

CABALLEROS, CABALLERÍAS Y EXCESOS FANTÁSTICOS

KNIGHTS, CHIVALRY AND FANTASTIC EXCESSES

GONZALO GARCÍA AGUAYO

Licenciado en Literatura hispánica y doctor en Literatura española por la Universidad Literaria de Valencia.

Resumen: A partir de una distinción conceptual entre la imaginación y la fantasía aplicadas a la épica, se produce una paralela entre la épica hispana, cuyo realismo se enlaza con el primer concepto, frente a la ficción fantástica de la epopeya francesa, la británica y las de origen nórdico. El análisis se fija en un género, el *Cantar de gesta* medieval, y una epopeya castellana, *El cantar de Mío Cid*, distanciada de las nombradas en todas sus características, en especial referidas al modelo de héroe como ideal en que se mira la comunidad a la que se dirige. La excepción la constituye un género menor que es una reelaboración tardía del material épico, el libro de caballerías, a través del primer título, *Amadís de Gaula*, creación que da paso a una explosión de imitadores más allá de las fronteras peninsulares. Concluye el trabajo con la referencia cervantina del Quijote, desde su crítica literaria del modelo caballeresco parodiado como desde su perspectiva ética contra lo fantástico inverosímil. Sin embargo, se salva la heroicidad como ilusión contra una realidad que resulta la negación de las virtudes encarnadas en el hidalgo.

Abstract: From a conceptual distinction between imagination and fantasy applied to the epic, there is a parallelism between the Hispanic epic, whose realism is linked to the first concept, compared to the fantastic fiction of the French epic, the British and the Nordic origin. The analysis is fixed in a genre, the 'Cantar de gesta' medieval, and a Castilian epic, *El cantar de Mio Cid*, distanced from those named in all their characteristics, especially referring to the hero model as an ideal in which the community is looked at The one that is directed. The exception is a minor genre, the book of chivalry, through the first title, *Amadis de Gaula*, creation that gives way to an explosion of imitators beyond the peninsular borders. The work concludes with the Cervantes reference of *Don Quixote*, from the literary criticism about the chivalrous model parodied, as well as from his ethical perspective against the fantastic and implausible literature. However, heroism is saved as an illusion against a reality that results in the negation of the virtues embodied in the nobleman.

Palabras clave: Imaginación realista, ficción fantástica, cantar de gesta, poética, verosimilitud, libros de caballería, literatura española.

Keywords: Realistic imagination, fantastic fiction, chanting of poetry, poetry, verisimilitude, books of chivalry, Spanish literature.

Fecha de recepción: 03/03/2017
Fecha de aceptación: 22/03/2017



I. INTRODUCCIÓN

Partiremos de un deslinde metodológico previo que, más allá de las preceptivas clásicas, propone diferencias fundamentales entre dos conceptos: la ficción fantástica y la imaginativa. Aplicamos el primer término a aquella literatura que recurre, en su expresión, a las múltiples posibilidades que se derivan de la combinación libre de lo real y lo irreal, con una separación del análisis racional que es sustituido por su propia lógica asociativa. Esta escisión no se había registrado, salvo de manera intuitiva, antes de Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690)¹, quien abre las puertas a que la fantasía pueda tener una existencia independiente como percepción subjetiva a través de los sentidos. Con imaginación pretendemos designar, en cambio, la capacidad de concentrar en un mínimo de posibilidades subjetivas el máximo de capacidad analítica en torno a un objeto cuya síntesis sería la expresión lingüística. La clave se encontraría en el máximo de imaginación y el mínimo de fantasía como ideal poético o, dicho de otro modo, el *canon* sería la literatura imaginativa que extrae las mayores posibilidades de la concentración frente a la dispersión del modelo fantástico.

La obra donde nos proponemos ejemplificar este principio sería la del *Cantar de Mío Cid*, origen de la épica hispana en castellano, representación de la ficción imaginativa frente a la primera obra del género caballeresco, el *Amadís de Gaula* y el final de dicho género por consunción, más que por la parodia del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En el origen de la épica europea, resulta llamativa la naturaleza singular de la epopeya medieval peninsular frente al resto y como tal ha generado ingentes estudios. No se trata aquí de exponer una compilación de algunos de los más relevantes trabajos de la crítica literaria para trazar un estado de la cuestión previo y argumentar en favor o en contra de una tesis especulativa, ni mucho menos la pre-

¹ Nuestra edición de referencia es la del F.C.E. de España, 2005. Aquí el filósofo rompe con el esquema de percepción clásico para que sea la experiencia particular a través de los sentidos, de los que derivan las ideas y así se puedan comprender discursos que se rijan por la mera asociación de aquellas.



tensión de decir algo sorprendente sobre la materia. En concreto, el punto de partida será el de proponer una serie de matizaciones a la tan extendida idea del realismo, consustancial a la literatura española desde la primera manifestación del género épico hasta su extensión a todas las formas narrativas y dramáticas.



El cantar de gesta

Así, en efecto, el originario *Cantar de gesta* castellano resulta un tipo de epopeya estrechamente unida a la verosimilitud -e incluso verdad histórica- de héroes, hechos y acciones. El rechazo del elemento mítico-fantástico y sobrenatural como la afirmación de la mimesis clásica marcan la tendencia común en el *canon hispánico*, del que son deudores los grandes nombres de la literatura española.

Sin embargo, un recorrido por el elemento fantástico en aquella serviría para deshacer parcialmente este primer lugar común, el que establece su pobre y anecdótica existencia. Si bien es cierto que hay una parte de verdad en todo tópico, en este como en otros, se sacrifica lo particular de un período de tiempo amplio, del siglo XV al XVI, donde sí encontramos testimonios abundantes aunque de calidad desigual, por la generalización de aquel canon literario realista².

Aquí no nos ocuparemos de la supuesta ruptura reciente de dicho canon gracias a la gran profusión de la literatura fantástica en España desde finales del siglo XX, influida sobre todo a partir del modelo de J.R.R. Tolkien, que, bajo toda clase de subgéneros y mu-

² Nos remitimos a la reaparición de cientos de libros de caballería perdidos y cuya recopilación es una obra colectiva de diferentes grupos de investigadores. La más relevante viene coordinada por Daniel EISENBERG y M^a Carmen MARÍN y luego publicado en volumen *Bibliografía de los libros de caballería castellanos*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. También se puede acceder a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2010.



tuamente reforzada por la producción fílmica, ha generado un amplio público consumidor, eso sí, mayoritariamente juvenil.

Planteamos, a continuación, dos ensayos de interpretación complementarios que darían razón de ser a la tradición realista. Por un lado, habría que poner de relieve una interpretación estrecha del principio de verosimilitud, de filiación platónico-aristotélica y horaciana. La literatura peninsular parece seguir este criterio frente a las otras. De esta manera, como norma, la prosa narrativa de ficción, cuanto más cerca de lo inverosímil resulta peor considerada entre los grandes autores reconocidos.

Además, desde la perspectiva de los géneros que se actualiza en el Renacimiento español, aparece aquel de ficción en prosa como género mediano o humilde, lejos de las exigencias de la poesía épica o la lírica, y, por tanto, cultivado dentro de esta categoría por los más ilustres como ejercicio de estilo o divertimento, aunque se convierta en literatura de consumo y sea más propia su escritura entre los autores que les resulta más idóneo ese formato. Así ocurrió en un período largo que se inicia aproximadamente en los albores del siglo XVI y, a través del Renacimiento y el Barroco, concluye en el siglo XVIII, donde, sobre todo a partir de su segunda mitad, la revitalización higiénica del clasicismo se impone desde la monarquía.

Por otro lado, existe el argumento *de facto* para la otra interpretación, en el que se interpreta como una virtud -en su acepción de *virtus*, aplicado a la poesía como a otros aspectos del decoro del personaje, como al ideal de equilibrio entre armas y letras- destacando una supuesta *Weltanschauung* nacional que declara un genérico realismo, tesis justificada por la crítica tradicionalista.

Menéndez Pelayo (1856-1912), en su *Historia de las ideas estéticas*³, fue el primero que convierte esa manera de representación, fiel a su modelo, en parte de un ideal estético del arte literario frente a la *diégesis*, que significaría su contrario, es decir, una poesía que ante el mismo objeto se fija en la *imago mundi* propia del sujeto que

³ En biblioteca virtual Menéndez Pelayo, Fundación Ignacio Larramendi, se puede consultar en línea. La primera edición está dedicada a su maestro Manuel Milà i Fontanals, en 1883. La edición definitiva, tras la reedición a cargo de su autor en 1999, data de 1940 y forma parte de los primeros volúmenes de la Edición Nacional de las Obras Completas, a cargo de Enrique Sánchez Reyes para el CSIC.



en aquella fidelidad objetual de la *mimesis*. Junto a otras características, el polígrafo santanderino forma un *corpus* dominante de autores y textos que implica consecuencias éticas y religiosas, basadas en un humanismo cristiano que hunde sus raíces en la cultura grecolatina. Ahora bien, también es cierto que las excepciones, en cuanto a ideas estéticas y las filosófico-teológicas, le sirvieron para sistematizar una historia paralela con los disidentes en *La Historia de los heterodoxos españoles*⁴. Normalmente los suele presentar como casos de influencias extrañas cuando no representaciones de clara pertenencia a una tradición paralela antiespañola.

II. EQUIVALENCIA ENTRE LOS CONCEPTOS DE FANTASÍA E IMAGINACIÓN: DE LAS POÉTICAS GRECOLATINAS A LAS RENACENTISTAS

En cuanto a la preceptiva literaria, desde la aparición de la primitiva épica en latín y la inmediata posterior en lengua romance existe una lógica continuidad, tanto en la Península como en el resto de Europa, a partir del texto nuclear, el *Ars Poetica* -traducción de la *Epistola ad Pisones*- de Horacio (20 D.C), donde la influencia de Aristóteles resulta innegable aunque el autor latino no conociera su obra directamente. Esta última parece que siguió perdida durante el medievo, seguramente porque en su origen griego estaba destinada a ser oída como cuadernos del maestro. La más antigua de las copias es el *Codex Parisinus* de fines del siglo X, no obstante, hasta la versión de Averroes del siglo XII no se divulgó suficientemente y además adaptada por este a su momento histórico, donde se añadía el carácter moralizante al catárquico de la tragedia. En España se siguió traduciendo el texto al latín y parece ser que su influencia mayor se dio a partir del siglo XVI con la publicación en su griego original.

