verdadero en libros romances y latinos, esforzándome por darle forma a este poema al modo suyo" *op.cit.* p. 5.

el juicio de Dios, descripción del perro mágico, batalla con Urgán y la vida en el bosque) correspondientes a los capítulos LXIII-LXVII, comparándolos a los que figuran en la *Tristam Saga* y en la obra de Gottfried von Strassburg.

En una primera aproximación hemos analizado las coincidencias que se producen en los tres textos y hemos establecido proporcionalmente las semejanzas bajo dos grados de similitud: por un lado las semejanzas totales que se encuentran en los tres textos (por ejemplo, reproducción idéntica de diálogos o narraciones), y por otro las semejanzas parciales que introducen alguna variación (como la omisión de algún personaje o elemento narrativo en alguno de los textos).

Podemos decir que las coincidencias totales representan un 34'6%, porcentaje muy elevado si tenemos en cuenta la tradición tan diversa y dispersa que tuvo la transmisión manuscrita tristaniana. Este alto índice de similitud nos lleva a corroborar que el texto italiano deriva de un texto, si no el *Tristan* de Thomas, de una versión parecida, puesto que en la *Tavola* aparecen incluso frases que también están presentes en las dos versiones dependientes del texto francés. A título de ejemplo podemos citar dos casos típicos en los que se demuestra el calco exacto que se producen en los tres textos ya sea en descripciones o diálogos. Una muestra de ésto podría ser la descripción del ambiente previo al encuentro clandestino de los dos amantes :

S: Or juste à ce moment-là, la lune parut et luit joliment<sup>11</sup>

G: La luna era clara y lucía a través del árbol<sup>12</sup>

T: Lo lume della luna era bello e molto chiaro<sup>13</sup>

o del diálogo que entablan antes del combate Tristán y Urgán el Velludo:

S: Qui es tu, rustre, dit-il, pour empêcher mon bétail d'avancer?<sup>14</sup>

G: Amigo (...) ¿quién sois? ¿por qué no me dejais pasar con lo mío?<sup>15</sup>

---

11 *op.cit.*, cap. 55.

12 *op.cit.*, p. 187.

13 *op.cit.*, cap. LXIII.

14 *op.cit.*, cap. 62.

15 *op.cit.*, p. 204.

T: Chi siete voi, vassallo, que mia preda ritenete a questo ponte?<sup>16</sup>

En cuanto a las semejanzas parciales cabe resaltar que los elementos diferenciadores representan un porcentaje mayor, alcanzando el 65'4%. Se podrían agrupar en dos grandes bloques: uno que incluye la variación de elementos formales sin repercutir directamente sobre la acción y un segundo que añade notables variaciones como resultado de la supresión de todos los personajes secundarios e incluso de partes de escenas (lo cual agiliza notablemente la acción en la Tavola). Los elementos formales que aparecen variados son en algunos casos gratuitos (como cambiar el nombre del árbol bajo el cual se encuentran los amantes<sup>17</sup> o el tipo de sonidos que emiten la cadena y el perro mágico) y en otros parecen el producto de una mala comprensión o traducción del texto francés: por ejemplo en una de las pruebas a las que son sometidos los amantes por parte del rey, éste último recurre como estrategia asistir a "maitines" mientras que en la Tavola este acto religioso es traducido por "mattinata" cuyo significado remite a una diversión matutina. Otras variaciones notorias aparecen referidas a la toponimia que en algunos casos es adaptada a la cultura propia del traductor italiano, por ejemplo, el lugar donde se desarrolla el juicio contra Iseo que en la Saga y en Gottfried es Caerleon mientras que en la Tavola, introduciendo un elemento maravilloso, se produce en el Petrone Vermiglio de la isla de Matufer donde supuestamente nadie puede mentir. Sin embargo en otros casos la adaptación toponímica no se produce, seguramente porque el traductor italiano no comprendió la significación del original como ocurre en la alusión a la isla de Avalón (isla de hadas en las leyendas celtas) de la cual procede el perro mágico que Tristán desea conseguir para Iseo. La Saga adapta este lugar a su mitología nórdica denominándola "le pays des Alfes" (mundo de seres sobrenaturales) y sin embargo, la Tavola la transcribe como la "isola di Vallone", pero necesita introducir otro elemento mágico (el que el animal descienda "d'una bracchetta e d'uno liopardo") para conseguir el efecto maravilloso deseado.

