



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Ecos de la épica grecolatina en *Juego de tronos*, primera novela de la saga *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin

(Echoes of Greco-Roman epic in *A Game of Thrones*, first novel in the *Song of Ice and Fire* saga by George R. R. Martin)

Autor

Joel Ruiz Marín

Director

Alfredo Saldaña Sagredo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FILOLOGÍA HISPÁNICA

2017

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. LA ÉPICA GRECOLATINA.....	4
3. LA FANTASÍA EN LA LITERATURA	13
4. <i>JUEGO DE TRONOS</i> , PRIMER LIBRO DE LA SAGA <i>CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO</i> DE GEORGE R. R. MARTIN.....	24
4.1. El rapto de Lyanna Stark y el rapto de Helena	25
4.2. La ira de Aquiles y de Menelao en Robert Baratheon.....	27
4.3. El juramento de Tywin Lannister y el Caballo de Troya	29
4.4. Daenerys Targaryen en la Eneida de Virgilio	31
4.5. Robb Stark: la unión de Telémaco y Orestes	33
4.6. La figura de Clitemnestra en Cersei Lannister	35
4.7. Penélope desdoblada en las hermanas Tully	37
5. CONCLUSIONES	39
6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	41

RESUMEN

La épica grecolatina ha sido fuente de inspiración durante toda la historia de la literatura. En este trabajo, observaremos la influencia de estos textos centrándonos en el género de la fantasía, concretamente en la fantasía heroica. Para ello, desglosaremos los subgéneros de literatura fantástica con ayuda de autores como Todorov y Neveleff y seleccionaremos algunas situaciones similares que podemos observar tanto en los poemas épicos como en *Juego de tronos*, primera novela de la saga *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin, apoyándonos en la tesis de Roberto Cáceres Blanco «Narrativa de mundos imaginarios: poética para una épica moderna. De *La serpiente de Uróboros* a la *Canción de Hielo y Fuego*».

PALABRAS CLAVE: épica grecolatina, fantasía, fantasía heroica, Todorov, Neveleff, *Juego de tronos*, *Canción de hielo y fuego*, George R. R. Martin, Roberto Cáceres Blanco.

ABSTRACT

The Greco-Roman epic has been a source of inspiration throughout the history of literature. In this work, we will observe the influence of these texts focusing on the fantasy genre, specifically in heroic fantasy. To do this, we will break down subgenres of fantasy literature with the help of authors like Todorov and Neveleff and we select some similar situations that we can observe both in the epic poems and in *A Game of Thrones*, the first novel in the *Song of Ice and Fire* saga by George R. R. Martin, leaning on the thesis of Roberto Cáceres Blanco «Narrativa de mundos imaginarios: poética para una épica moderna. De *La serpiente de Uróboros* a la *Canción de Hielo y Fuego*».

KEYWORDS: Greco-Roman epic, fantasy, heroic fantasy, Todorov, Neveleff, *Game of Thrones*, *Song of Ice and Fire*, George R. R. Martin, Roberto Cáceres Blanco.

1. INTRODUCCIÓN

Todavía hoy, tantos siglos después, es complicado encontrar a alguien que no conozca el argumento de la *Ilíada* y la *Odisea*, ambas atribuidas a Homero. Aunque conozcamos otras obras anteriores como el *Poema de Gilgamesh*, la *Ilíada* y la *Odisea* han sido consideradas desde siempre como las obras fundacionales de la literatura universal occidental. Tal es su importancia que incluso podemos encontrar rastro de ellas en ejemplares de la literatura contemporánea más actual. La «imitatio» que regía la creación latina clásica y la gran importancia que dieron a la *Ilíada* y a la *Odisea* en el sistema educativo latino fueron el desencadenante de que el argumento o la estructura de muchas de las obras literarias occidentales tuvieran una raíz que, si la desenterramos un poco, es claramente homérica. El ejemplo de la *Eneida* de Virgilio es claro a primera vista.

En el presente trabajo pretendemos mostrar con claridad esas raíces grecolatinas que alimentan la literatura más actual. Para ello, hemos escogido la literatura fantástica entre todos los tipos de literatura que tenemos hoy en día. Como veremos, la relación de la literatura fantástica con obras y mitos de la Antigüedad es evidente, pues es muy común en la literatura grecolatina la aparición de los dioses e incluso su influencia directa en las vidas de los hombres. Entre las sagas fantásticas más importantes encontramos *El señor de los anillos* o *El Hobbit* de J. R. R. Tolkien, pero para adentrarnos en la literatura más actual he escogido como objeto de estudio la saga *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin, concretamente el primer tomo de la misma: *Juego de tronos*.

Para realizar este estudio me centraré, sobre todo, en los personajes. Para ello estableceré una comparación entre personajes de *Juego de tronos* y personajes de poemas épicos grecolatinos que presenten características o actitudes similares.

2. LA ÉPICA GRECOLATINA

Para comenzar nuestro trabajo debemos fijar nuestras miradas en la tradición grecolatina clásica. Como hemos señalado anteriormente, las obras homéricas son consideradas como el inicio de la literatura occidental. La fecha de composición de la *Iliada* y de la *Odisea* se ha fijado tradicionalmente entre los siglos IX y VIII a. C. Ambas obras son descritas por la propia tradición como epopeyas heroicas y, por tanto, pertenecen a una época en la que destaca la talla del héroe o de los héroes que aparecen en ellas. Por ello, debemos empezar hablando de la tradición épica griega, cuya fuente será la Edad Heroica de Grecia, que corresponde a los siglos XIII y XII a. C.

Sin embargo, si queremos aproximarnos a esa tradición épica griega, debemos reconocer el gran papel que juega la mitología en ella. Comenzaremos dando una definición exacta y válida para el concepto de «mito». De la introducción que Pierre Grimal (1951: XV) escribe en su *Diccionario de la mitología griega y romana* podemos extraer que, para que un mito se considere como tal, la historia que cuenta debe tratar de dar explicación a un fenómeno universal del que se desconocía su origen. Por tanto, habrá una gran variedad de mitos que convendría separar según lo que se quiera explicar. Para ello es importante realizar una clasificación de los mitos griegos, por lo que tomaremos la que realiza G. S. Kirk en su manual *La naturaleza de los mitos griegos* (1974).

En primer lugar, tendríamos los mitos cosmogónicos. Su fuente fundamental es la *Teogonía*, una obra poética escrita por Hesíodo entre los siglos VIII y VII a. C. que puede considerarse como una de las más antiguas visiones del origen del universo y que contiene el linaje de los dioses de la mitología griega. Hesíodo organiza la cosmogonía de la misma forma que en la tradición oriental, aunque suma a ese material motivos folclóricos que no tienen nada que ver con ella. Así, los mitos que se incluirían dentro de este primer tipo se ocupan del origen del mundo y de la separación del cielo y la tierra. Hay que destacar que en todos ellos se observan claras influencias orientales.

El segundo tipo es el de los mitos teogónicos. En ellos se incluyen los relatos divinos, concretamente los nacimientos de los dioses y la adquisición de sus funciones o

prerrogativas. Debido al gran número de dioses que hay en la mitología tendremos una gran cantidad de mitos teogónicos. En ellos, encontraremos a los dioses, en muchas ocasiones, como seres que llevan una vida ociosa y que pueden intervenir en los asuntos de los hombres. Algunos de estos mitos los seguiremos encontrando en la *Teogonía* de Hesíodo, pero la mayor parte de ellos se condensan en los llamados *Himnos homéricos*, una colección de poemas breves atribuidos a Homero que hablan sobre los dioses escritos en hexámetro dactílico, igual que la *Ilíada* y la *Odisea*, que varía de treinta y dos a treinta y cuatro textos.

Otro tipo de mitos que nombra Kirk es el de aquellos en los que el motivo central es la relación entre los seres humanos y los dioses. Se centran, sobre todo, en la aparición de los hombres. El mito de las Edades, que aparece también en la *Teogonía* de Hesíodo, será uno de los mitos más conocidos de esta categoría.

Finalmente, tendríamos los mitos heroicos, que son los que verdaderamente nos interesan para el desarrollo de este trabajo. En este bloque, G. S. Kirk diferencia entre mitos heroicos antiguos y mitos heroicos jóvenes o recientes. La diferencia simplemente viene dada según la actividad principal de los héroes. Los antiguos se centran en un pasado atemporal, muy anterior a la guerra de Troya, y los recientes en una frontera próxima. El paradigma de estos héroes es Heracles.