⁴ Obra monumental en dos volúmenes, publicada en la portentosa juventud de su autor, 24 años en su inicio, la compuso entre 1880 y 1882 y fue la primera entrada de la ciencia humanística en la España del XIX, en el contexto de la historia de las ideas, a partir de la ortodoxia de lo católico como universal español pero sin dejar de lado cuestiones filosóficas o literarias. Manejamos la edición de la BAC. Madrid, 1978. Igualmente se encuentra en línea de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.



No se sabe con seguridad si la Poética se circunscribía solo a lo que contiene -el estudio de la tragedia, la diferenciación entre poesía e historia y algunos aspectos de la *mímesis* y lo que llamaríamos hoy lingüística- o se perdió el segundo libro dedicado a los otros géneros, como la epopeya, la comedia y la poesía yámbica. La inexistencia precisamente de la parte dedicada a la comedia ha dado lugar a la hipótesis de que Aristóteles, como ya hubiera manifestado su opinión negativa hacia la comedia, despreciase dedicar su esfuerzo al análisis de un género que presenta la *mímesis* de lo vulgar aunque en menor medida que la sátira más personal y cínica de los poemas yámbicos. Sin embargo, la mayor parte son del parecer de que existió y hay referencias externas a ello junto con la argumentación de que si solo constara de un volumen, su autor, como hace en otros, hubiera incluido una conclusión⁵.

Los escritos de Platón circulaban asimismo y aún mayor frecuentados entre los doctos, a través de los continuadores neoplatónicos como de San Agustín y sus seguidores. En *Las leyes* o *La República*, entre otros, aparecen las más conocidas interpretaciones de la poesía. En esta última, el tercer libro, señala la comunidad entre tragedia y epopeya que comparten, entre otros elementos, lo maravilloso. Solo existe una nota distintiva en el modo de intervención del autor, más natural en cuanto al modo directo de imitación a través del diálogo en las tragedias pero comenta la equivalencia temática y su exigencia formal, tanto del tipo de versificación como del lenguaje elaborado, cuyo destino implica un público escogido que mire desde abajo lo inalcanzable del mundo representado. En suma, discípulo y maestro hablan de *mímesis* como principio. La diferencia es de índole axiológica. Para el filósofo de los diálogos, la poesía no deja de ser un arte menor, en línea con las demás artes imitativas, por ser reproducción de la realidad que a su vez lo es una del mundo de las ideas, el único accesible a un número privilegiado de los *aristoi* de la filosofía, por tanto, un saber por encima de la capacidad mayoritaria.

⁵ De esta opinión es GARCÍA YEBRA en su traducción de la Poética, nota 394 de su edición en Gredos, 1974-1999, edición trilingüe.



En la estimación del Estagirita, sin embargo, la dignidad de la *mímesis* poética está por encima de la historia y llega a participar del pensamiento filosófico: «la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular»⁶.

Ya en la España visigoda, fueron muy frecuentadas en el resto de Europa las *Etimologías* de San Isidoro (556-636) y, por fin, cabe añadir para los largos siglos subsiguientes la influencia de la corriente árabe, cuyos principios estéticos y retóricos, como de la concepción filosófica, proceden en su gran parte de la civilización helénica; así como la corriente judía que influyó en la épica peninsular en el sentido del rechazo del elemento fantástico⁷.

En cuanto a la influencia que sobre la materia épica del medioevo pudieron tener las aludidas preceptivas, parece menos importante que la proporcionada por la fuente directa de los poemas épicos de la antigüedad.

Por otra parte, lo más destacable, tanto en los tratados medievales como en la poética clásica, es la ausencia de distinción entre los conceptos de imaginación y fantasía. Incluso la etimología parece conjurarse para conducirnos a la sinonimia: el término latino *imaginatio* del que deriva el castellano 'imaginación' resulta de la traducción del griego *phantasia*.

En el Renacimiento, con la aparición de nuevas poéticas desde Italia, solo se apuntan ciertos matices en cuanto a una más intuitiva que definitoria diferenciación. En las letras hispanas, destaca Francisco Sánchez de las Rozas (1523-1600), el *Brocense*⁸, con sus comentarios a clásicos y contemporáneos, como el dedicado a Garcilaso, y sus trabajos de retórica o ya para el Barroco, Alonso López Pinciano (1547-1627)⁹ menos influido este por los tratadistas italia-

⁶ *op. cit.*, p.158-162.

⁷ Para consultar sobre la aportación de esta cultura vid. SAENZ-BADILLOS. *Literatura hebrea en la España medieval*. Universidad Nacional a distancia, 1991.

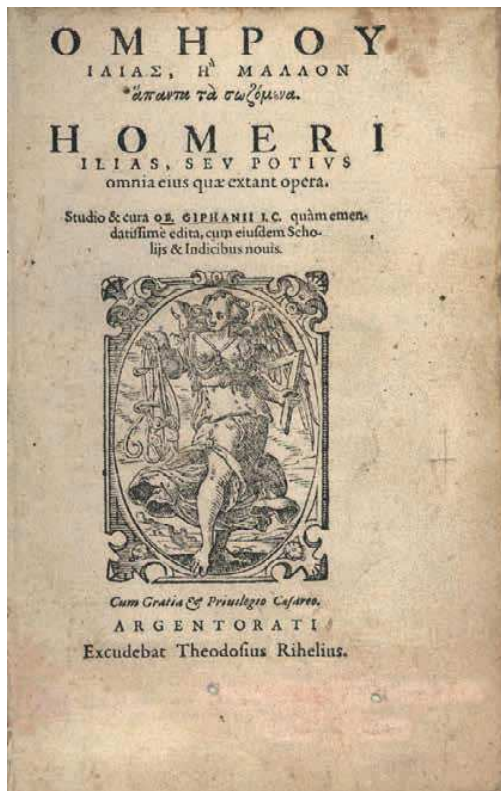
⁸ Resulta sintomático que entre otras traducciones de los clásicos, como Virgilio, y Ovidio, publicara una edición propia del Arte poética de Horacio y trasladara al castellano el Canzoniere de Francesco Petrarca.

⁹ *Philosophía antigua poética* (1592) Edición de José Rico Verdú. Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998.



nos, entre ellos el indiscutible *arbiter elegantiae* Pietro Bembo (1470-1547).

Sí podemos conectar el género épico con el poeta Virgilio¹⁰, el paradigma a través de *La Eneida* y sus doce libros que conecta con el verdadero fin de toda epopeya, la exaltación de los orígenes de un pueblo, en este caso el romano, desde la huida de Troya, lugar donde establece su vinculación con Grecia, hasta el establecimiento de la primera ciudad romana, la *Alba longa*, futura Roma. Tiene todo su sentido que se tratase de un encargo del todopoderoso Augusto para proclamar el origen mítico del Imperio al modo de la *Odisea* y la *Ilíada* de Homero.



La Iliada, edición Rihel, hacia 1572

Resulta curioso que, según opinión común, Virgilio quisiera destruir su gran obra épica, quizás por desavenencias con el emperador o porque no le satisficiera. En realidad, contiene una gran cantidad de elementos sobrenaturales, cuyo carácter inverosímil pudiera resultar excesivo, más si lo comparamos con el resto de su obra. Desde luego, lo sería para cualquier otro género que se limita a una reproducción de lo real, sin embargo su verosimilitud está determinada por el género épico que, junto a la tragedia, son los que definiría como sublimes la *Poética* de su compañero Horacio. Junto a Ovidio y forman el gran *triumviro* en una época de tan raro privilegio. En ellos la materia tratada exige su grado de credibilidad, la misma que ten-

¹⁰ Uno de los estudios más completos sobre la relación de preferencia de la Eneida para la épica cristiana medieval está en Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. CSIC. Madrid, Hernando Larra-mendi, 2004.



dría esa enorme enciclopedia de los dioses que es *La metamorfosis* ovidiana para los ciudadanos romanos creyentes en sus mitos. Por otra parte, si apoyamos la afirmación del *Pinciano*, resultarían inverosímiles, en el sentido de ridículas, en la mayoría de autores que han tratado imitar a Virgilio y no tienen su calidad¹¹.

Imitación ha de ser la fábula porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda imitación y semejanza a verdad.

Aquí no hace otra cosa que acudir al principio de autoridad del maestro latino, ensanchando así tanto el concepto de mimesis como el de verosimilitud en su *Filosofía antigua poética*¹².

En todo caso, la *Eneida* es una continuación de las primeras epopeyas de Homero, desde el comienzo *in media res* hasta la naturaleza de la acción y el héroe. No es casualidad que se convierta en un referente de los ciclos heroicos que proclamarán el nacimiento de los pueblos europeos, como del propio Dante que, en su *Divina comedia*, lo escoge como guía en su poema alegórico, una especie de épica cristiana del más allá.

Lo que más interesa aquí son las referencias fantásticas que presenta la *Eneida* en sus distintas interpretaciones medievales. Desde un principio destacan las apariciones sobrenaturales o las metamorfosis de índole mítica que, junto a intervención mediadora de los dioses que se justifican por esa necesidad interna de la *fábula*. Aristóteles, en su *Poética*, trata de la equivalencia entre lo verosímil y lo necesario por cuanto la *fábula*, o estructuración de los hechos, debe mantener una unidad en la que ningún suceso se determine fuera de lógica interna de las acciones. El famoso símil del pintor que si pintara a un ser monstruoso, mitad hombre, caballo, pájaro y pez, se expondría al ridículo, es el del poeta que no debe invadir los límites de la verosimilitud hasta lo absurdo. Aristóteles hace, en cambio, una concesión a los poetas, sujetos más a la necesidad que a lo creíble, que se ven forza-

¹¹ p.172 en op.ya cit.

¹² *Vid op.cit.*, pp.162, 163, 169.



dos a conducir su obra hasta violentar esos límites: su quehacer debe estar depurado de lo individual y buscar la universalidad. Concluye con la afirmación de que puede llegar a ser más verosímil hacer creíble lo imposible que lo posible.