Por lo que respecta al tratamiento de las escenas podemos observar que la Tavola suprime aquellos aspectos en los que se describen o se narran situaciones poco verosímiles. No es que rechace los aspectos mágicos o maravillosos pero sí que parece querer transmitir un aspecto más humano de los personajes y de las situaciones (por ejemplo la Tavola también relata la escena clásica iniciática de la caza del ciervo pero sin complacerse en el desarrollo, como hacen la Saga y Gottfried).

---

16 *op.cit.*, cap. LXV.

17 Únicamente la Tavola coincide con el texto en verso de Béroutl donde también se trata de un pino.

Aún más significativo es el episodio del combate contra el gigante Urgán el Velludo. El motivo de la mano, que éste pierde en la lucha, es el tema central en torno al que tanto la Saga como Gottfried hacen especial hincapié redundando en los detalles sobrehumanos del gigante, incluyendo capacidad curativa para pegarse la mano cortada por Tristán y el deseo de éste último por conseguirla como prueba. La Tavola, al contrario, elimina todo este fragmento, puede que por incongruente o poco verosímil, pero llegando a la misma conclusión que los otros dos textos.

Es evidente que la Tavola tiene que variar en aquellas estructuras que responden a la ordenación lógica de los fragmentos con respecto al contexto. Es decir que cuando sitúa estos fragmentos de Thomas que no están en la Prosa francesa tiene que prepararlos lógicamente. Esto es lo que sucede al inicio de los fragmentos cuando introduce personajes como Perceval que no pertenecen a la tradición tristaniana en verso del siglo XII, pero sí a la tradición posterior en prosa. Así como también manipula los textos en verso y anticipa la aparición de personajes, y por tanto de situaciones; esto se produce con la figura de Iseo de las Blancas Manos que en la Tavola ya está casada con Tristán, mientras que en la Saga y en Gottfried no puede aparecer ninguna referencia a este hecho por no haberse producido aún dicho matrimonio.

El traductor italiano también se ve en la necesidad de introducir de su cosecha modificaciones para que su relato guarde una lógica. En la Saga y en Gottfried donde Tristán vive fuera de la corte por deseo del rey, Tristán puede dedicarse a preparar la escenificación de la ordalía sin que nadie se lo impida. Pero en la Tavola se ha suprimido la exclusión de la corte, por lo tanto el traductor introduce en este punto del relato una excusa de Tristán para abandonarla; excusa que no era necesaria en los otros dos textos.

Sin embargo, el traductor italiano que en líneas generales sigue con fidelidad los otros dos textos se desmarca a veces gratuitamente de ellos a la hora de presentar la concatenación lógica entre los diferentes núcleos del relato. Así por ejemplo, en la Saga y en Gottfried, la exposición de las virtudes extraordinarias del perro mágico que hace olvidar el dolor, sirve de pretexto para que el héroe lleve a cabo su victoria sobre Urgán el Velludo pensando siempre en conseguir en recompensa el animal:

- G: ...toda la sagacidad que poseía se orientó a considerar qué feliz circunstancia o buena idea podría ayudarle a conseguir el perrillo Petitcreiu para dárselo a su señora, la reina, y aliviar así las penas

de amor de ella. Pero no veía la manera de lograrlo<sup>18</sup>.

S: ...Il s'avisa alors qu'il ne pourrait pas vivre s'il ne pouvait pas procurer ce chien à Yseut, sa bien-aimé, pour la divertir. Mais il ne savait pas comment faire pour l'obtenir<sup>19</sup>.