Esta clasificación, por tanto, nos aclara el panorama mítico que influye directamente en la literatura. Sin embargo, si nos centramos en lo que realmente nos interesa, el bloque de los mitos heroicos, encontramos otro concepto que será clave para entender el desarrollo de este trabajo: los ciclos heroicos.

Pierre Grimal nos da una definición que nos desvela lo que realmente son estos ciclos: «Un ciclo heroico se compone de una serie de historias cuya única unidad viene dada por la identidad del personaje que es su principal protagonista» (1951: XVII). Por ello, es también el ciclo de Heracles el prototipo de ciclo heroico. Sus aventuras no sirven para cambiar el orden del universo o para crear algún tipo de fenómeno cósmico. La mayor parte de lo que cuentan pertenece al ámbito terrenal, por lo que, según Pierre Grimal, no se pueden considerar las leyendas de Heracles como mitos. Grimal nos cuenta también en su prólogo que los ciclos no surgen como tales unitariamente, pues

para formar un ciclo debe existir una recopilación de las leyendas que giren en torno a ese mismo héroe protagonista que, además, han estado dispersas y sin conexión entre unas y otras durante mucho tiempo. Además del ciclo de Heracles, los otros principales ciclos heroicos son el de Jasón y el de Teseo.

Con esta idea de los ciclos, vemos que, además, no hace falta que giren solo en torno a un héroe. Si nos ceñimos a los poemas épicos encontramos el ciclo épico griego. José Luis Calvo Martínez (1995: 79) sugiere que los textos pertenecientes a este Ciclo épico se corresponden con un tiempo ligeramente posterior a los poemas homéricos, como ya lo consideró Aristarco. El Ciclo épico está constituido por una serie de obras que se aglutinan en torno a unos hechos concretos: lo que ocurre antes, durante y después de la Guerra de Troya. Estos textos son de diferentes autores, muchos desconocidos, por lo que vemos que esa condición de que para pertenecer a un ciclo las obras han debido estar dispersas y sin conexión hasta la recopilación se da en este caso para formarlo. Además, debemos contar con que son poemas épicos, por lo que ya tienen otra relación más que las aglutina en un mismo género. Calvo Martínez comenta que estos poemas han llegado hasta nuestras manos de manera fragmentaria, desde una recopilación hecha por Proclo, a quien no se debe confundir con el filósofo neoplatónico, pues el que nos concierne vivió, probablemente, durante el siglo II d. C. Sin embargo, Calvo Martínez indica que a través de este solo han llegado resúmenes del Ciclo troyano. Los poemas pueden ser reconstruidos en parte gracias a las tragedias de Eurípides, Sófocles y Esquilo, pero solo serían suposiciones. Llegados a este punto, debemos remarcar que este Ciclo épico puede dividirse a su vez en tres partes: una *Titanomaquia*, el Ciclo tebano y el Ciclo troyano.

En primer lugar tendríamos esa *Titanomaquia*. Calvo Martínez remite a F. Chamoux en *La poésie épique après Homère* para indicar que le fue atribuida a Eumelo de Corinto. Tras la *Titanomaquia* encontraríamos el Ciclo tebano que está compuesto por tres obras: la *Edipodia* atribuida según la Tábula borgiana a Cinetón, una *Tebaida* y unos *Epigonoí*. El Ciclo tebano gira en torno a Edipo, uno de los reyes míticos de Tebas cuya historia ha influido enormemente tanto en la literatura como en la filosofía posterior, y sus descendientes. En la *Edipodia* se cuenta que Edipo fue abandonado por sus padres, los reyes de Tebas, Layo y Epicasta (Yocasta en la tradición posterior) y fue criado por los

reyes de Corinto. Se cuentan también los famosos episodios de la esfinge, de la muerte de Layo a manos de Edipo y la elección de Edipo como rey por derrotar a la esfinge, casándose con Epicasta sin saber que es su verdadera madre. Epicasta, tras conocer el incesto, maldice a su hijo y se suicida. Edipo vuelve a casarse con Eurigania y tiene cuatro hijos: Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene, aunque no queda claro si son de Epicasta o de Eurigania. Finalmente, Edipo muere en Tebas.

La *Tebaida* cuenta el sitio de Tebas por parte de Argos, una guerra que se origina porque Edipo maldice a sus hijos Eteocles y Polinices diciéndoles que se matarán el uno al otro. A la muerte de Edipo, Eteocles y Polinices deciden que alternarán el gobierno de la ciudad un año cada uno, pero cuando termina el primer año, Eteocles decide que no va a ceder su turno y destierra a Polinices. Este llega a Argos y el rey de Argos lo casa con su hija, prometiéndole que lo ayudará a recuperar su reino. Así, la ciudad de Tebas es sitiada, mueren todos los capitanes argivos (excepto Adrasto) y los dos hermanos se dan muerte el uno al otro.

Finalmente, para concluir el Ciclo Tebano, tenemos los *Epígonos* o *Epigonoí*. Esta obra pudo ser escrita por Antímaco de Teos. En esta obra se contaba una nueva guerra de Argos contra Tebas en la que se enfrenta la siguiente generación, los Epígonos (así son llamados los hijos de los capitanes muertos en la guerra anterior) y Adrasto por parte de los argivos y Laodamante, hijo de Eteocles, como rey de Tebas. Calvo Martínez indica que el Ciclo tebano se enlaza con el Ciclo troyano a través de esta obra, pues al menos dos de los Epígonos lucharon en Troya: Diomedes, hijo de Tideo, y Esténelo, hijo de Capaneo.

Así, llegamos al Ciclo troyano, donde el argumento de todos los poemas va ligado directamente a la Guerra que se produce en la legendaria ciudad de Troya. Según Calvo Martínez consta de ocho obras importantes que explicaremos a continuación. También suele incluirse en el canon la *Pequeña Ilíada*, que se incrustaría entre la *Etiópida* y la *Ilioupersis*, pero Calvo Martínez no la consideró en su estudio.

Los *Cantos Chipriotas* han sido atribuidos a varios autores, aunque su autoría parece pertenecer a Estasino de Chipre. El poema parece que pudo contener los prolegómenos de la guerra de Troya, donde Zeus decide que se lleve a cabo por un problema de

sobrepoblación. Aquí se narran las bodas de Peleo y Tetis, el juicio de Paris, la decisión de ir a la guerra de los griegos y el rescate de Ifigenia, así como las primeras escaramuzas en la guerra.

Después, encontramos uno de los poemas más antiguos, más famosos y que más repercusión han tenido en la historia de la literatura: la *Ilíada*, atribuida a Homero. La *Ilíada* es el epicentro de todo el Ciclo épico y, por supuesto, del Ciclo troyano. Recordaremos que está compuesta por veinticuatro cantos que cuentan desde el inicio de la cólera de Aquiles, tema central de la obra, hasta el rescate del cadáver de Héctor. Aunque hay un gran número de personajes, sobresalen dos de ellos: Aquiles y Héctor, siendo su duelo final el punto álgido de la obra. La incapacidad del lector para discernir qué bando o qué personaje es bueno o es malo es una de las características importantes de este poema, pues en la literatura posterior muchas de las obras tradicionales siempre distinguen entre un héroe que encarnará el bien y será el protagonista y un héroe que será su antagonista y empleará malas acciones para intentar destruirlo. Aquí podemos encontrar personajes complejos que no podemos juzgar con claridad cómo son. Es lo que ocurre entre Héctor y Aquiles, ambos despiertan simpatía en algunas ocasiones pero también antipatía en otras. Aquiles lucha por la gloria pero cuando muere Patroclo lucha por vengarlo, ya que siente mucho cariño por él. Héctor, en cambio, lucha por su ciudad y por su familia. La complejidad de estos dos personajes no nos permite enjuiciarlos. Ambos luchan, pero no podemos dilucidar cuál de los motivos de cada uno es más válido. En este poema se aprecia ya el principio de otro de los temas que nos ocupa en este trabajo: la fantasía en la literatura. Cabe destacar que, aun siendo uno de los poemas más antiguos que conocemos, ya se introduce la fantasía en la obra, pues podemos observar cómo los dioses interfieren directamente en la vida de los hombres, llegando a favorecer unos a un bando y otros al otro e incluso tienen la potestad de salvar la vida a algunos de los mortales. Esa incursión de los dioses en la vida terrenal supondrá el principio de la fantasía en la literatura.

Tras la *Ilíada*, en algunos cánones, tendríamos la *Amazonis*, que cuenta algunos hechos que se producen justo después de la muerte de Héctor con las Amazonas como protagonistas, con su reina Penthesilea a la cabeza, que muere a manos de Aquiles.