Por otro lado, la intervención divina no implica que resuelva como *deus ex machina*. En las ocasiones que aquella necesidad motiva su aparición, el dios solo actúa desde su mundo superior sin confundirse con los héroes. Eso sí, favorece o dificulta sus trabajos en un difícil equilibrio, sin formar parte de la gloria futura de aquellos. Venus apoya a los ejércitos de Eneas mientras Juno, siempre renovado su odio hacia los troyanos, se opone a su victoria. Sin embargo, el supremo del Olimpo, Júpiter, nunca se erige en el que decanta el resultado.

Por tanto, los hechos narrados, aunque deriven del mundo fantástico, se apoyan en una tradición mítico-alegórica que no admite una traducción literal, es decir, existe una convención poética que impide la confusión con la historia. De hecho, el propio Aristóteles ya hemos visto cómo defiende la expresión poética como más verdadera, en el sentido de verosímil, que la historia.

III. PRIMER MOMENTO: LA EPOPEYA MEDIEVAL HISPÁNICA FRENTE A LOS OTROS PARADIGMAS OCCIDENTALES

Una gran parte de los primitivos *Cantares de gesta* occidentales, los derivados de la llamada *saga islandesa, nórdica* incluyendo a los germanos, y los que tratan de la materia de Bretaña, se decantan por la fusión de dioses y héroes pues ambos se mueven en la univocidad de lo extraordinario inverosímil. Por supuesto, el gran número de acciones que narra la *Eneida* sirve asimismo de base argumental y anecdótica de estos últimos como de otros, tales los del ciclo *carolingio*, incluso la actualización añade nuevos sentidos en los libros de caballería posteriores, como en el ciclo Troyano.

Antes, es necesario separar como paradigmas diferentes el *nórdico* del *britano* y *carolingio* y estos dos del *castellano*.

En el primer caso, es difícil sustentar que la *Eneida* pudiera influir en los *Eddas* islandeses y en la posterior épica germánica. Eso



sí, la Saga *Volsunga*¹³, como más conocido, presenta las características comunes de los arquetipos épicos. Así, la participación directa de los dioses, pero también se diferencia en la recreación del mundo del más allá, el *Walhala*, reino paralelo de los dioses.

Toda interpretación trascendente, además, resulta inédita dentro de la cultura clásica pero no así en la nórdica o en el primitivo cristianismo franco, británico o peninsular, uno de los pocos elementos que les une, por otra parte. Lo que deviene intercambiable, a pesar de la distancia entre la cultura grecolatina y la nórdica, es la restricción de la libertad del héroe, sujeto siempre a un destino, favorable en el caso de Eneas y funesto para Sigfrido.

Por eso, es necesario llamar la atención del carácter de la épica occidental cristiana y específicamente la hispánica. Existe en esta la libertad de elección del héroe en la forja de su propio destino, sustentado por el ideal católico. La realidad heroica no concluye en el final del relato, se prolonga hacia el futuro como permanencia, latente el sentido de la gesta tanto para el héroe como para la comunidad que representa y manifiesto en la promesa de eternidad. Esto choca con la mentalidad pagana del mundo clásico que tiene el Paraíso en su origen.

En esta línea de interpretación tradicionalista de la épica hispánica, la crítica filológica de Milà i Fontanals constituye el primer paso. En su obra *De la poesía heroico-popular castellana* (1874)¹⁴, aparece el *Romancero* como continuidad métrica y temática del *Cantar de gesta*. Ello establece una vía de estudio inagotable para sus discípulos.

Menéndez Pelayo¹⁵, a través del estudio del *Romancero* desarrolla, entre otros, el aspecto de diferenciación entre la épica espa-

¹³ Vid ALMAGREN, B. *The viking* (Universidad de Upsala) y otros autores. Ed. Wahlstrom and Widstrand. Gotemburgo, 1967.

¹⁴ En la primera edición aparece asimismo un *Estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*. Ed. Librería de Álvaro Verdaguer. Barcelona, 1874.

¹⁵ Aporta la descripción y comentario de todo el material conservado y pedido, a través de la reconstrucción por las crónicas, que hace referencia a la figura del Cid y de otros héroes castellanos y su diferenciación con la épica francesa, t. 1,2,3,4 y 5, en su monumental *Antología de poetas líricos castellanos*. ed. E. Sánchez Reyes CSIC. Madrid, 1944, 10 vols.



ñola y la francesa que había referido su maestro, en relación con el contenido de la historia relatado por la cronística latina. Ello se prueba hasta el punto de que la reconstrucción de la primera página perdida del *Cantar de Mío Cid* se hace a partir de la *Historia Roderici* entre otras crónicas de Alfonso X como la *Estoria de España*.



Cantar del mío Cid

Este extenso poema en versificación tan larga como irregular, junto con otros que han sobrevivido apenas en estado fragmentario, marcaría entonces la estética del primitivo *Cantar de gesta* que pasaría al viejo *Romancero* anónimo y así, sucesivamente, al nuevo, cultivado por poetas conocidos, y al género teatral en el drama histórico de los *Siglos de Oro*, entre los hitos principales, hasta llegar al Romanticismo y la novela histórica.

El autor del primer poema hispano construye, pues, un héroe épico, Rodrigo Díaz de Vivar, sacado del natural en una reproducción fidedigna y que, gracias a una *imaginación sólida*, aparece como proto-

tipo de las virtudes raciales de Castilla. Todo ello va de la mano de una poética extraída del humanismo cristiano:

*Se distingue de sus semejantes por el ardiente sentido nacional que, sin estar expreso en ninguna parte, vivifica el conjunto, haciendo al héroe símbolo de su patria (...), los más nobles atributos del alma castellana: la gravedad en los propósitos y discursos (...), la grandeza sin énfasis, la imaginación más sólida que brillante, la piedad más activa que contemplativa (...), la lealtad al monarca y la entereza para querellarse de su desafuero*¹⁶.

¹⁶ En p. 74, t.I de op.ya cit.



Posteriormente, el mayor estudioso del *Cantar de Mío Cid*, Menéndez Pidal publicará varios estudios¹⁷, tanto desde la especialización filológica de este *Cantar de gesta* como desde sus fuentes históricas. En *La España del Cid*, afirma incluso la historicidad de lo narrado por el autor frente a la cidofobia de los arabistas que lo calificaban entonces de mercenario hasta hoy, como si hubiera traicionado la alta consideración que contiene la fórmula de *mi señor*, que traduce la castellanizada de *mío cid*, con que le distinguían los árabes a los que engañaba¹⁸.

La ancha corriente de la creación artística relativa a Aquiles, Sigfrido o Roldán se nos muestra como un misterioso Nilo(...), el río épico cidiano se deja reconocer en sus más altos orígenes(...) La crítica filológica nos permite reconocer la historia primitiva e igualmente nos deja llegar hasta la poesía coetánea, conservada para el héroe español y no para los otros; nos puede ayudar, como complemento de la historia, en el conocimiento del carácter heroico, así como nos ha auxiliado ya para conocer pormenores de hecho en que los textos poéticos están satisfactoriamente con los históricos (...) En ocasiones sucede que el carácter real del Cid es de mayor interés poético que el de la leyenda¹⁹.

¹⁷ Es de sobra conocida su contribución a la filología medieval hispánica y a la historia de la literatura. De hecho su impronta ha pasado de generación en generación hasta la actualidad donde no dejan de aparecer nuevos trabajos, así los de Diego CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL en *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*. Fundación Menéndez Pidal. Madrid, 2000 o la edición de Alberto Montaner, considerado uno de los mayores especialistas en los estudios cidianos, que, además de su estudio cuenta con el de otros como los de Francisco Rico, del *Cantar de Mío Cid*. Centro para la Edición de Clásicos Españoles. Ed. Galaxia Guttenberg, 2000.

¹⁸ Hay una cierta villanía en el arte de la desmitificación sobre todo cuando solo se cuenta con vaguedades tan pseudohistóricas como interesadas. El propio Menéndez Pidal cita al mejor y más cualificado representante de la tesis, basada en las fuentes islámicas, Dozy -y en segunda línea a Masdeu-, el primer adalid contra la memoria del *Campidoctor* Don Rodrigo. En suma, Dozy, en sus memorables *Recherches*, acopió como nadie hasta entonces, las fuentes árabes y cristianas, pero no las aprovechó regularmente hasta el nivel de un retrato frívolo donde se prefieren las chillonas estridencias a la clara contemplación de la vida antigua. El saber erudito de Dozy es amigo encubierto de la cidofobia(...). p. 40 de *La España del Cid*, 4ed. Espasa Calpe, Madrid, 1947 Tomo I.

¹⁹ En p. 41, t.1 ed. ya cit .



Estatua del Cid Campeador. Burgos

Poesía y verdad del *Cantar* coinciden plenamente en este libro de 1929 mientras que en el último estudio de 1963, *En torno al poema de Mío Cid*, matiza este exceso de fidelidad histórica: «es verdad que el Cid de la realidad no combatió a su rey y le rindió vasallaje en Valencia, pero también es verdad que guerreó fieramente el condado de García Ordóñez, que tierra era del rey, así que el cantar se inspira en la realidad cidiana, pero depurándola mediante una selección constante»²⁰.

Lo más interesante se deriva de la posibilidad de ese ideal, porque así podría haber sido realmente la historia del caballero postergado que debe recuperar su honor con las virtudes propias de su condición, valor, fidelidad y generosidad, tomando las tierras por las que pasa en nombre de su rey.

La diferenciación con los otros cantares foráneos no oculta un rasgo común, más allá de la verosimilitud y el apego al verismo de la

²⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R. *En torno al poema del Cid*. Ed. Edhasa, Barcelona, 1970, p.227.



epopeya española: el mismo esquema de acción redentora del que se enfrenta con obstáculos insalvables para cualquier otro que no tenga sus virtudes heroicas, ya sea el final de tal acción feliz o desgraciado.