En la Tavola el traductor elimina la conclusión de la escena rompiendo así en cierta medida la lógica interna del relato: si en la S y G la posterior lucha contra Urgán viene determinada por el deseo de realizar una hazaña digna de tal recompensa, el Tristán de la Tavola parece movido por un deseo altruista propio del héroe que actúa sin doble intención. Aquí los dos núcleos de la narración aparecen totalmente independientes. Al escatimar esta conclusión, la estructuración posterior del relato varía notablemente puesto que la Tavola se ve en la necesidad de suprimir las siguientes alusiones que aparecen en la Saga y en Gottfried sobre las intenciones y motivaciones de Tristán a la hora de enfrentarse contra el enemigo de su anfitrión. En efecto, en los dos textos Tristán condiciona por dos veces su ayuda a cambio de recibir una recompensa que no precisa; y por dos veces el duque le confirma que le dará lo que desea

S: ...que me donnez-vous en récompense? (...) Si vous m'accordez ce que je demande.../ Ce qui te plaira et que tu voudras bien choisir (...) Je t'accorde bien volontiers ce que tu demandes, et je veux confirmer officiellement la promesse<sup>20</sup>.

G: ...¿me recompensareis entonces? (...) Señor, si me prometeis eso.../ Ciertamente señor, respondió Guilán, os daré con gusto lo que posea (...) Os daré aquello que me pidais, prometió Guilán, se hará lo que deseáis. Le dio la mano en señal de promesa<sup>21</sup>

Es evidente que ambos textos están traduciendo del mismo original y sin embargo la Tavola que hasta aquí también coincidía con ellos suprime estos parlamentos aunque parece que el traductor italiano tenía bajo los ojos un texto o varios en los que sí aparecen estas interven-

---

18 *op.cit.*, p. 203.

19 *op.cit.*, cap. 61.

20 *op.cit.*, cap. 62.

21 *op.cit.*, p. 204.

ciones dado el énfasis que pone en subrayar la ausencia aparente de motivaciones del héroe:

T: ... -Per mia fè e per mia lianza, questa è troppa gran servitudine- E non disse Tristano allora più niente (...) e tutto solo se ne vae sullo cammino dove il gran gigante doveva passare.

En definitiva, el traductor modifica la lógica interna del relato prefiriendo un orden de coordinación más que de subordinación de las acciones. Es muy posible que este efecto se produzca a consecuencia de la sobriedad a la hora de manejar los materiales con los que cuenta. Digamos que las conclusiones son idénticas en los tres textos, pero la Tavola prefiere escatimar o recortar las acciones secundarias que arrojan los núcleos importantes del relato, así como modificar el tratamiento que reciben los personajes, tanto los secundarios como los protagonistas.

En este sentido se puede decir que el texto italiano lleva a cabo el mayor trabajo de reelaboración a la hora de configurar el personaje de Marco. La Tavola se enfrenta aquí a uno de los mayores problemas al traducir el texto de Thomas en el contexto del *Tristan* en prosa ya que el personaje del rey no guarda ningún parecido con el que presentaban las versiones en verso, como destaca Emmanuèle Baumgartner en su estudio<sup>22</sup>: "*De tous les personnages traditionnels conservés par le prosateur, le roi Marc est sans conteste celui qui a subi le changement plus radical. On aurait peine en effet à trouver quelques points de ressemblance entre le roi du texte en prose et l'être généreux et confiant, toujours prêt à croire à l'innocence des amants ou à leur pardonner tel que l'ont décrit Béroul et surtout Thomas*". A caballo pues entre dos tradiciones totalmente contrapuestas a la hora de transcribir la presencia de Marc, el traductor italiano ha optado por un compromiso arriesgado: no ennegrecer demasiado la figura de este rey, eliminando las premeditaciones oscuras y las declaraciones de odio visceral que en la prosa animan al personaje, y a la vez atribuirle todas las iniciativas que en Thomas estaban en manos de los esbirros del rey. De este modo las decisiones que Marc lleva a cabo en contra de los amantes quedan poco motivadas o aparecen como aisladas y sin explicación. Comparemos en los tres textos, por ejemplo, la transición que se produce entre la escena del pino y la de la harina. Se trata de dos pruebas consecutivas que el rey pretende hacer pasar a los amantes para comprobar su inocencia o su culpabilidad. En la Saga y en Gottfried la segunda prueba se realiza

---

22 E. Baumgartner, *Essai...* p. 224.

bajo la inducción de delatores que no quedaron satisfechos con la resolución de la primera prueba:

S: ...il avait longuement tramé un grand stratagème et une machination d'après les conseils du méchant nain qui voulait toujours du mal à la reine Yseut et à Tristan<sup>23</sup>.