A continuación, la recopilación de obras del Ciclo troyano nos trae la *Etiópida*. Algunos expertos consideran que la *Amazonis* se encontraría al comienzo de esta *Etiópida*. En ella, los hechos más relevantes son la muerte de Tersites y de Memnón, Rey de los etíopes que había matado a Antíloco, a manos de Aquiles y la muerte del propio Aquiles por parte de Paris con ayuda de Apolo. Además, Zeus concede a Memnón la inmortalidad a petición de su madre, la diosa Eos. Finalmente, se producen los funerales de Aquiles y Antíloco y se celebran los juegos funerarios de Aquiles donde el premio serán sus armas, en disputa entre Odiseo y Áyax. Es también reseñable que los expertos no se ponen de acuerdo en si el episodio de la disputa de las armas y el posterior suicidio de Áyax se produce en la *Etiópida*, en la *Pequeña Ilíada* o en las dos.

Aunque José Luis Calvo Martínez no incluya la *Pequeña Ilíada* dentro del Ciclo troyano vamos a acercarnos un poco a esta obra. Fue atribuida a Lesques de Pirra o de Mitiline, aunque también anteriormente a Homero o Cinetón de Esparta, y empieza con la disputa de las armas de Aquiles y el suicidio de Áyax como hemos anotado en el anterior párrafo. Sigue el asedio de Troya, Diomedes mata a Paris y Ulises trae de Esciros a Neoptólemo, hijo de Aquiles, a quien da las armas de su padre. Ocurre el famoso episodio del Caballo de Troya, construido por idea de Atenea, donde los aqueos destruyen el campamento y esconden sus naves para despistar a los troyanos, que creen que se han retirado. Una vez introducido el caballo de madera en el interior de la ciudad comienza la destrucción de Troya. El saqueo se narra en la *Ilioupersis*, pero se cree que en la *Pequeña Ilíada* también. Los hechos más importantes que aquí se contarían serían que Neoptólemo mata a Priamo y a Astianacte, hijo de Héctor, y que toma a Andrómaca y a Eneas como prisioneros.

La *Ilioupersis* o *Destrucción de Troya* es atribuida a Arctino de Mileto, igual que la *Etiópida*. Los hechos que aquí se cuentan difieren de los que se narran en la *Pequeña Ilíada*. El poema comenzaría con los troyanos decidiendo lo que hacen con el caballo que habían dejado los aqueos. Dos serpientes aparecen y matan a Laocoonte y a su hijo, algo que Eneas toma como un mal augurio y decide dejar la ciudad. Cuando cae la noche los griegos salen del caballo y comienza el saqueo de Troya, donde Neoptólemo mata a Priamo, Áyax el menor toma prisionera a Casandra, Odiseo mata a Astianacte y Menelao mata a Deífobo y recupera a Helena.

Después encontraremos los *Nolstoi* o *Regresos*. El poema se cree que puede ser obra de Agias o Augias de Trezén, de Eumolpo o de Antímaco de Teos, de quien lo copiaría Agias. Se cuentan los regresos de Diomedes y Néstor, de Menelao, de Neoptólemo, de Agamenón y la muerte de Áyax el menor. Este poema será uno de los que nutrirá de más temas a las tragedias griegas. La *Orestíada* de Esquilo, que está formada por tres obras dramáticas (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*) será una de las más importantes.

Y tras todos estos poemas encontramos la otra famosa obra atribuida a Homero, la *Odisea*. Podría considerarse uno de estos *Nolstoi* o *Regresos*. La *Odisea* es una historia de aventuras, que no tiene su origen en los cantos heroicos, sino, más bien, en las narraciones folclóricas. Nos habla de Odiseo, un hombre que, tras muchos padecimientos en el viaje de regreso desde Troya, vuelve a su hogar, donde lo espera su esposa sitiada por un puñado de pretendientes. La primera sección nos narra la situación de la casa de Odiseo en Ítaca, diez años después de la captura de Troya. Penélope, su mujer, se encuentra indecisa respecto a la supervivencia de su esposo. Los pretendientes que han invadido su casa distan mucho de los héroes de la *Ilíada*. Aquí la dignidad heroica deja sitio a la complacencia de sí mismo y, a diferencia de la *Ilíada*, donde el lector no puede emitir fácilmente un juicio de valor sobre los personajes, el autor se asegura de que no lleguen a inspirarnos la menor simpatía. En esta primera sección del poema el personaje principal es Telémaco, el hijo de Odiseo. Es algo tímido y sensitivo, pero es capaz de arriesgar la vida en un viaje para ir en busca de su padre.

La segunda sección se refiere ya al propio Odiseo y al periodo que va desde la caída de Troya hasta su regreso al hogar. En esta parte tan pronto habla el poeta en primera persona como pone el relato en boca de Odiseo. Aquí, la *Odisea* nos cuenta historias de monstruos fabulosos y aventuras en aguas nunca antes exploradas, como el episodio con el cíclope Polifemo, los ogros devoradores de hombres, la encantadora que los transforma en cerdos, la droga que les hace olvidar su patria, etc. La segunda sección acaba con el regreso de Odiseo a Ítaca y el resto del poema se consagra a las aventuras que esperaban a Odiseo en su casa, las cuales culminan en la matanza y el entierro de los pretendientes. Al final, Penélope reconoce a Odiseo, igual que su padre, Laertes, y empieza una lucha con los familiares de los pretendientes muertos hasta que Atenea la detiene instando a todos a convivir en paz y en armonía.

Para concluir el Ciclo troyano, algunos expertos sí que incluyen una *Telegonía*, que podría atribuirse a Eugamón de Cirene o a Cinetón de Esparta. En ella se cuenta el viaje de Odiseo a Tesprocia y la historia de Telégono. El poema se iniciaría relatando los hechos posteriores a la muerte de los pretendientes. Después, Odiseo viajaría a Tesprocia donde se casaría con la reina Calídica, que después engendraría un hijo de Odiseo, Polipetes. Se iniciaría una guerra en la que Calídica muere y Odiseo regresaría a Ítaca porque su hijo es el heredero al trono de Tesprocia. Tras esto, comenzaría la historia de Telégono, hijo de la maga Circe y Odiseo que va en busca de su padre. Tras una tormenta llega a Ítaca, donde, por error, mata a Odiseo. Mientras muere, ambos se reconocen y Telégono, lamentando su error, lleva el cadáver ante Telémaco y Penélope. Finalmente, Telémaco se casa con Circe y Telégono con Penélope.

Estos serían, a grandes rasgos, los principales poemas épicos griegos de los que emana gran parte de la literatura occidental posterior. Pero, como indica el título del trabajo, no vamos a limitarnos solo a la literatura griega para hacer las comparaciones pertinentes. El mundo griego va muchas veces ligado al latino, pues los romanos adoptaron como suyos los mitos y las leyendas de Grecia. Así, no resulta extraño que podamos enlazar el poema épico por excelencia de Roma, la *Eneida* de Virgilio, con este Ciclo épico griego que hemos explicado.

Sabemos que su autor fue Publio Virgilio Marón, que vivió del 70 al 19 a. C. La *Eneida* está compuesta por doce libros que demuestran la regla de la «imitatio» latina. Del libro I al libro VI encontramos una imitación de la *Odisea* y del VI al XII de la *Ilíada*. La obra comienza con Eneas, su padre, Anquises, su hijo, Ascanio, y sus seguidores saliendo de Troya, lo que haría a esta historia conectar con la *Ilioupersis* y diferir con la *Pequeña Ilíada*, ya que en la *Ilioupersis* Eneas escapa y en la *Pequeña Ilíada* es tomado prisionero. Tras pasar por multitud de aventuras y llegar a Italia, la obra termina con Eneas matando a Turno, rey de los rútilos en combate singular por la mano de Lavinia.

Aunque la *Eneida* esté fomentada por César Augusto y no por la oralidad como los poemas del Ciclo épico griego, será uno de los poemas clásicos más influyentes de la historia de la literatura, ya que muchos autores se acercaron a este poema para encontrar inspiración, pues durante la Edad Media Eneas fue el héroe épico preferido por los autores.

Así pues, la mitología griega y el Ciclo épico griego, al que se une la *Eneida* de Virgilio como el poema épico romano por antonomasia, serán un gran influjo para toda la literatura occidental, algo que acotaremos refiriéndonos solo a la literatura fantástica, pues la intervención de los dioses y la aparición de personajes o la intervención de la magia en la *Odisea* serán el caldo de cultivo para esos mundos fantásticos que tendrán tanta repercusión en la literatura contemporánea.