La singularidad del héroe Rodrigo comienza con un narrador que se limita a asistir al triunfo de la voluntad. Desaparecido el *Fatum* como fuerza determinante, es la propia confianza, que destierra hasta la más pequeña superstición, la protagonista, siempre en equilibrio con la Fe depositada en Dios. Está siempre presente, confianza en la propia valía como en la divinidad, durante el largo proceso de recuperación del honor, a partir de una injusticia, la de ser desterrado en términos de extrema dureza por el monarca, al que sigue siendo fiel para que su plan de conquista sea más meritorio como su compromiso con los ideales de la joven Castilla. Precisamente la fidelidad resulta la segunda y no menos principal entre sus virtudes, se repite mezclada con una amistad sin reservas a sus más inmediatos colaboradores como hacia sus *mesnadas*, que responden de la misma manera. Por fin, deviene sagrada la fidelidad, consecuencia del amor a su esposa y familia, con la promesa de un regreso digno y honores para ellos y sus descendientes. Todo lo deja en *manos del Criador*, al que ve como un instancia objetiva, juez supremo al que no cabe pedir explicaciones.

Si bien, como se dijo más arriba, este modelo se parece al modelo de otros héroes occidentales, se diferencia de ellos en aspectos relevantes. No se encuentra atrapado en el azar de los acontecimientos, como los otros caballeros, vencido por la traición de uno más poderoso, o al encuentro fatal del sacrificio de su propia vida.

La trayectoria de Don Rodrigo Díaz se ve condicionada por una serie de aventuras felices hasta la aventura final que concluye con una gran conquista, un final felicísimo en agudo contraste del desgraciado paladín que muere de manera atroz en su aventura, la única, la que encarna su destino final, ya escrito. Muy lejos aquí de la libertad con que actúa el castellano cuyos logros servirán para aumentar el prestigio de la leyenda y del pueblo que la encarna.

Los otros paladines mantienen como Don Rodrigo su fidelidad a un ideal colectivo y al rey como símbolo del poder temporal, a quien sirven aunque este les persiga injustamente. Ocurre de forma más encarnizada con Bernardo el Carpio, un *Cantar de gesta* castellano desaparecido, enamorado de la hermana del rey o, del lado más



opuesto, con su intervención a través de un sicario en la muerte de Sidfrido, pero no se ven los sucesos tan naturalmente imbricados en sus propias vidas y sus particulares causas como ocurre con los que marcan la acción del Cid.

Tampoco se parecen en cuanto hace a la experiencia del amor. Desde luego el de Vivar no se encuentra en el momento del enamorado Lancelot quien, con la excusa del hechizo del hada Morgana, seduce a la reina Ginebra, ni sufre de tentaciones de infidelidad como el escandinavo Sigmund, descendiente del dios Odín, que sucumbe a la tentación de la amante como en la gran mayoría de personajes de estas sagas nórdicas. Ya no existe para el guerrero la dama de sus pensamientos pero sí una dama a la que ofrecer los frutos de sus victorias.

Doña Jimena aparece revestida de una dignidad de carne y hueso, que al separarse de su amado lo hace estremecida en la célebre escena de la despedida. Nótese la naturalidad del estilo y la sobriedad, rasgo común de las virtudes estético-éticas del texto y de su protagonista.

21

El çid a donna Jimena yua la abraçar,
Donna Jimena al çid la manol va befar,
370 Lozando de los oios, que non sabe que se far.
E el alas ninhas tozno las acatar¹:
«Adios uos acomiendo, fijas, y a la mugier y al padre spirital;
Agoza nos partimos, dios sabe el aiuntar¹».

Llama la atención de qué manera irrumpen las emociones humanas para hacer más verosímil el personaje. Las cualidades propias del caballero que en tal alto grado posee contrastan con el lado demasiado humano incluso, presente desde el primer verso con la aparición de la figura del *pater familia* que llora su desventura y se despide de su tierra, Vivar, mirándola como si no fuera a volver pero al mismo tiempo confiando en Dios para que lo haga con gloria.

²¹ Edición de Timoteo Riaño Rodríguez y M^a del Carmen Gutiérrez Aja. Reproducción del manuscrito del cantar de Mío Cid. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, p. 13.



1 Delos fos oios tan fuerte mientre lorando¹,
 Toznaua la cabeça , eftaua los catando;
 Vio puertas abiertas , vços fin cannados¹,
 Alcandaras uarias fin pielles , fin mantos,
 5 E fin falcones , fin adtozes mudados.
 Sofpiro mño çid¹, ca mucho auie grandes cuydados.
 Ffablo mño çid bien , tan mefurado:
 «¡Grado açi, fennoz padre, que eftas en alto!
 Efto me an buelto mños enemigos malos».

Como verosímil resulta la manera serena cómo reacciona ante la brutal afrenta de Corpes. Con la finalidad de que no exista ninguna reserva sobre la dificultad de creer que puedan salvarse las hijas del Cid, abandonadas como muertas en un robredal, el autor nos muestra al sobrino del Cid, Félez Muñoz, que las rescata al poco. Este seguía de cerca a sus primas y maridos porque no se fiaba de los de Carrión quienes, momentos antes de la agresión, habían exigido que les dejasen a solas. Lo monstruoso del episodio es la causa de tamaña vileza contra unas jóvenes indefensas: la venganza contra su padre por quedar avergonzados ante él y los presentes en el célebre episodio del león, además de mostrar cobardía en momentos concretos de una batalla pasada.

2750 Mas dex an las maridas en briales , en camifas,
 E alas aues del monte , alas bestias dela fiera guifa.
 Pox muertas la(s)¹ dexaron, fabeð, que non pox biuas.
 ¡Qual ventura ferie fi affomas effoza el çid campeado!
 Los ýfantcs de carrion enel Robredo de cozpes
 2755 Pox muertas las dexaron,
 Que el vna al otra nol tozna Recabdo.
 Pox los montes do ýuan, ellos ýuan fe alabando:
 «De nueftros cafamientos agoza fomos vengados;
 Non las deuimos tomar pox varraganas,

²² P. 28 *op. ya cit.*

²³ P. 125 *op. ya cit*



2760 Si non fueffemos Rogados,
Pues *nuestras* pareias non eran poza en braços.
La defondra del Leon affis *y*za vengando».
Alabandos *y*uan los *y*fançes de carrion.
Mas *y*o uos dire da *quel* felez munoz,
2765 Sobrino era del çid campeador;
Mandaron le *y*z adelante, mas de fu grado non fue.
En la carrera do *y*ua doliol el cozaçon,
De todos los otros aparte se falio,
En vn monte espelfo felez munoz se metio,
2770 Fafta *que* vieffe venir fus primas amas ados
O *que* an fecho los *y*fançes de carrion.
Violos venir, oyo vna Raçon,
Ellos nol vien ni denð fabien Raçon;
Sabec bien *que* fi ellos le vieffen, non efcapara de muerc.

Aquí aparece por primera vez la figura del poderoso despiadado que veremos en el drama histórico de Lope de Vega, ese personaje de la alta nobleza que falta tan ostensiblemente al decoro debido a su condición y se convierte en el villano por excelencia. De nuevo, vemos esa confirmación de los caracteres comunes en la prolongación de unos rasgos distintivos que conforman una tradición literaria. Esta afrenta exige un castigo justo y un final feliz. Por tanto, se confirma esa necesidad aristotélica aquí, en un poema épico donde se cumple no el capricho de un destino ciego sino la actuación legal en forma de solución humana, hecho definitorio frente a la tragedia. En esto vemos también, una tradición que se resiste al cultivo del género trágico y opta por la solución transaccional del drama, llamada genéricamente *comedia* en el famoso arte de Lope²⁵.

A su vez, esto implica la existencia de elementos humorísticos que podemos observar en el Cantar. Así la burla sobre el agüero de la corneja y sobre la propia mala ventura que manifiesta Don Rodrigo a su lugarteniente Alvar Fáñez al principio de la obra; el episodio

²⁴ P. 126 *op. ya cit*

²⁵ Como se sabe el *Arte nuevo de hacer comedias* fue un encargo de la Academia de Madrid para un discurso in vero donde expusiese su manera de hacer teatro. Así lo hizo en 1609 y se recogió después en volumen. Se puede consultar en la página de Cervantes virtual. Alicante, 2002 en transcripción de la edición de José Manuel ROZAS *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Hacer Comedias*.

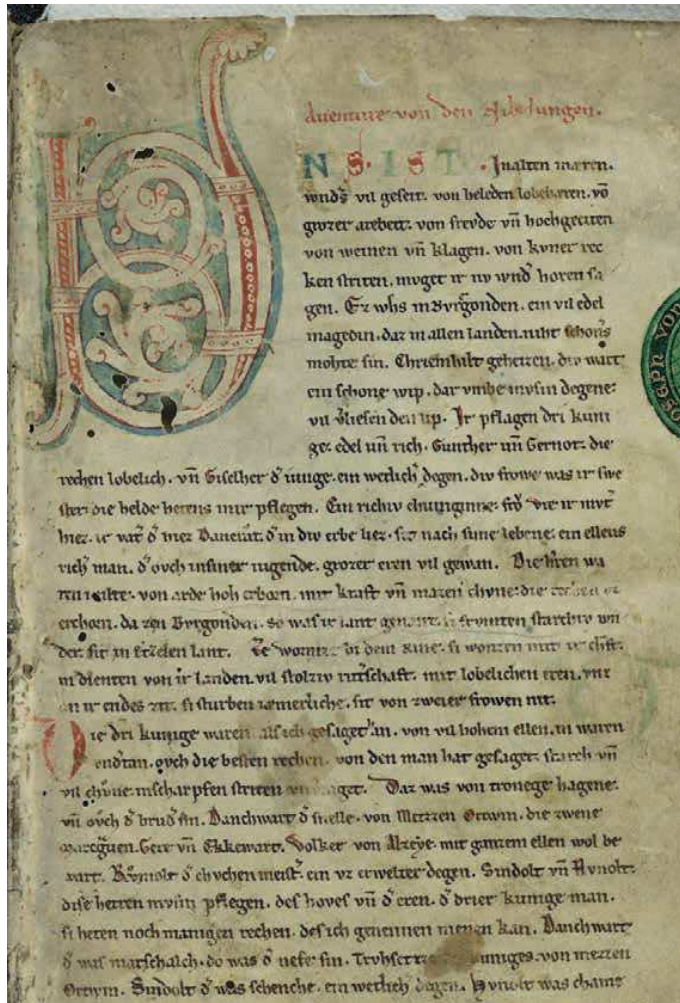


de la huelga de hambre del Conde de Barcelona que ha sido derrotado por el Campeador y se rebela de manera tan poco decorosa por la no asunción de ser vencido por un inferior; con que prácticamente se cierra el cantar del destierro; y, entre otros, en el Cantar segundo, conocido como *el de las Bodas*, el mismo episodio del león, motivo de risa desde la presentación del narrador y de la imposición de silencio del Cid, ante las risas de los presentes que descubren cómo uno de los infantes de Carrión ha huido despavorido para esconderse al grito de no volveré a ver mi tierra y el otro se ha metido bajo del escaño de su suegro, mientras él se limitaba a imponer su presencia real al rey de la selva que se humilla y deja llevar del cuello como un perro.