G: De la mañana a la noche ensayaban con reproches y proposiciones su maldad ante Marke, hasta que éste comenzó otra vez a intentar descubrir sus secretos mediante trampas<sup>24</sup>.

Pero en la Tavola no aparece bien motivada la segunda iniciativa de Marco ya que tras la primera prueba parece convencido de la buena fe de los amantes:

E lo re avendo ascoltato loro parlamento, dismonta del pino, dicendo fra sè, ched e' non fu già mai la verità che in fra Tristano e Isotta fosse mai niuno rio pensamento<sup>25</sup>.

Y justo al inicio del capítulo siguiente, suprime la presencia de los delatores que aparecían en las otras versiones para atribuir la responsabilidad de la segunda prueba a Marco basándose sobre todo en la actitud de Iseo:

...e per altri sembianti della bella Isotta, ciascuno giorno egli n'era in maggiore sospetto. E allora, ancor per esserne vie più certo, pensoè una sua grande sottilità<sup>26</sup>.

Por otra parte éste parece ser un recurso típico del traductor italiano ya que suprime sistemáticamente todas las iniciativas que en la Saga y en Gottfried estaban a cargo de personajes secundarios<sup>27</sup>. En esta misma escena, en la Tavola es el propio rey el que esparce la harina para poder encontrar huellas del delito mientras que en la Saga y en Gottfried dicha

---

23 *op.cit.*, cap. 55.

24 *op.cit.*, p. 193.

25 *op.cit.*, cap. LXIII.

26 *op.cit.*, cap. LXIV.

27 Sorprendentemente la Tavola introduce, aunque de forma muy pasiva, un personaje, llamado Federumgotto, sobre el cual se hace recaer toda la responsabilidad de las sospechas iniciales del rey Marco hacia los amantes (cap. LXIII).



acción la lleva a cabo el enano Melot, un esbirro del rey; Tristán en la Tavola descubre por sí sólo la trampa, pero en los otros dos textos Brangien, la doncella de la reina, es la que avisa al héroe...Y éste no es más que un ejemplo. En definitiva, se trata de un trabajo de eliminación de lo superfluo o de resumen de las fuentes ya que los personajes secundarios o no aparecen o son eliminados rápidamente de escena mientras las iniciativas las puedan llevar a cabo Tristán, Iseo o Marc. Es más, se podría decir: mientras las lleven a cabo Tristán o Marc ya que el papel de la reina se ve notablemente mermado en la Tavola, extrapolando toda la inteligencia y la actividad de la que daba muestras Iseo en los otros dos textos al personaje masculino. En la preparación de la ordalía, por ejemplo, tanto en Gottfried como en la Saga (también en Bérout) es Iseo la que tiene la idea de cómo burlar el juicio divino sin que peligre su vida y su honra, dictando a su amante las disposiciones que debe seguir:

S: Yseut conçut un plan et envoya à Tristan un message lui demandant de venir la retrouver (...) et de se déguiser autant qu'il pourrait: elle voulait qu'il la débarque d'un bateau quand elle traverserait la rivière.

G: Isolda envió una carta a Tristán en la que le decía que viniera, por el modo que fuera necesario (...) y que permaneciera en la orilla pendiente de que aperaciera ella.

Es evidente que el traductor italiano pudo consultar un texto parecido a los anteriores pero modifica sustancialmente el peso de la escena atribuyendo todos los preparativos a Tristán que toma bajo su responsabilidad el desenlace. Iseo sólo tiene que consentir y confiar en el buen hacer de su amante:

...messer Tristano pensa uno poco, e appresso disse: -Dama non dubitate di niente (...) chè io saròè nella isola un tale maniera divisato, e terroè il cotal modo e la cotale condizione