3. LA FANTASÍA EN LA LITERATURA

Para empezar a tratar el tema es debemos definir lo que entenderíamos por «fantasía». Podemos observar la definición que nos da la primera acepción del término «fantasía» el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española¹: «Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales». Como vemos, esta definición es demasiado amplia para poder darla por válida, pues se asemejaría mucho más al concepto de «imaginación» que al de «fantasía». Roberto Cáceres Blanco, en su tesis doctoral «Narrativa de mundos imaginarios: poética para una épica moderna. De *La serpiente de Uróboros* a la *Canción de Hielo y Fuego*» (2015: 30) nos trae la reflexión acerca de esto del escritor de fantasía más importante del siglo XX: J. R. R. Tolkien. Tolkien, en «Sobre los cuentos de hadas», nos indica lo siguiente:

Se ha venido considerando a la Imaginación como algo superior a la mera formación de imágenes, adscrito al campo operacional de lo Fantástico, forma reducida y peyorativa del viejo término Fantasía; se está haciendo, pues, un intento para reducir, yo diría que de forma inadecuada, la Imaginación al «poder de otorgar a las criaturas de ficción la consistencia interna de la realidad». (Tolkien, 1947: 175)

J. R. R. Tolkien afirma que la imaginación no debe confundirse con la fantasía, pues la imaginación tiene mucha más amplitud. Si tomamos la primera acepción del *Diccionario* de la Real Academia Española encontramos lo siguiente²: «Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales». La definición sería más ajustada a los términos actuales si se refiriera a la mente en lugar del alma, pero puede valernos igual para explicar esta distinción. Observamos que lo que caracteriza a ambos conceptos es la representación de imágenes. Las dos definiciones vienen a decir prácticamente lo mismo pero hay una diferencia clave entre ambas. La imaginación puede representar la realidad, sin ninguna intromisión de elementos extraños o misteriosos. Sin embargo, en la fantasía no existe esa capacidad. Cuando hablamos de fantasía debemos tener en cuenta la última parte de la definición del *Diccionario* de la

¹ Real Academia Española, *Diccionario* [en línea]: <http://dle.rae.es/?id=Hb1Na2U>, [última visita: 06/11/17].

² Real Academia Española, *Diccionario* [en línea]: <http://dle.rae.es/?id=L08fZlc>, [última visita: 07/11/17].

Real Academia Española: «representar las [imágenes] ideales en forma sensible o idealizar las reales». La idealización, lo que no se ajusta a los parámetros de la realidad, es lo que acota la fantasía frente a la imaginación, que puede representar imágenes tanto reales como ideales.

Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* señala que para poder definir la fantasía debemos tener en cuenta también los conceptos de «real» e «imaginario». El propio Todorov nos indica varias definiciones dentro de esta idea, como la de Castex, la de Louis Vax o la de Roger Caillois³, optando, pues, por definiciones en las que la clave se encuentra en el punto en el que en el mundo real y conocido por el lector se introduce un misterio o una situación inexplicable que no tiene solución en los parámetros de todo lo que conocemos en ese mundo real.

Así pues, si queremos dar una definición que responda a las necesidades del concepto, debemos tener en cuenta que la fantasía es una facultad mental cuya función es representar imágenes idealizadas en las que irrumpe un misterio o situación inexplicable que no podría ser posible en el mundo real pero sí lo será en el mundo idealizado que haya creado en la mente mediante esas imágenes.

Una vez definido el término, podemos empezar a mirar de cerca el género fantástico en la literatura. Por ello, debemos explicar su origen y su recorrido a lo largo de la historia de la literatura. Adolfo Bioy Casares, en el prólogo de *Antología de la literatura fantástica* (1977: 5) afirma lo siguiente: «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en Las Mil y una noches». Si reflexionamos sobre esta cita podemos observar que Bioy Casares se está refiriendo a la oralidad como el germen del género fantástico. En realidad, esa oralidad va a ser el origen de toda la literatura pero los elementos fantásticos que contiene (aparición de dioses, intervención directa de esos dioses en la vida de los mortales, aparición de seres mitológicos fuera de la concepción del mundo real, etc.) nos hace ver que el género fantástico puede ser un descendiente mucho más directo de esa oralidad antigua que otros géneros. Vemos que Bioy Casares nombra también a Homero en la segunda parte de la cita.

³ Podemos verlas en Todorov (1980: 19-20).

George R. R. Martin, el autor de la novela seleccionada para este trabajo, también opinó algo parecido. En una entrevista concedida a *El Periódico* en 2012 declaró⁴: «Pero este es uno de los géneros literarios más antiguos. Si te remontas a los orígenes, Homero o el poema de Gilgamesh encajan perfectamente en los estándares de la fantasía». Así, vemos la coincidencia entre los dos autores en señalar a Homero como uno de los principales originadores de este género. Sin embargo, Bioy Casares (1977: 5), en el mismo párrafo en el que compartía esa reflexión, indica: «Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés». Por tanto, Adolfo Bioy Casares no defiende que el género fantástico nazca con la oralidad propia de los relatos homéricos o de la *Biblia*, sino que el género como tal nace ya en el siglo XIX.

Podemos distinguir, pues, dos tipos de corrientes de pensamiento sobre el origen del género fantástico en la literatura: La primera, la que defiende Martin, que nace ya con Homero o con el *Poema de Gilgamesh*, y la segunda, defendida por Bioy Casares, en la que no se niega la influencia de estos poemas de la Antigüedad pero que marca el nacimiento del género en el siglo XIX. Según la tesis de Roberto Cáceres Blanco (2015), Rosemary Jackson o Roger Caillois defienden la segunda teoría pero teóricos como Javier Rodríguez Pequeño, Emilio Carrilla o autores tan importantes como Jorge Luis Borges se adscribirían a la primera.

Por tanto, podemos encontrar estas dos corrientes mayoritarias aunque, según Cáceres Blanco, hay todavía una tercera vía minoritaria y marginal, muy forzada, que nos habla del nacimiento del género defendida por Antonio Risco, que indica que nace durante el Barroco y tiene su plenitud en los siglos XIX y XX.

En este trabajo vamos a decantarnos por la segunda teoría. La idea de que el género fantástico nazca en el mismo momento que la literatura resulta muy general. No podemos obviar que los poemas homéricos y la oralidad juegan un papel importante

⁴ Martin, G. R. R. (09/05/2012), «George R. R. Martin: “Admiro a Tolkien. Pero era de una época distinta”», entrevista por Mir de Francia, R., *El Periódico*, Washington D.C. [en línea]: <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20120509/george-r-r-martin-admiro-a-tolkien-pero-era-de-una-epoca-distinta-1761247>, [última visita: 08/11/2017].

dentro de la literatura fantástica, pero incluir dentro de un mismo género obras tan dispares como pueden ser la *Ilíada* y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki es generalizar demasiado. No hay que negar que exista un fuerte influjo por parte de estas obras de la Antigüedad, pues es, precisamente, lo que vamos a defender en este trabajo, pero tampoco debemos incluir en un mismo nivel obras tan distintas. La opción que defiende Bioy Casares acota mucho más la literatura, de acuerdo a que hay más características comunes entre las obras que se incluyen en el género desde el siglo XIX que entre la *Ilíada* y cualquier otra obra perteneciente al género fantástico. También es necesario señalar que los mitos fueron creados para llenar el vacío que existía en la sabiduría de la Antigüedad respecto a algunos fenómenos naturales, por lo que bien podríamos pensar que esos mitos fueron tomados como realidad. De igual modo, es posible que se escribieran estos poemas épicos con una concepción de que lo que se estaba escribiendo era real. Por tanto, trabajaremos con la idea de que el nacimiento del género tal y como lo conocemos actualmente se encuentra en el siglo XIX sin olvidar los influjos que los poemas homéricos y del Ciclo épico griego entre otros tipos de géneros.

Para observar esto con detenimiento, debemos intentar desbrozar los tipos de literatura fantástica que podemos encontrarnos. Todorov argumenta que la inclusión de lo fantástico en la literatura es cuestión de una vacilación final (1980: 31). Así, Todorov nos ofrece una clasificación de los géneros de la fantasía en la literatura, que veremos en las siguientes líneas.

En primer lugar, tendríamos el género de lo extraño. Los relatos de lo extraño puro tienen explicación a partir de las leyes de la razón, la cual deberá encontrar el lector mediante los indicios que ofrece el texto. Este género colinda con el de lo fantástico-extraño por un lado, pero por el otro se encuentra diluido con el resto de la literatura. Todorov incluiría en ese límite difuso las novelas de Dostoievski, por ejemplo. Un ejemplo del género de lo extraño puro serán las obras de terror.