El tratamiento del héroe, que nace en una pequeña población existente hoy, Vivar, y se confunde con su tierra y los suyos, poco tiene que ver con los héroes, rodeados de actuantes objetos mágicos y sobrenaturales designios, que siguen el modelo del protagonista de cualquiera de las sagas a las que nos referimos. Si últimamente²⁶ se ha rastreado su origen de la alta aristocracia, la tesis tradicionalista de Menéndez Pidal mantiene el tratamiento de infanzón para Rodrigo Díaz, es decir, caballero de frontera más acorde con un cierto origen legendario por abajo, es decir, coherente con el grado de esfuerzo y superación que requiere la gesta de la conquista de Valencia. Por otra parte, hay una tendencia común en ciertos genealogistas a suponer un origen más alto del apellido en muchos hidalgos castellanos y leoneses como recuerda el autor de la cita anterior.

En cambio, el rey *viking*, Volsüng, comienza su existencia mágica aún antes de nacer, desde su gestación de siete años en el vientre de la madre- curiosa forma de complejo de Edipo- a quien debe besar para poder salir a la vida. Sin embargo, normalmente el protagonista de este tipo de épica no suele ser el rey pero está muy cerca y, en este caso, es Sigurd, su nieto, hijo de Sigmund rey de los francos y de Hjördis que nació en un bosque y murió esta vez en el

²⁶ Los trabajos genealógicos de Margarita Robles se apoyan en *la Cronica Roderici* que consigna el origen de tal alcurnia para la línea paterna del de Vivar, demostrando que son ciertos. El linaje del Cid en Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval n°13 (2000-2002. pp. 343-560)

*Cantar de los nibelungos*

parto, lo cual le hace crecer en este medio y enfrentarse con el dragón Fafner, custodio del tesoro de los Nibelungos, que es conocido más como el Sigfrido del *Cantar de los Nibelungos*, que muere al igual que Aquiles, a causa de una traición urdida por el rey Gunther y el envidioso Hagen, en el punto del cuerpo donde no es invulnerable.

Aun en la proximidad fronteriza con respecto a la Península, el ciclo carolingios del *Cantar de Rolán*, se encuentra la misma hipérbole de la larga agonía de los héroes de aires nórdicos, esta vez en un Roncesvalles irreal, desde donde el lugarteniente de Carlomagno,

herido y único superviviente, rodeado de sarracenos –históricamente los vascos del valle de Roncesvalles–, todavía le da tiempo para perforar sus propios tímpanos con el agudo soplo del olifante más el infructuoso intento de romper la espada Durandal contra la roca para evitar que pase a otras manos.

De la misma forma, la obtención de Tizona ganada en Valencia al rey Búcar no guarda la menor relación con la leyenda de las espadas Gram, Chrysaor o Excalibur. No es un objeto mágico ni tiene cualidades que lo asocian al destino trágico del héroe como cualquiera de estas últimas. Estas espadas lo designan por encima de su voluntad, al único que la puede utilizar porque estaba destinada solo a él. Por ello, por su origen sagrado-mítico, se encuentra por



encima de las posibilidades humanas. Son la firma final de su muerte, ya que no solo sobreviven a sus poseedores sino que resultan así lo único susceptible de eternizarse, superiores al protagonista humano que resulta transitorio.

Una de las características de diferenciación más relevantes, junto al origen geográfico concreto del héroe Campeador frente al misterio del caballero elegido, viene marcada por un también opuesto desenlace. Como ya hemos visto, puede ser la más reveladora de las diferencias ya que constituye todo un programa estético de la concepción de lo heroico y su relación con la sociedad que debe mirarse en su espejo. El Cid llega a la cima de su fama paralelamente a una traición, la de los condes, que no logra llevarse a cabo, entre otras cosas porque el rey Alfonso no está detrás sino que la castiga. Aunque sea responsable de bodas tan nefastas, él mismo rectifica al enterarse de la cobarde fechoría de sus parientes.

Vaya de paso otra analogía con la Comedia del *Siglo de Oro* como es el pacto entre Monarquía y vasallaje, esta vez representado por un Infanzón que se enfrenta a descendientes de reyes. Apurando el paralelismo, el perdón de los católicos Fernando e Isabel a quienes, en nombre del pueblo de Fuenteovejuna, ajustician por su cuenta al poderoso, en la figura del Comendador, resulta una confirmación de esta alianza. Además aquel ha cometido el peor delito contra el honor, patrimonio solo del alma individual que es de Dios y no sujeto a códigos puramente legales, a través de la violación de una doncella, hecho que exige venganza inmediata. La medida que exhibe el Campeador en todo el cantar le lleva, pese a lo dicho, a que sea el propio Rey quien haga justicia.

En los últimos versos el autor del Cantar nos anuncia que sus hijas serán las futuras esposas de sendos herederos de dos coronas, la de Navarra y la de Aragón. No se puede pedir más pero se ajusta a la lógica de las acciones desde el despojo y humillación al premio merecido, logrado gracias a una gesta proporcional en progresión ascendente. Como prueba de la trascendencia de este forma de entender el género, la prosecución de la historia que añade el Romanesco no deja de añadir mayor gloria. Una de las fuentes proviene de la perspectiva religiosa en la *Leyenda de Cardeña*, elaborada tras el traslado de Valencia y entierro en el monasterio del mismo nombre



próximo a Burgos. El autor construye un relato donde persigue, como tantos otros monasterios, convertirlo en lugar de culto y peregrinación, en este caso, con la memoria del héroe de la tierra al que se sacraliza como ocurre con los santos. Aquí se cuenta por primera vez la profecía divina que se cumplirá al lograr que el Cid venza aun después de muerto²⁷. No quieren los romances que pueda morir de muerte natural, como parece que así ocurrió, sino que dan una vuelta de tuerca más y es el propio héroe, quien herido mortalmente por una flecha enemiga mientras vigilaba en las almenas, ordena que le embalsamen y le suban a su Babieca para ponerse al frente en el episodio definitivo. Este añadido no deja de ser una forma de la fuerza imaginativa que, a pesar de que roza lo difícil de creer, está lejos de un ejercicio de fantasía disparatada. Como se sabe, fue su viuda doña Jimena quien rindió la plaza, sin ofrecer resistencia, tres años más tarde después de la muerte del Cid en 1099 a las tropas sitiadoras del caudillo árabe.

IV. SEGUNDO MOMENTO: LA FANTASÍA A TRAVÉS DEL GÉNERO DE LA NOVELA DE CABALLERÍAS HASTA LA PARODIA QUIJOTESCA

Es necesario ahora definir la dualidad de imaginación y fantasía como dos formas de expresión diferenciadas para aplicarlas a los modelos de la épica medieval. Ni la antigua preceptiva ni el paradigma de la *Eneida* pueden ver esta antinomia que se codifica en la filosofía de Locke y su *Ensayo sobre el entendimiento humano* que tanta influencia tendrá en escritores posteriores como Lawrence Sterne hasta los prerrománticos como S.T. Coleridge. Ello nos conduciría a afirmar una mayor presencia de la imaginación frente a la fantasía de gran parte de la producción literaria en nuestra lengua. Al hablar de estos conceptos seguimos aquí la diferenciación del poeta y ensayista Simon Taylor Coleridge en su *Biografía literaria*:

²⁷ EN PEÑA-PÉREZ, F.J. «Los monjes de San Pedro de Cardeña y el mito del Cid» en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII semana de Estudios Medievales*. Nájera, 2003 (pp. 331-344)



*The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of de will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association*²⁸.

Evidentemente, sería un anacronismo retrospectivo tratar de explicar a través de la distinción de Coleridge una forma poética tan alejada, de su tiempo aunque no de su sensibilidad, como la épica medieval pero sí nos sirve para ver entre las restricciones las posibilidades de aplicarlo a la materia abordada.

Sin entrar en los aspectos valorativos del poeta inglés, que define una mayor capacidad para la facultad imaginativa que para la fantástica, en la cita podemos distinguir lo que es propio de una fantasía que dispersa frente a una imaginación que unifica. Lo más original y libre se refiere a la capacidad innata de la fantasía, la facultad de recrear mundos inconexos como en un sueño. La imaginación revela por fin la capacidad del verdadero artista, independientemente de su filiación estética. Lo que resultaría fuera de los límites de un autor de novelas de caballería del siglo XVI y por tanto anacrónico, sería abordar la imaginación más allá de una facultad que integra lo disonante en una unidad nueva y distinta que se manifiesta a través del arte. Lo que sigue manifestando el poeta de los lagos es ya inaceptable para la propia imaginación del mayor poeta del Renacimiento, mucho menos para la mentalidad religiosa de entonces, pues convierte esa unidad imaginativa, frente a la consideración platónica, en la forma más alta de expresión de la percepción del mundo. El poeta se equipararía al sacerdote en el sentido de *medium*, incluso suplantaría la capacidad de creación de Dios en una creación lingüística paralela.

Asimismo de raigambre decimonónica, el presupuesto tradicionalista enfatizaría el carácter imaginativo del *Cantar de gesta* castellano como una proyección de una virtud nacional cuyo fondo esta-

²⁸ Ch.XIII, en *Selected Poetry and Prose*. A.Stauffer, New York, Random House, 1965, p.263. Existe una traducción reciente solo de la Biografía Literaria, trad. Y ed. de Gabriel Insausti por editorial Pre-Textos.