El traductor pudo haberse visto influido por la evolución que sufre el personaje de Iseo en la Prosa francesa: si en los poemas en verso del s.XII Iseo se caracterizaba por la desenvoltura y el arrojo ante situaciones extremas, en la prosificación, el papel y la importancia de los personajes femeninos se circunscriben a ámbitos muy reducidos, recayendo la mayoría de las iniciativas en los personajes masculinos, inmersos en la dinámica propia del universo de caballerías. Así en la Saga y en Gottfried es Iseo la única en conocer la treta que se avecina, Tristán sólo le sigue

el juego; es ella la que propicia la caída entre los brazos del supuesto peregrino que luego utilizará en la formulación de su juramento. En la Tavola es Tristán el que maquina toda la escena y además no se produce caída, sólo la abraza. Se han suprimido los elementos más escabrosos de la escena; supresión que podría achacársele al traductor italiano, aunque la prosa también se caracteriza por una reacción en contra de las escenas demasiado osadas o poco decorosas. Y sin embargo, la Tavola añade un episodio gratuito para la lógica interna del relato que no aparece ni en Gottfried ni en la Saga. Los tres presentan la figura de Tristan disfrazado de peregrino que tiene contacto físico con Iseo; dicho contacto sirve para presentar posteriormente ante la corte una formulación fraudulenta del juramento. En este punto, el texto italiano añade otra figura, la de Tristán disfrazado, esta vez de loco, que se abalanza y besa a la reina. Se trata de un recurso que aparecía en los *Tristan* franceses del siglo XII<sup>28</sup> en los que la supuesta locura de Tristán facilitaba su acceso a la corte de Marc para reencontrarse con su dama. En este caso estamos ante el mismo recurso que el del peregrino sin que la recurrencia aporte nada nuevo a la escena. En la Saga y en Gottfried Iseo puede jurar que nadie la ha abrazado salvo el rey y, claro está, el peregrino de antes; la Tavola redundante en la evidencia: salvo el rey, el peregrino, y claro está, el loco que todos acaban de ver.

No es éste el único episodio en el que la Tavola difiere de los textos que derivan de Thomas o de la prosa francesa y que probablemente no sólo sean atribuibles al traductor italiano sino que pudieran tener otro origen perteneciente a la tradición literaria tristaniana. En efecto, existen indicios claros que nos hacen pensar que el traductor italiano pudo muy bien conocer alguna redacción de la leyenda enmarcada en la versión común, y en particular la de Béroul cuyo ambiente satírico se deja notar en algunas escenas. En especial la Tavola narra con una similitud estilística sorprendente el destierro de los amantes, en donde dejan patente una actitud cínica con respecto a los deberes vasálicos; mientras que la versión de Thomas, la de sus seguidores y la prosa francesa se encuadran dentro de la tradición cortés, en donde fundamentalmente se pretenden suavizar las actitudes extremadas. En definitiva, nos encontramos ante un texto que se incluye en el ámbito de las traducciones que se llevaron a cabo a partir del siglo XIII del *Tristan* en prosa francés. Evidentemente no estamos ante una traducción literal sino que reelabora un texto propio a partir de una multiplicidad de materiales precedentes. No se trata sin duda de un fenómeno específico de la tradición

---

28 Por ejemplo en las dos *Folie*, la de Oxford y la de Berne.

tristaniana, porque como subraya Emmanuèle Baumgartner<sup>29</sup>, en general, el texto medieval, ya sea lírico, épico o narrativo otorga a la práctica de la reescritura una dimensión estética propia, jugando constantemente sobre la variación de temas conocidos en una tradición cuya génesis a menudo se nos escapa.

## Bibliografía

- Baumgartner, Emanuèle (1975), *Le Tristan en prose, essai d'interprétation d'un roman médiéval*. Genève, Droz et Paris: Minard.
- Baumgartner, Emanuèle (1990), *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*. Sedes.
- Blanchard, Joël (1976), *Le roman de Tristan en Prose. Les deux captivités de Tristan*. Paris: Klincksieck.
- Lacroix, D. et Walter, P. (1989), *Tristan et Iseut, les poèmes français, la saga norroise*. Livre de Poche (coll. Lettres Gothiques).
- Loseth, E. (1891), *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, E. Bouillon, 1891
- Ménard, Philippe, *Le roman de Tristan en prose*.  
T I. *Des aventures de Lancelot à la fin de La Folie Tristan*. Genève: Droz, 1987.  
T II. *Du banissement de Tristan du royaume de Cornouailles à la fin du tournoi du Château des Pucelles*. Genève: Droz, 1990.
- Nouvelles recherches sur le Tristan en Prose*. Etudes recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1990.

---

29 *La harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, Sedes, 1990.