Después, encontraríamos el género de lo fantástico-extraño. En este género los textos se siguen rigiendo los textos por una explicación racional, que es dada por el propio texto.

Todorov pone como ejemplo de este género la obra de Jan Potocki *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

El tercer género que nos muestra Tzvetan Todorov es el de lo fantástico-maravilloso. No hay una explicación en estas obras que pueda realizarse mediante el uso de las leyes de la razón. Sin embargo, la existencia de algunos detalles en el texto hace que se pueda tomar una decisión para resolver ese hecho sobrenatural. Se resuelve mediante la existencia de otro hecho fantástico, que todavía hace más inexplicable el hecho primigenio. Todorov ejemplifica este género con *La muerta enamorada* de Théophile Gautier.

A continuación, expone el otro límite, el género de lo maravilloso puro. Lo que caracteriza a este género es que los hechos sobrenaturales que muestra el texto se aceptan desde el principio y no producen extrañeza a los personajes de la propia obra, aunque sí la producen en el lector. Los personajes toman esos hechos sobrenaturales como elementos propios de la naturaleza. Todorov indica que el cuento de hadas, que se acostumbra a ser tomado como el prototipo de este género, es solo un tipo de obras que podrían incluirse dentro de lo maravilloso puro, como pueden ser también las leyendas o las fábulas.

Finalmente, Tzvetan Todorov explica que lo fantástico puro se alinea justo en el punto medio de ambos extremos. Ahí encontramos su idea para encontrar lo fantástico en la literatura: los textos en los que se puede dar la vacilación en la que el lector o el personaje deben tomar la decisión de decantarse por una explicación racional y otra irracional, que debe durar un instante.

Esta clasificación de Todorov nos indica los tipos de literatura fantástica según la resolución del elemento fantástico o sobrenatural que se da en cada obra, pero existen otras formas de clasificar las obras literarias de fantasía. Una de ellas es clasificarlas según el mundo en el que ocurren las cosas. Esta clasificación se divide entre «alta fantasía» y «baja fantasía», que a su vez puede dividirse en «baja fantasía urbana» y «baja fantasía histórica». El término «alta fantasía» lo introduce por primera vez Lloyd Alexander en su ensayo de 1971 «High Fantasy and Heroic Romance». Así, el concepto «baja fantasía» surge en contraposición al primero.

En la «alta fantasía» se incluirán las obras en las que la acción se desarrolla dentro de un mundo imaginario. Nikki Gamble, en el manual en el que comparte autoría con Sally Yates *Exploring children's literature* (2008), explica los tres subtipos de mundos que se incluyen en la «alta fantasía»⁵. En primer lugar, un mundo completamente ficticio que no debe tener relación alguna con el mundo real en el que vivimos. El segundo subtipo será un mundo secundario al que se pueda acceder a través de un portal. Finalmente, el tercer subtipo será cuando dos mundos coexisten entre sí con una barrera física que los separe. Con estos parámetros, podemos incluir dentro del primer tipo la saga de *El Hobbit* o de *El señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien o la propia saga *Canción de Hielo y Fuego* de George R. R. Martin; en el segundo entrarían obras como *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll o la saga de *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis; y en el tercer subtipo podrían caer obras como la saga de *Harry Potter* de J. K. Rowling.

Por tanto, entendemos que las obras de la llamada «baja fantasía» corresponden a textos que se desarrollan en el mundo real pero que experimenta fenómenos fantásticos o sobrenaturales o en el que se incluyen personajes que no se corresponden con el mundo real, como duendes, unicornios, fantasmas, hadas, etc. Como hemos dicho, hay dos tipos de «baja fantasía»: urbana e histórica. La «baja fantasía urbana» se desarrolla en el mundo real y en un mundo actual mientras que la «baja fantasía histórica» lo hace igualmente en el mundo real pero en el pasado. Así, podemos incluir dentro de la «urbana» obras como la serie de novelas *La milla verde* de Stephen King o *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley y dentro de la histórica alguna como *Leviathan* (2009) de Scott Westerfeld.

Como sabemos, los límites entre estos textos fantásticos son muy difusos y a la hora de clasificarlos mediante los temas no va a ser una excepción. Los teóricos no llegan a ponerse de acuerdo en cuántos subgéneros abarca la literatura fantástica moderna, pero tomaremos una clasificación basada en la que nos ofrece Julio Neveleff en *Clasificación de géneros literarios* (1997: 23), ya que resulta sencilla a la hora de poder clasificar las obras.

⁵ Como se cita en Artan, N., "Harry Potter as High Fantasy", 2013, pp. 3-4.

Julio Neveleff concibió su manual como una manera de ordenar los libros en librerías y bibliotecas. En él, en la parte de la literatura fantástica, observamos una sencilla clasificación en la que como subgéneros del género fantástico aparecerán las categorías que explicaremos a continuación. Además, entiende que el realismo mágico hispanoamericano no se encuentra dentro del género fantástico, aunque sí vayamos a dedicarle un espacio en este trabajo, como explicaremos más adelante.

Empezamos explicando el subgénero de fantasía como tal. Podemos clasificar dentro de este subgénero las obras en las que aparecen elementos, fenómenos o personajes fantásticos, ya sea en el mundo real o en un mundo inventado o idealizado, y que no cabrían dentro de ninguna de las otras categorías. En este tipo entrarían muchas de las novelas infantiles de fantasía desarrolladas, sobre todo, en el mundo real. Pertenecen a esta categoría obras como *Cinco niños y eso* (1902) de Edith Nesbit o los cuentos y fábulas de Andersen.

Pasamos ahora a la ciencia ficción. Como hemos dicho, puede dividirse en tres subtipos: tecnológica, humanística y ficción especulativa. El primer subtipo, la ciencia ficción tecnológica, engloba los textos que tratan el tema del avance de la tecnología, donde los protagonistas realizarán acciones ayudadas por herramientas tecnológicas que no existen en el presente en el que el autor ha escrito el texto o que sí existen pero han desarrollado otras capacidades. Podrían incluirse dentro de esta categoría novelas como *De La Tierra a la Luna* (1865) de Julio Verne o *Mecanópolis* (1913) de Miguel de Unamuno.

A continuación encontramos la ciencia ficción humanística, que incluye obras donde la sociedad, el hombre en un mundo futurista y extraño, es la cuestión principal del relato. A esta categoría podría adscribirse cualquiera de las novelas de Isaac Asimov, *1984* (1949) de George Orwell o *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, por ejemplo.

Para terminar con el subgénero de la ciencia ficción, Neveleff nos marca la ficción especulativa. En este tipo de libros se teoriza sobre lo que hubiera ocurrido en un momento histórico si hubiera sucedido otra cosa distinta a la que realmente ocurrió. Como su nombre indica, esto sería una especulación histórica, pero los autores también pueden especular sobre fenómenos que no han ocurrido pero podrían ocurrir o sobre

fenómenos que sí han ocurrido y podrían volver a ocurrir. Encontramos ubicadas en este subtipo obras literarias como *El planeta de los simios* (1963) de Pierre Boulle o *Leviathan* (2009) de Scott Westerfeld, que ya hemos citado anteriormente. Podemos percatarnos de que los textos incluidos dentro de la clasificación de la «baja fantasía histórica» se pueden catalogar también dentro de este subtipo de ciencia ficción.

Llegamos, pues, al subgénero fantástico de terror, donde hemos visto que se divide en gore y gótico. La literatura gore tiene el objetivo de llegar a la fragilidad más interna del lector relatando episodios horripilantes, violentos y sádicos. Respecto al término «sádico» conviene explicar que su etimología procede del Marqués de Sade, uno de los precursores de este tipo de literatura. Su novela *Juliette o las prosperidades del vicio* (1796) puede considerarse como una de las primeras obras de esta categoría. *La fábrica de avispas* (1984) de Iain Banks también se incluye dentro de este tipo de literatura.

A su lado tenemos la literatura de terror gótica. Arranca con *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole. Esta categoría engloba obras en las que el terror que se relata es más psicológico y menos violento que la literatura gore. La intriga y el misterio tienen lugar normalmente en castillos o monasterios, donde ocurren fenómenos sobrenaturales que hacen que los protagonistas magnifiquen sus sentimientos y sus emociones. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805) de Jan Potocki o *El monje* (1796) de Matthew Lewis forman parte de este terror gótico. Ha influido notablemente en el terror gótico posterior, que sigue teniendo las mismas características pero no hace falta que sea dentro de un castillo o de un monasterio. Fue un género muy prolífico en gran parte gracias a los autores románticos, que encontraron un filón en este tipo de literatura para desarrollar sus obras. Los relatos de Poe o *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley son textos de terror moderno muy influidos por el terror gótico.