Los siete infantes de Lara

ría presente en las grandes creaciones individuales. El sentido religioso se encuentra aquí, sin embargo, lejos del idealismo romántico, sobreentendido por el carácter modélico, imitativo, de los aspectos más sobresalientes de la realidad del mundo referenciado, nunca puede referirse al autor que es mero trasmisor. Así aparecen los héroes como

Don Rodrigo, Fernán González o Bernardo el Carpio, y su impronta se extiende al tipo heroico –frente al también presente tipo antagonista, justo el contrario, el «antimodelo»– la forma realista de gran parte de la historia de la literatura hispánica hasta el siglo xx. Entonces el itinerario de la primitiva gesta castellana prosigue en la poesía épico-lírica del Romancero popular, tanto del viejo anónimo como del nuevo, cultivado por la práctica totalidad de poetas de finales del xvi y xvii que también lo trasladan a la *Comedia Nacional*. Entre las piezas directamente continuadoras del *cantar de gesta* a través del Romancero y las crónicas alfonsíes, citamos *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), de Guillén de Castro, o el drama histórico de Lope que, aparte de las más conocido de *La campana de Huesca* (1600), compuso uno precisamente sobre el héroe de Vivar, *Las almenas de Toro*, y otro, *El bastardo Mudarra*, los dos fechados en 1612, inspirado este en el cantar perdido de *Los siete Infantes de Lara*.

Sin embargo, no se atiende de una manera proporcional a una parte de la prosa renacentista hispánica, más en concreto el género de la fantasía por excelencia, el libro de caballerías, cuyo cultivo se extiende profusamente sin decaer durante al menos los dos siglos previos, no tanto a la publicación, como al éxito del Quijote.

La pregunta se plantea enseguida, al margen de la insuficiencia de la explicación anterior, en cuanto a la discontinuidad entre el carácter de la épica castellana y su derivación novelesca posterior ya que tanto difieren. En efecto, aparecen de pronto decenas de li-



bros que presentan acciones desproporcionadas e imposibles, héroes de nombres extraños y genealogía sorprendente frente a criaturas monstruosas, seres sobrenaturales, toda clase de encantamientos y objetos mágicos, recreaciones en suma de un mundo literaturizado hace siglos pero presente de nuevo bajo un nuevo aspecto. La respuesta más lógica resultaría poner a esta última bajo la influencia de una tradición ajena pero esto no es así del todo, como trataremos de dilucidar. Es en la crítica literaria contemporánea donde adquiere un creciente interés el estudio de esta narrativa caballeresca y donde se plantean una serie de diferenciaciones metodológicas²⁹. De tal manera que, según Anna Bognolo, «la probabilidad de que cada uno de nosotros tenga una idea distinta de lo que se entiende como novelas caballerescas es alta»³⁰. No es este el lugar para hacer un acopio de nombres que van desde la crítica más conocida de M. de Riquer, E.C. Riley, J.B. Avalle-Arce³¹ quienes se decantan por distinguir entre libro de caballerías reservado para el tipo de ficción heredera de los héroes míticos e inverosímiles de la épica europea, con abundante aparato sobrenatural y monstruoso, cuyo arranque es el *Amadís de Gaula*, y la de novela para un tipo de lector que prefiere un héroe humanizado al estilo de *Tirant lo Blanc*, espejo de novelas de este tipo, o el anterior *Curial e Güelfa*. Resulta clarificador pero insuficiente para diferenciar la naturaleza de al menos tres tipos de ficciones cuyo tema se basa en el héroe de caballerías. Así, siguiendo a Anna Bognolo:

²⁹ Nos referimos a los estudios que plantean una antología completa y detallada de toda la inmensidad de títulos que generaron autores hoy olvidados. Gracias a la labor paciente de autores de tesis y otros trabajos de menor entidad se ha llegado a una pasión por el descubrimiento de una literatura apenas estudiada en sus grandes nombres. En las páginas siguientes haremos mención de los más conocidos.

³⁰ En Las novelas de caballerías (1995-99) en Actas V Congreso Asociación Nacional del Siglo de Oro (1999) pp. 215-238, Centro Virtual Cervantes. Posteriormente ha publicado un libro con el mismo título por la Asociación Nacional del Siglo de Oro en ebook. Ed. Iberoamericana, 2002.

³¹ RIQUER, M. en «Cervantes y la caballeresca» en Suma cervantina. Ed J.B. Avalle Arce y E.C. Ripley. Tamesis, London, 1973 (pp.273-292). Habla de “romances de caballería” E.C. Riley en “Teoría Literaria”, íbidem, p. 293-332. Fco. López Estrada prefiere hablar siempre de ‘libros’ en sus “Variedades de la ficción novelesca” (vol 2 de Historia Crítica de la literatura española. Ed. Crítica. Barcelona, p. 271-286 y 130-140.



En el primer grupo cabe el gran corpus de la materia artúrica y de los «romans antiques»(...) de origen francés que entró en la península con varias adaptaciones a lo largo de los siglos XIII y XIV(...) Entre ellas hay que destacarlas traducciones hispánicas del ciclo (...) del Tristan en prose y las varias versiones de la Crónica troyana(...) Estas novelas son anteriores al replanteamiento del género representado por el Amadís de Gaula y, por tanto, deben considerarse por separado³².



*Amadís de Gaula.
Biblioteca Nacional*

Aquí cabría tomar como el autor más influyente a Cretien de Troyes.

Un segundo grupo, sigue la autora, integraría unas novelas breves también de origen francés que «no permite hablar sin matizaciones de verdadero género literario». No interesarían aquí por la escasa y efímera producción en España, con títulos como *Flores y Blancaflor* o *París y Viana*.

El último grupo es el que comprende, para Bognolo, «los verdaderos libros de caballerías», independientes de la novela caballeresca antes citada por la crítica que representaría Martí de Riquer. Es definitivamente el género fantástico que comparte con el primer grupo los personajes,

ambientes e historias que, como en el llamado *Roman courtois*³³, prefiere la materia de Bretaña y la que procede de Roma y Grecia a la francesa.

³² *op. cit.* p. 216

³³ Nombre elegido para dar cabida a los dos ejes fundamentales del libro de caballerías, el asunto maravilloso del roman y el amoroso que procede del amor trovadoresco o amor cortés. Tuvo su desarrollo a partir de su cultivo por los caballeros de la corte de Enrique II e Isabel de Aquitania. Por tanto, era una literatura hecha por y para los cortesanos. Benoît de Saint Maure con su *Roman de Troie* hace lo mismo que Virgilio con La Eneida, entroncar la dinastía inglesa de los Plantagenet con la troyana.



Según esto, el género sería una creación original hispánica a partir de una primera obra, *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, refundición de un ciclo anterior. De hecho, la propia Bagnolo³⁴ señalaría la influencia en Italia de este género en competencia con el creado por Ariosto a través de su ciclo en verso en torno a *Rolando*, traducción del héroe carolingio *Roland* que novelaría sobre todo Cretien de Troyes a partir de la primitiva *Chanson*. Por lo tanto, una derivación más con su propio paradigma, según esta autora, se haría hueco entre distintas herencias de la literatura caballeresca del medievo. Incluso, como novela de caballerías, *el Caballero Zifar* y *La gran conquista de ultramar*, novelas del siglo XIV, también tendrían sus fuentes fuera tanto del *Roman courtois* dominante como del *Cantar de gesta*. A su vez, los títulos de *Curial i Güelfa* o el coetáneo *Tirant Lo Blanc*, protagonizarían una línea que acaba en ellos, de ahí la originalidad y el interés que muestra su estudio, sobre todo del más conocido del valenciano Joanot Martorell. Quizás el decaimiento en el uso literario de las lenguas derivadas del occitano a favor de las nacionales francesa y española tendría algo que ver en esa falta de sucesión. Esta gran novela no tiene, por tanto, ningún parentesco con el primer libro de caballerías, generador este, como ya hemos dicho, de una línea propia que llegaría hasta principios del siglo siguiente³⁵.

Este carácter fantástico del libro de caballerías crea su propia verosimilitud, claramente al margen del decoro y el equilibrio clásicos. Sin embargo, hay enormes diferencias desde este punto de vista entre el principio y los últimos libros que caen en los peores excesos del género. Publicado el texto del Amadís de Garci Rodríguez de Montalvo forzosa-mente antes del 1504³⁶ –su autor muere cuatro después– en su edición *princeps*, aunque la primera edición conocida es la de Zaragoza en 1508,

³⁴ En su ensayo «libros de caballerías en Italia» en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. B.N.E. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales 2008 (pp. 333-342).

³⁵ De esta opinión es uno de los más asiduos investigadores del género, EISENBERG, D; *Castilian Romances of Chivaldtry in the Sixteenth Century*. A Bibliography London. Grant and Cutler, 1979.

³⁶ Para Ramos Nogales es posible que el autor viviera más años, llegando incluso a ver editadas su obra. En “Para la fecha del Amadís de Gula”. Boletín de la RAE, LXXIV (1994) pp. 503-521).



su trama argumental condensa los elementos estructurales que serán objeto de imitación y finalmente de parodia quiijotesca.



Portada de *Tirante el Blanco*,
Valladolid, Diego de
Gumiel, 1511. Biblioteca virtual
Miguel de Cervantes

En la superficie del relato vemos un traslado de héroes y paisaje de mundos extraños a la Península. Resulta sintomático que sea precisamente portugués el autor principal de la fábula del caballero en busca de su identidad, personaje que a su vez manifestaría la enemistad contra Castilla de su autor, armado caballero precisamente en la batalla de Aljubarrota³⁷, y la de una nación en ciernes que logra su independencia gracias en parte a su alianza con Inglaterra, en el contexto del juego de alianzas de la guerra de los Cien años. Este sería el origen de la saga de los tres libros de *Amadís* que constituyen la fuente directa, modificada por Garci Rodríguez de Montalvo y por su añadido de un cuarto libro³⁸. Es

obligatorio, por tanto, diferir de la épica común castellana y buscar aires contrarios en la materia de Bretaña, más en concreto en la

³⁷ Parece ser era conocido como Vasco de Lobeira. Consta que el cronista real y canciller Pedro López de Ayala conocía los tres libros sobre Amadís que circulaban por el siglo XIV. Para una mayor extensión en cuanto al hallazgo de unos fragmentos de este primitivo texto vid. Rodríguez Moñino, A. El primer manuscrito del Amadís de Gaula. Noticia bibliográfica. Boletín de la RAE, 36, 1956, pp. 199-216, recogido después en su libro *Del Amadís a Goya*. Ed. Castalia. Madrid, 1955 pp. 17-38).

³⁸ Lo poco que se conoce del autor aparece aquí y en distintas investigaciones como las de Narciso Alonso Cortés en su artículo, «Montalvo, el del Amadís», en *Revue Hispanique*, LXXXI(1933), y a partir de aquí Avallé-Arce, Juan Bautista. «Amadís de Gaula»: el primitivo y el de Montalvo. México. F.C.E., 1990 y la edición de la Diputación de Valladolid dedicada a los 500 años de la publicación del libro (2008) con el artículo de Antonio Blanco sobre la siguiente novela de Montalvo, *Esplandián*. Se sabe que fue un hidalgo de Medina del Campo que llegó a ser regidor y participó en la guerra de Granada con los reyes Católicos llegando a ser nombrado caballero por ellos junto a otros caballeros viejos de San Juan e Santiago.



historia previa a la aparición del rey Arturo. Parece, por otra parte, que el gusto por estas novelas se inicia en estas tierras limítrofes con Castilla aunque más adelante se extenderá al resto de España –y de Europa, con innumerables traducciones y nuevos libros prosiguiendo en los descendientes las aventuras de sus mayores literarios– y paralelamente decaerá en Portugal.

Una vez más, una de las características relevantes de este ejemplar de novela con manuscrito encontrado es el final feliz, hecho diferenciador que sigue, no solo en este punto, el modelo de la épica castellana frente a las otras. De hecho, también el primitivo *Amadís* acaba sus días de manera trágica, mientras que la inversión se produce por obra de Rodríguez de Montalvo. Los cambios que realiza este autor son casi siempre en la dirección de un acercamiento a la tradición épica castellana, comenzando por lo dicho sobre el final del protagonista como sobre el escaso interés de su quinto libro por los elementos de inverosimilitud del relato y su acercamiento a una trama a la altura de un dramatismo humano frente a la tragedia que admira y hace que el lector se sitúe por debajo de la obra. Desde luego, la continuación en *Las sergas de Esplandián*, como veremos enseguida, se sitúa en el otro extremo. No sabemos las razones de este cambio en la perspectiva, supongamos que a causa de la popularidad que llegaba a oídos del hidalgo de Medina y que iba en la dirección de lo fantástico. No resulta aún más artificioso ese inquietante vagar por las múltiples aventuras de su protagonista, el hijo de Amadís, que ya tiene menos de fino amador y más de insaciable retador de endriagos y vestiglos varios que lo conducirán finalmente a lo que había suprimido su autor en la primera: el desafío del padre para probar su valor que concluye con la victoria de Esplandián pero sin parricidio. Está dentro de la necesaria sucesión en el rito de iniciación común en los pueblos que consiste en el desplazamiento del poder paterno. Eso sí, desconoce el aspecto de este pues hace tiempo de sus andanzas lejos de casa, así que no sabe quién le reta.

El final resulta, sin embargo, de una felicidad plena, propia de los cuentos folklóricos. Termina casado con la hija del Emperador de Constantinopla, quien abdica de su reino en el protagonista.



Alberto Durero. Imagen para Amadís de Gaula. Biblioteca Nacional

Como hemos apuntado, volviendo al *Amadís*, este es la representación de un prototipo de héroe, el de origen desconocido, abandonado al nacer por ser fruto de amores ilícitos entre dos representantes regios de naciones enfrentadas, el propio rey *Perión de Gaula* (Galia) y la princesa *Elisenda de Bretaña*. La crianza entre desconocidos es otro rasgo característico del héroe de tantos géneros poéticos como de mitos y leyendas.

El caballero Gandales es su tutor, en este caso quien le dirige en un viaje que no es otro sino el que se realiza en busca de sí mismo. Aquí comienza la intervención de lo mágico a través de la clásica hechicera que actúa como diosa protectora, Urganda, llamada la Desconocida porque aparece con distinto aspecto en cada situación. Por supuesto, enfrente tiene al mago contrario, Arcalaús, el primero de los encantadores con los que se enfrentará el futuro hidalgo D. Quijote. En una de sus aventuras es armado por Perión, su padre, pero esto lo ignoran ambos. Solo después de la victoria contra Abiés de Irlanda acaba siendo reconocido. Aquí de nuevo es necesaria la gesta para obtener el reconocimiento, que es el mayor premio para



un personaje sin nombre. Sigue venciendo en distintas batallas personales pero tiene que aparecer el antagonista Arcalaús con el que se enfrenta y vence ayudado por Urganda.

Sin embargo, todo conduce al tema central del libro, el amor entre Amadís y Oriana, puesto que el amor es, en el concepto de los caballeros andantes, la causa primera que anima y da sentido a su lucha continua y última, hasta el descanso final que es gobierno de la famosa Ínsula Firme con su amada, donde concluirán sus días en la añoranza de sus aventuras. Pero antes de llegar aquí, Amadís sigue pasando prueba, viajando por los países centroeuropeos y llegando a Bizancio, escenario ideal para otro tipos de aventuras, también inverosímiles, que dieron paso al conocido en la época como género bizantina.

La constancia y fidelidad a Oriana contrasta con la inconstancia y promiscuidad de los caballeros con quienes se enfrenta en ocasiones porque osan poner en duda la supremacía de su señora. En este sentido, puede llegar a parecer inhumana esta contención sexual y parte de una inverosimilitud vista desde abajo. Es sumamente coherente, no obstante, con la excepcionalidad del héroe, completa en todos los terrenos, seguidor de un código de comportamiento que procede del amor cortés. Así se entiende la carencia de interés por la sexualidad, incluso de la dama de sus pensamientos.

En fin, a partir de la recuperación del trono britano por parte de Briolanja –la que por convención de un primer lance de honor había aparecido como dama a la que el caballero rinde vasallaje–, gracias a su ayuda, se convierte en el rival femenino, el personaje de la madrastra tan caro a la morfología de los cuentos populares, eso sí, solo en la mente de Oriana quien, liberada a su vez, vuelve a ser hija del rey, consiguiendo Amadís el ansiado matrimonio con su única mujer amada. Obtiene la famosa ínsula Firme y el triunfo en el Arco de los Leales Amadores. Aun así, somete Brianda a su amador a una nueva prueba y es la de prohibir ver a Briolanja. El caballero Amadís se ve tan injustamente tratado que busca su propia mortificación para demostrar la calidad de sus amores con el aislamiento en la Peña Pobre –de nuevo antecedente del retiro quijotesco en Sierra Morena– y vive como ermitaño hasta que recibe el perdón de Oriana y conciben a su hijo Esplandián, el futuro para nuevas novelas



del mismo autor o de otros. En paralelo, el rey Lisuarte y Amadís hacen las paces y se conoce la identidad de su nieto.

En la versión anterior, este acaba por mata a su padre, lo cual obliga al suicidio de su madre, Oriana, que observa desde una ventana el enfrentamiento. El desenlace resulta así de una típica espectacularidad trágica: se abre con la reaparición del elemento mágico a través de una Urganda, perdida en los libros anteriores, y la terrible revelación, digna de Edipo, que sume en la actitud desesperada de un solitario Esplandián. Así de nuevo se crea otro héroe que deberá purgar sus culpas a través de un nuevo itinerario hacia la redención. Ello sucederá, naturalmente sin esta culpabilidad –imposible por otra parte de purgar, como pecado mortal que es– en *las sergas de Esplandián*, en realidad el quinto libro del Amadís. En esta segunda aparte decididamente se aparta de lo que había de imaginativo en la primera, como ya hemos visto, para derivar hacia las típicas historias fantásticas que aprovecha el viaje a Bizancio de su protagonista para enfrentarse a toda clase de seres monstruosos de nombres complicados que tanto gustaron en su época. Salva Cervantes³⁹, a través del famoso escrutinio del cura y el barbero el primero por tener ese mérito de abrir la caja de Pandora de los posteriores, sin embargo no aduce ningún criterio según su contenido más que de lo que se hace eco sobre que «es único en su arte» pero segundas partes... Salva, sin embargo, al *inmortal Tirante el Blanco* en su traducción castellana posterior a la publicación del Amadís. Además no lo relaciona con el género de caballerías Y es el mayor censor de la caballería andante quien exclama:

¡Válame Dios —dijo el cura, dando una gran voz—, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos.

V. CONCLUSIONES

No es extraño que un heterodoxo Blanco White desacreditase la línea tradicional del realismo hispánico. Desde su exilio final de Londres, donde escribió gran parte de su obra en inglés, por lo que per-

³⁹ Vid. el capítulo VI de Don Quijote de la Mancha. Ed. Biblioteca virtual de Cervantes.



tenece a ambas literaturas, en su ensayo *Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles*, llamara la atención sobre esta carencia cuyo arranque colocaba en el éxito colosal del Quijote⁴⁰ A través de la parodia del género caballeresco, Cervantes había sido el protagonista de su destierro y la consiguiente aparición de un gusto que repugna todo lo fantástico, que equivale a imaginación inverosímil para Blanco, ya que si incurre en ello puede ser castigado por el peor de los castigos, el ridículo. Comienza Blanco con su gusto infantil por la tradición fantástica de *Las Mil y una Noches* y, al principio, con un exordio donde narra el relato del rey que pedía un nuevo placer ya ahído de tantos como se encontraba y este era precisamente el de la invención del cuento jamás oído. Después pone en su justa medida este aprecio cuando habla de *las mil extravagancias en la multitud de los libros de caballería*. Continúa con lo siguiente:

La inmortal obra de Cervantes hizo en breve que su nación diese en n extremo opuesto (y) vino a caer en una apatía de imaginación que no da, ni admite una vislumbre del fuego que el clima, y los Árabes, le comunicaron en otro tiempo. Yo confieso que, a pesar de mi admiración por el Quixote, he tenido por muchos años la sospecha de que sus efectos morales y literarios, no fueron favorables a la nación Española. Esta sospecha crece en mi de dia en dia. (Cervantes enlazó) para siempre lo ridiculo con lo cavalleroso, y el entusiasmo del valor y nobleza con la extravagancia y la locura. [...] sin intentarlo, le cortó las alas (a la imaginación) y contribuyó a la obra en la que la casa de Austria se empleaba, de reducir a los Españoles a meros instrumentos pasivos, con que establecer su despotismo.