Así, llegamos a la política ficción. Las obras de política ficción buscan el cambio de alguna faceta de la sociedad mediante sus tesis. Los textos que podemos encontrar encasillados en esta categoría serán, sobre todo, lo que conocemos también como utopías. Las utopías comenzaron con la obra de Tomás Moro en 1516 llamada *Utopía*, donde se relata la vida en una ínsula que goza, a juicio del autor, de unas condiciones de vida ejemplares. Hay otras obras que marcan el camino para llegar a esas condiciones

de vida utópicas, como puede ser la obra de George Orwell *Rebelión en la granja* (1945).

Julio Neveleff no incluye el realismo mágico dentro de la fantasía. La postura es entendible, pues el realismo mágico no es en sí mismo un género o un subgénero, es un movimiento literario que surgió a mediados del siglo XX y las obras que se desarrollan en este movimiento pueden incluirse en otras categorías fantásticas perfectamente, pero la importancia que tuvo en la literatura hispanoamericana y los grandes autores que lo cultivaron, así como las características compartidas por las obras que se incluyen dentro del movimiento, hacen que le dediquemos este espacio dentro de la literatura fantástica. Las obras del realismo mágico se caracterizan por tomar como normales los fenómenos fantásticos que se dan en la narración. El espacio donde se desarrollan suele ser muy pobre, algo que tenía mucho que ver con la mayor parte de los lugares de la Hispanoamérica del momento, y los fenómenos que ocurren, generalmente, no son explicados. El movimiento fue internacionalizado a partir de lo que se conoce como «Boom» hispanoamericano, un momento donde los textos empezaron a ser traducidos a otros idiomas y gozaron de un gran reconocimiento internacional. Algunas obras importantes del realismo mágico son *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967) o *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel.

Finalmente, llegamos al subgénero que nos interesa para este trabajo: la fantasía heroica. Es también llamada fantasía épica. Roberto Cáceres Blanco, tanto en su tesis (2015) como en su artículo (2015a) llama a este subgénero narrativa de mundos imaginarios. Cáceres Blanco enfatiza la característica de que la acción debe ocurrir en un mundo imaginario, pues será uno de los elementos clave para diferenciar esta categoría de las demás. En su artículo indica que lo que caracteriza realmente a este subgénero será que continúa con la poética de la tradición épica y que la acción tiene lugar en un mundo imaginario que tiene un carácter arcaizante y donde aparece la existencia de la magia (2015: 103-104). La representación de los mundos imaginarios suele ser mítica y de tipología medieval. Cáceres Blanco explica en su artículo que la historia de estos mundos idealizados debe contener una Edad Dorada, donde la paz es constante y ese mundo no se ha corrompido todavía y una Edad de Héroes, donde hay

hombres capaces de derrotar a los monstruos malignos que han surgido, algo que podemos ver en *Juego de Tronos* y en toda la saga *Canción de Hielo y Fuego* de manera clara mediante los cuentos que la Vieja Tata cuenta a Brandon Stark. Ese pasado de la Edad Dorada y de la Edad de los Héroes en los mundos imaginarios está idealizado, igual que lo están las historias de la épica tradicional en nuestro mundo.

Aunque los mundos imaginarios presenten esas características, el objetivo del autor es que ese mundo resulte verosímil a ojos del lector. Cáceres Blanco nos explica en su artículo que la creación de estos mundos imaginarios requiere un gran trabajo. El autor de fantasía heroica o épica, al tener la necesidad de crear ese mundo imaginario, se eleva como una especie de «dios creador», siendo a la vez antropólogo, geógrafo, lingüista o escritor y, además de verosímil, ese mundo debe ser atractivo para el lector (Cáceres Blanco, 2015: 112).

Siguiendo con este artículo, llegamos a ver que el héroe de este género va a compartir rasgos importantes con el héroe de la épica tradicional. Nos explica que, generalmente, van a compartir que tienen un linaje relacionado con dioses o antiguos héroes; que comandarán a otros hombres; que estarán inmersos en el sistema dialéctico fuerza-sabiduría; que tendrán una cólera que los llevará a realizar acciones que, en ocasiones, no les será favorable; que tendrán un destino trágico y que matarán monstruos. Sin embargo, en este género también influye la narrativa moderna y dota a los héroes de la fantasía épica de otros rasgos como la nobleza de espíritu; la variedad de diferentes arquetipos de héroes; la aparición de un nuevo sistema dialéctico que se basa en la oposición entre el bien y el mal; la búsqueda de justicia y la búsqueda de un destino redentor (2015: 119). No en todas las obras tenemos ni las mismas características tradicionales ni las mismas innovaciones en el héroe. Cada libro y cada autor decidirán qué elementos van a usar para configurar a sus personajes.

Así pues, podemos concluir que los rasgos que caracterizan a la fantasía heroica o fantasía épica son la creación de un mundo imaginario en el que se desarrollará la acción de la obra y la continuación de la poética de la épica tradicional. Ese segundo rasgo será el que ocupe el resto de nuestro trabajo, donde tomaremos como ejemplo el libro *Juego de Tronos* de George R. R. Martin para realizar una comparación con algunos temas clásicos de los poemas épicos grecolatinos más importantes. Así,

podremos escuchar de manera clara y ordenada los ecos grecolatinos que subyacen en una de las novelas más leídas del momento.

4. JUEGO DE TRONOS, PRIMER LIBRO DE LA SAGA CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO DE GEORGE R. R. MARTIN

Cuando en 1996 George R. R. Martin publicó *Juego de tronos*, la primera novela de la saga *Canción de hielo y fuego*, no pudo imaginar el fenómeno que desencadenaría poco más de una década después. La adaptación de la saga literaria a la serie de televisión de HBO, que lleva el mismo nombre del primer libro, multiplicó enormemente la venta de las novelas, aunque es preciso decir que los lectores ya le habían brindado una gran acogida. De todas formas, *Canción de hielo y fuego* es una de las sagas de moda en la actualidad, congregando a millones de lectores que esperan impacientes la publicación de la penúltima novela anunciada por Martin, *Vientos de invierno*. En este trabajo nos centraremos en la primera novela, *Juego de tronos*, pues al no estar terminada la serie de novelas resulta aventurado realizar un análisis de algunos aspectos que podrían cambiar con la publicación del próximo libro.

Juego de tronos nos transporta a un mundo imaginario en el que la mayor parte de la acción transcurre en el continente de Poniente. Se narra la historia posterior al derrocamiento del último rey de la dinastía Targaryen, Aerys, el Rey Loco, cuyo trono, el llamado Trono de Hierro, ocupa ahora Robert Baratheon. La novela nos narra una historia compleja con multitud de personajes principales.

Según la clasificación que hemos presentado anteriormente, *Juego de tronos* es, claramente, una novela de fantasía ubicada en la categoría de fantasía heroica o épica. La creación de su mundo inventado en un ambiente medieval y de sus personajes no deja lugar a duda de que su ubicación en la clasificación es correcta. Por lo tanto, si *Juego de tronos* es una novela de fantasía heroica, según lo que hemos ido observando sobre este tipo de literatura, también tendrá una continuación de la tradición épica. Ya hemos dicho que situamos el origen de la fantasía moderna en el siglo XIX pero que viene muy influido por la épica grecolatina. Así, nos disponemos a ejemplificar esos influjos con una serie de comparaciones entre situaciones que acontecen en *Juego de tronos* y en algunos poemas épicos que ya hemos nombrado antes. Roberto Cáceres Blanco nos señala en su tesis los cuatro primeros ejemplos que plasmaremos y

ampliaremos en el presente trabajo, pero también mostraremos otros paralelismos que conviene resaltar para demostrar la influencia de la épica grecolatina en esta novela.

4.1. El rapto de Lyanna Stark y el rapto de Helena

El motivo literario del rapto de una doncella ha sido muy recurrente durante toda la historia de la literatura. Este motivo, que fue explotado, sobre todo, en la Antigüedad grecolatina, también puede verse en algunas obras más modernas de la literatura española, como puede ser el rapto de Leonor en *Sancho Saldaña o el castellano de Cuellar* (1834) de José de Espronceda o el rapto de la novia en *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca. Sin embargo, todos estos episodios tienen un claro precedente que se encuentra en la épica griega, el rapto de Helena. Helena, mujer de Menelao de Esparta, es raptada por Paris, príncipe troyano y es llevada a Troya. Ese rapto es el origen de la mítica guerra de Troya, donde los aqueos consiguen después de diez años saquear la llamada «bienamurallada ciudad de Troya». Como decimos, el rapto es muy cultivado en toda la literatura universal, pero si nos centramos en *Juego de tronos*, podemos ver un paralelismo clarísimo: el rapto de Lyanna Stark por parte de Rhaegar Targaryen.