Sigue Blanco con el ensayo, haciendo una distinción significativa, salvando la grandeza intrínseca del Quijote y la coincidencia con los fines propagandísticos de la odiada casa de Austria. Además, Blanco confunde imaginación con fantasía, incidiendo en lo enfer-

⁴⁰ Este escrito, publicado por su autor en la revista *Variedades o El mensajero de Londres*, el 1 de octubre de 1824, como prólogo del cuento undécimo del Conde Lucanor, el deán Santiago y su viaje con el mago don Illán, justo el que juega con la verosimilitud de la inexistencia del tiempo y del que es heredero el entremés *La cueva de Salamanca* de Cervantes, apareció antologado en la edición de Vicente Llorens. *Liberales y románticos*. Ed.Castalia, Madrid, 1968, pp. 413-420.



mizo de la superstición que dice venir de la imaginación así como los sueños *terribles*, ligados cómo no a la maquinaria eclesiástica y a la histeria religiosa fomentada por los inquisidores, «aquella jauría de encapuchados sedientos de sangre».

Sin embargo se podría aducir como argumento en contra que la misma repercusión con las traducciones del Quijote habían tenido lugar en la literatura de otras lenguas y no haría falta consignar las pruebas. Recordemos cómo, sobre todo la propia novelística inglesa –lo más original desde el siglo XVII a Charles Dickens– no solo asume su deuda cervantina sino que a la vez prosigue el cultivo del género fantástico a través sobre todo del subgénero de la novela gótica de mediados del siglo XVIII. Desde las tres literaturas principales, la francesa, la inglesa y la alemana podemos consignar una unidad común que es el regreso de los temas españoles desde su radicación castellana, comenzando por la universalización de la leyenda cidiana y de otros héroes del romancero como Fernán González, Los siete infantes de Lara, la condesa traidora, el poema de Roncesvalles, como, en otro orden de influencias, la *picaresque* que la toma de su homónima o del mito barroco de Don Juan y los temas del teatro de Lope y Calderón, sobre todo este último en la alemana a través de los hermanos Schlegel. No hay más que comenzar por *Le Cid* de Corneille, adaptación de la obra de Guillén de Castro ya citada, pasando por el Don Juan de Molière o el posterior de Byron y la multitud de tipos y personajes que se pasean por la literatura en ascenso gradual hasta la explosión romántica.

El propio Cervantes fue un gran lector de todos los géneros propios del canon idealista del Renacimiento tanto a través de la gesta caballeresca, de ahí su inmortal obra, como de la novela bizantina –casi tan inverosímil– o de la pastoril, pero también de la picaresca, con que tradicionalmente se asocia al realismo. En todos produjo su libro correspondiente, desde *Persiles y Segismunda*, donde tiene que hacer continuas y *metaliterarias* protestas de *versimilitud*, a *La Galatea* dentro del idealista género pastoril concluyendo con su novela ejemplar, más picaresca que ejemplar, *Rinconete y Cortadillo* o *El coloquio de los perros* que, a pesar de su inverosimilitud física que no moral, resulta única en su obra donde no se olvida nunca de su raíz clásica, esta vez apoyada en el *asno de oro* de Apuleyo.



No hay espacio para extendernos en polémicas críticas pero sí para añadir un matiz a la supuesta cruzada contra lo fantástico que no sería, según un Azaña cervantista poco conocido sino lo heroico un castigo a su juventud una trágica ironía desde la madurez desengañada. Antes, nos sitúa ante lo más relevante de la obra:

Si la mitad, (...), del Quijote proviene de la experiencia realista (...), la otra mitad aprisiona los frutos de una elaboración poética, asimilada por el pueblo, de más antigüedad que su expresión literaria en el romancero (...) El choque y reacción de ambas corrientes en el espíritu de Cervantes (...) determina la creación de la figura de Don Quijote (...) suscitado en la masa de aquella rica pulpa realista, por el soplo poético de lo maravilloso⁴¹.

Más adelante apura la identidad de ambos cincuentones, Cervantes y su criatura:

La profunda resonancia del Quijote no proviene de que el libro sea el poema de un fracaso, fracaso de Don Quijote o fracaso de –cervantes, sino de conocer y aceptar la condición subalterna de cada hombre ante el fenómeno inexplicable de la vida: quien más la posee, importa lo que un incidente apasionado (...) La formación clásica y católica le delimitaba claramente los tres órdenes el universo: el orden de lo divino, el orden natural y el orden íntimo del espíritu⁴².

De estas palabras apodícticas se desprende que no fuera su época ya la época de las conquistas en el nuevo mundo. De la asunción de ese pesimismo vital que solo vieron sus contemporáneos con risa paródica, no se puede extraer la ilusión del descubrimiento de lo desconocido que planteaban los libros de caballería.

Así, los pioneros de la conquista de las Indias llevaban en su equipaje libros de caballería. De ahí toman su ímpetu y no solo las sagradas escrituras viajan al Nuevo Mundo sino que ya están esperando los siguientes libros que parecen novelas y no son sino las posteriores crónicas de Indias. Estos eran un compendio de ideales renacentistas, vigen-

⁴¹ Nota en una conferencia que dio el autor en el *Liceum club* femenino, el 3 de mayo de 1930, recogido en volumen con el mismo título junto a otros ensayos, *Tres generaciones del Ateneo, Valera y el secreto de Valle-Inclán*, por la editorial Espasa-Calpe. Bilbao, 1934, pp. 31-32.

⁴² *op. ya cit.* pp. 44-45.



Don Quijote y Sancho. Grabado de Gustavo Doré

tes. Así como había un modelo de cortesano existía el modelo de caballero al que aspiraba desde el emperador Carlos hasta el último hidalgo de Extremadura. Y cuando no, servía para entretenimiento de las gentes como el ventero del Quijote que en algún momento debió de sentirse orgulloso de aquel amanecer tan insólito en que el caballero vela sus armas antes de ser nombrado caballero. Se atreve incluso con la iglesia cuando discute con el cura sobre si son libros impresos con licencia tienen que ser verdadero lo que en ellos se cuenta.

La novela de caballerías hispánica no es tanto un paréntesis en la tradición sino una apropiación de la prosa épica extranjera con el objeto de crear una tradición propia a través de un género menor dentro de lo que sería la primera literatura de consumo de masas. El éxito de la fórmula solo indica su carácter de caducidad como todas las modas. El trasfondo de la gran literatura seguía siendo el mismo y así la aparición del Quijote sólo supondría dar por cerrado la producción dentro de un género que había llegado a su agotamiento. Evidentemente, el principio ordenador que movió a Cervantes no fue acabar con algo dañino, solo le sirvió de excusa para, sin tener consciencia de ello en un principio, crear el modelo de la gran novela moderna. Ya se sabe que la redacción en un principio daba para otra novela ejemplar del estilo del Licenciado Vidriera, con el esquema argumental del loco cuerdo, tan caro para la nueva mentalidad barroca.

En un interesante artículo recién publicado⁴³, David Pujante propone una tesis diferente, partiendo de circunstancias históricas que determinan la crisis en general de la literatura fantástica en el siglo XVII. Así, la contrarreforma consolidaría un modelo de poética que

⁴³ PUJANTE, D. «Las inquisiciones de la literatura fantástica» en *El futuro del pasado*, 7, 37-63. ISSN: 1989-9289 DOI: <http://dx.doi.org/10.14516 fdp.2016.007.001.001>.



restringiría la capacidad de la expresión de esa fantasía pues era una consecuencia lógica del tomismo y agustinismo que tomarían a Platón y a Aristóteles, respectivamente como colaboradores de la imposición de los conceptos de mimesis y verosimilitud. Con el subepígrafe de El realismo, una historia de los grilletes de lo creativo⁴⁴ señala Pujante la complacencia del poder eclesiástico y político hispánico con la tradición a partir de Platón al que retroactivamente responsabiliza, como despreciador de poetas, de ser el armazón teórico, la coartada que puso «un duro límite a la creatividad: el hombre creador no podía exceder los límites de la imitación del mundo creado por Dios. Su obra artística tenía que ser una imitación de ese mundo. Todo lo demás era o locura fantasiosa o deseo de compararse con la divinidad»⁴⁵. Concluye el párrafo afirmando que de preceptiva pasó a ser real amenaza y que «saltársela pudo ser muy costoso para los artistas».

De aquí podemos también derivar que la intromisión del poder político-teológico habría determinado la magnífica literatura del Siglo de Oro pues por tan estrechos pasillos debían pasar sus obras. De hecho resulta, en última instancia, una ayuda la censura externa para la explosión imaginativa, por concentración en unos solos temas de creación posibles. Pero si eso fuese así, en los países donde habría triunfado las tesis de Lutero se daría mayor libertad a la creación, siendo el protestantismo una especie de liberación de un catolicismo papista acusado de lo mismo que se le pudiera acusarse a sí mismo. La política de persecución y exterminio de los países que como el Reino Unido acogieron la reforma no puede esconder los intereses políticos de esa corona como la de los príncipes alemanes que se rebelan contra el poder cesáreo de Carlos V, emperador de romanos y por tanto responsable de la unidad cristiana de Europa. Así las verdades de la Fe sirven a un determinado poder con independencia siempre de sus resultados, no parece que exista una desinteresada liga en contra de la constricción católica, cuando resulta evidente la asunción de una Reforma por motivos de hegemonía política.

⁴⁴ *Op. ya cit.* p.13

⁴⁵ *Op. ya cit.* p. 50.



GONZALO GARCÍA AGUAYO

Además, con este argumento se está olvidando su autor de toda la creación previa a este siglo y que tiene que ver, como ya hemos tratado de demostrar aquí, con una tradición que prefiere la ficción imaginativa dentro del realismo, como hemos visto en Azaña para hablar del Quijote, contemplando lo fantástico como un exceso contra la naturalidad de un programa estético asumido desde la tradición popular.