Este episodio no se corresponde con el tiempo narrativo que se nos cuenta en *Juego de tronos*. Lyanna Stark era la hermana menor de Lord Eddard Stark, que entonces no era todavía el heredero de Invernalía, pues lo era su hermano mayor Brandon Stark. Lyanna estaba prometida a Robert Baratheon pero en una justa de caballeros que se celebraba en Harrenhall, Rhaegar Targaryen, hijo mayor del Rey Aerys Targaryen y, por tanto, príncipe heredero de los Siete Reinos, cuando debía colocar a una dama la corona de Reina del Amor y la Belleza eligió a Lyanna. A partir de aquí, un día Lyanna y Rhaegar desaparecen y Robert Baratheon cuenta que el príncipe Rhaegar raptó y violó a Lyanna, que fue encontrada moribunda por su hermano Eddard.

Roberto Cáceres Blanco señala que hay que reseñar ese carácter originario de ambos episodios. Los dos raptos desencadenan una guerra. En el caso de la *Ilíada* será el origen de la guerra de Troya y en *Juego de tronos* de la Rebelión de Robert, que lo

llevará hasta conseguir el Trono de Hierro. Así, vemos que Martin recurre claramente a la tradición épica griega para buscar un antecedente a su historia.

Podemos decir que el rapto será la causa inmediata para iniciar una guerra en ambos casos. Además debemos decir que ese rapto de Helena es más bien una fuga consentida. Si nos atenemos a lo que George R. R. Martin muestra solo en *Juego de tronos* no podemos demostrar que el rapto de Lyanna fuera también una fuga pero la narración va dando varias pistas que sugieren esa posibilidad. En los libros de la saga que ha publicado Martin no se desvela ese misterio todavía, pero en *Juego de tronos* ya podemos empezar a imaginarlo con las alusiones a ese «prométemelo, Ned» que Lyanna le dice en su lecho de muerte y que recuerda tantas y tantas veces Eddard Stark. Los silencios de Eddard Stark y sus apresurados cambios de tema de conversación cuando Robert habla de Lyanna son otro síntoma que podría denotar esa especulación. También se deduce que Lyanna no estaba ni jamás estaría enamorada de Robert en el momento en que se prometieron, como podemos ver en el siguiente pasaje:

—Robert jamás se quedará quieto en una cama —le había dicho Lyanna en Invernalía, en una noche ya muy lejana, cuando su padre la prometió con el joven señor de Bastión de Tormentas—. Me han dicho que ha tenido un bebé con una muchacha del Valle. —Ned había tenido el bebé en los brazos; no podía negarlo, ni tampoco quería mentir a su hermana, pero le aseguró que lo que hubiera hecho Robert antes del compromiso no importaba, que era un hombre bueno y que la amaba con todo su corazón. Ante aquello, Lyanna se limitó a sonreír y a añadir—: El amor es maravilloso, mi querido Ned, pero nada puede cambiar la naturaleza de un hombre. (Martin, 1996: 372)

Así, vemos que puede tomar forma la teoría de que Lyanna no fue raptada por Rhaegar, sino que fue más bien una fuga. Si esto llegase a confirmarse en posteriores entregas de la serie de novelas estaríamos ante una clara inspiración en la épica grecolatina por parte de George R. R. Martin. Aunque hay distintas versiones sobre el rapto de Helena, si tomamos la *Ilíada* como referencia, su autor nos da a entender claramente que Helena se ha fugado con Paris mientras Menelao piensa, como Robert, que ha sido raptada⁶.

Sean un episodio u otro una fuga o un rapto, está claro el componente grecolatino en el origen de la historia de la saga *Canción de hielo y fuego*. Cáceres Blanco recalca que, si

⁶ Podemos observarlo en la conversación que mantienen Príamo y Helena en *Ilíada*, III, vv. 161-180.

bien la *Ilíada* no forma parte de la obra de George R. R. Martin, sí que se corresponde con los antecedentes «históricos» de ese mundo que ha creado, algo que no difiere tanto del poema griego, pues el rapto de Helena no se narra en el momento en que se produce, sino que se rememora como la causa de la guerra. La *Ilíada* cuenta el último año de la guerra de Troya pero en *Juego de tronos*, la similitud que nos encontramos en la venganza de Robert y el saqueo de Desembarco del Rey (que detallaremos en el siguiente punto) con la venganza de Menelao y el saqueo de Troya, no se incluye en la novela, sino que ese episodio sigue perteneciendo a esos antecedentes a la historia que realmente se está contando.

4.2. La ira de Aquiles y de Menelao en Robert Baratheon

Otra de las comparaciones en relación con la *Ilíada* que nos muestra Roberto Cáceres Blanco es la de Robert Baratheon con Aquiles y Menelao. Como bien sabemos, la *Ilíada* cuenta la historia de la ira de Aquiles porque Agamenón ha reclamado a Briseida, viuda de guerra troyana, para sí mismo, cuando Aquiles la había tomado como botín de guerra. Aquiles, el mejor combatiente de los aqueos, se retira de la guerra junto a los hombres que comanda, los mirmidones, como forma de mostrar su cólera. Su madre, Tetis, pide a Zeus que favorezca a los troyanos hasta que Aquiles reciba la disculpa que merece y este acepta. Así, los troyanos van ganando batallas mientras los griegos van quedando cada vez más mermados. Una vez que muere Patroclo, Aquiles descarga su ira contra Héctor, el más válido de los troyanos y, además, su príncipe. Así, Aquiles vuelve a la batalla pero no olvida el dolor que le ha causado Héctor, expresándolo mediante la humillación al cadáver de este arrastrándolo por la tierra con los caballos todas las noches.

Menelao, por su parte, es el esposo de Helena y, por tanto, quien recibe una mayor afrenta que le obliga a levantarse en armas contra Troya. Su hermano, Agamenón, le apoya y reúne el mayor ejército de griegos jamás visto para que su hermano cumpla su venganza y, de paso, conquistar Troya de una vez por todas. Menelao debe vengarse de Paris y en el combate hombre a hombre que mantienen para ver quién se queda con

Helena está a punto de alcanzar su venganza, pero Afrodita recoge a Paris en el último momento y lo lleva de vuelta a las murallas.

Vemos, pues, en Robert Baratheon una simbiosis de ambos personajes de la *Ilíada*. Los tres reciben una afrenta en la que las que ellos consideran sus mujeres por derecho les son arrebatadas. Sin embargo, como hemos dicho, las posiciones de los héroes de la *Ilíada* son muy diferentes. En este caso, Robert mantiene un paralelismo con Menelao, pues opta por levantarse en armas contra el príncipe que le ha arrebatado a su prometida. Así, igual que Menelao, organiza un ejército para la guerra. En *Juego de tronos* vemos que Robert cuenta que también se mide a Rhaegar Targaryen en combate singular como ocurre con Menelao y Paris, pero el desenlace es trágicamente distinto para el príncipe, pues Robert le hunde el pecho con su maza y acaba asesinándolo. Con esta acción la ira de Robert debería haberse aplacado, pero con la muerte de Lyanna el odio se acrecienta todavía más al no haber podido recuperar a la mujer que amaba. En esto sí que se diferencia con Menelao, ya que Helena finalmente vuelve a su lado. También se nos cuenta en *Juego de Tronos* que Tywin Lannister, del que hablaremos más adelante, ordena asesinar a los hijos de Rhaegar y se los entrega a Robert Baratheon una vez que ha conseguido el Trono de Hierro, un hecho que al nuevo monarca parece no repugnarle porque para él esos niños «no son bebés, son cachorros de dragón» (Martin, 1996: pág. 120). El recuerdo de la muerte de los hijos de Rhaegar se asemeja a otro hecho que podemos ver en el Ciclo épico griego: la muerte de Astianacte. Astianacte era el hijo de Héctor y Andrómaca, tan solo un niño. Su muerte se narraría en dos de los poemas del Ciclo troyano. En la *Pequeña Ilíada*, Astianacte moriría arrojado de una de las torres de Troya por Neoptólemo, el hijo de Aquiles, y en la *Ilioupersis* sería Odiseo quien lo ejecutaría. Así pues, vemos que, en ambos casos, incluso la descendencia de los vencidos es aniquilada, por mucho que sean unos niños.

Si comparamos la ira de Robert Baratheon con la de Aquiles tenemos dos momentos muy precisos. El primero de ellos se da en el combate cuerpo a cuerpo que hemos mencionado antes contra Rhaegar Targaryen. Ese combate tiene un vencedor y un vencido que acaba muerto, igual que el que mantienen Aquiles y Héctor tras la muerte de Patroclo. En este combate podemos ver mezclados los combates de Menelao y Paris por la razón de que se dé el mismo y de Aquiles y Héctor por el final que tiene. El

segundo momento en el que podemos establecer esta comparación se da mientras Robert y Eddard hablan en la cripta de Invernalía nada más llegar el rey al castillo. Mantienen una conversación frente a la tumba de Lyanna en la que la recuerdan a ella pero, inevitablemente, Robert también recuerda el odio a Rhaegar, que se la arrebató. Ahí, como señala muy acertadamente Roberto Cáceres Blanco, Robert dice: «lo mato todas las noches en mis sueños [...] pero un millar de muertes sigue siendo menos de lo que merece» (Martin, 1996: 57). Ahí, el hecho de matar a su enemigo todas las noches, vemos un claro reflejo de Aquiles, que todos los días ataba el cadáver de Héctor a los caballos y daba tres vueltas alrededor del túmulo que habían levantado en honor a Patroclo⁷. Esa repetición de la injuria al enemigo caído no pasa inadvertida para Martin, que la introduce de manera muy sutil en el diálogo que hemos mencionado.

Por tanto, asumimos que el personaje de Robert Baratheon, recordemos, en la historia que se recuerda como antecedente de la narración de nuestra novela, bebe de dos personajes muy importantes que aparecen en el Ciclo troyano: Menelao y Aquiles. La ira provocada por el hecho de que alguien les despojara de una mujer que creen que es suya por derecho es el canal que une las historias de estos personajes y las reacciones que tienen cada uno de ellos.

4.3. El juramento de Tywin Lannister y el Caballo de Troya

Siguiendo con el Ciclo troyano, con la historia anterior a la narración de *Juego de tronos* y con las similitudes que señala Cáceres Blanco, llegamos al famoso episodio del Caballo de Troya. La historia del Caballo de Troya, que como hemos dicho en apartados anteriores se narraría en la *Pequeña Ilíada* y en la *Ilioupersis*, es uno de los momentos más conocidos de la guerra de Troya y que más repercusión a tenido en toda la cultura occidental. Recordemos que los aqueos construyen un caballo gigante de madera para engañar a los troyanos para que crean que se han retirado de la guerra y estos lo interpretan como una ofrenda para que el viaje de regreso a sus patrias sea rápido y sin incidentes. Dentro del caballo se encuentran varios soldados que saldrán de él una vez

⁷ Podemos observar este episodio en *Ilíada*, XIV, vv. 1-26. El odio de Aquiles hacia Héctor por haberle arrebatado a Patroclo no cesaba y como humillación realizaba este ritual.

que los propios troyanos lo hayan introducido en la ciudad. Estos aqueos abren las puertas de Troya y comienza su saqueo y destrucción.

Si observamos el saqueo de Desembarco del Rey, el final de la Rebelión de Robert, en seguida daremos con un momento que guarda una gran relación con el Caballo de Troya: Tywin Lannister y su ejército a las puertas de la ciudad. El Rey Aerys Targaryen confiaba en que quien fue su amigo y Mano del Rey, Tywin Lannister, le ayudaría a defenderse de los rebeldes tras haberle jurado lealtad. Esa argucia mantiene una gran similitud con la que usan los griegos con el Caballo de Troya, pues han dejado ese caballo como un regalo para los dioses, cuyos templos se encontraban dentro de la ciudad. Ese regalo, que es para algo tan sacro como los dioses, es, en el universo de Martin, el juramento de Tywin Lannister al Rey Loco. El juramento exige el cumplimiento de una promesa y si no se cumple se está faltando al honor de la persona que lo realiza. Los ejecutores de esta acción se valen de la buena fe de Príamo, en el caso de los poemas del Ciclo troyano, y de Aerys, en el caso de *Juego de tronos*. Como sabemos, después de sendos engaños, la ciudad es saqueada.

La autoría de la idea del caballo es confusa, pues algunas fuentes dicen que Odiseo es quien maquina el plan tras una visión de Calcante y, en otras, Atenea es la instigadora de todo. De un modo u otro, Odiseo es tradicionalmente el personaje que se relaciona con el Caballo de Troya. Su personalidad y sus características personales, como señala Cáceres Blanco, no pasaron desapercibidas para George R. R. Martin, que se inspiró en ellas para crear a su personaje Tywin Lannister. Cáceres Blanco da con la clave de las características de ambos personajes: «ingenio, inteligencia y elocuencia» (2015: 207). Si nos paramos a observar sus actuaciones podríamos señalar sin temor a equivocarnos que la famosa frase «el fin justifica los medios» podría ser el principio ético que sustenta tanto a Odiseo como a Tywin.

Si nos fijamos bien, la argucia de Odiseo difiere en algo con la de Tywin. A Odiseo todo el mundo le felicita aunque se haya valido de esta estratagema en la que el engaño ha sido el canal por el que se ha conseguido el objetivo. Sin embargo, en *Juego de Tronos* podemos ver que alguien no considera que haya sido una victoria limpia. Eddard Stark no concibe una batalla sin honor, y así lo expresa mientras habla con Robert sobre la conquista y el saqueo de Desembarco del Rey. Considera que la acción de Tywin

Lannister deshonra todo por lo que ha luchado y a raíz de ello empieza una rivalidad entre las casas Lannister y Stark que acabará estallando en una guerra.

Así pues, vemos que Martin vuelve a inspirarse en el Ciclo troyano para uno de los episodios cruciales que ocurren en Poniente. Tywin Lannister recuerda en su personalidad y en sus acciones a Odiseo, siendo esta el último de los paralelismos en los que hablaremos de los antecedentes de la narración de *Juego de tronos* para observar ya comparaciones entre personajes que aparecen en el momento que se está narrando en la obra.

4.4. Daenerys Targaryen en la Eneida de Virgilio

Sin dejar de lado del todo la épica griega, nos encontramos con el último paralelismo que nos indica Roberto Cáceres Blanco. En este caso, también debemos adelantarnos hasta los inicios del Imperio Romano, tomando como uno de los dos personajes de esta comparación al protagonista del poema épico romano por excelencia, la *Eneida* de Virgilio. Por la parte de *Juego de tronos* tomaremos a Daenerys Targaryen que, como veremos, guarda cierta similitud con Eneas.

Cáceres Blanco señala dos aspectos importantes que comparten ambos personajes. El primero de ellos tiene que ver con la huída de la ciudad a la que pertenecen. Como hemos visto anteriormente, en la *Ilioupersis* se contaría la huída de Eneas de Troya emprendiendo un viaje que desarrollará Virgilio en su *Eneida* para fundar una nueva ciudad. Con Daenerys no encontraremos esa fundación de una nueva ciudad, sino la búsqueda de un regreso al que fue su hogar. Daenerys todavía no había nacido cuando su madre y su hermano Viserys se marchan de Desembarco del Rey, pero sí que nace en Rocadragón y, tras morir su madre en el parto, acaba huyendo con su hermano a Braavos, una de las ciudades libres del este. Esta imagen de Daenerys escondida en Braavos, la ciudad libre más rica y próspera, se apoya en la llegada de Eneas a Cartago, una de las ciudades que estaban en auge en aquella época. La situación en la que el personaje se encuentra de paso en una ciudad próspera tras la huída de su patria vemos que es paralela en ambos casos, lo que nos hace sospechar que Martin ha tomado la

figura de Eneas para darle ciertos matices a su personaje Daenerys Targaryen, aunque quizá esta primera comparación podría aplicarse a su hermano Viserys con mayor acierto, pues es él quien empieza a intentar volver a Poniente y Daenerys será utilizada al principio como una herramienta para conseguir su objetivo.

El segundo paralelismo lo encontraremos en los romances que mantienen tanto Eneas como Daenerys. Eneas, una vez que ha llegado a Cartago, mantiene una relación con la Reina Elisa de Tiro, también llamada Dido, en la que la reina acaba perdidamente enamorada de Eneas. Daenerys, por su parte, aunque comienza su relación con Khal Drogo por ser un matrimonio de conveniencia, también acaba enamorando a su esposo. Ambos amantes mueren, tanto Dido como Drogo, y los dos personajes protagonistas deben de seguir su camino. Sí que se encuentra una diferencia en que Khal Drogo muere antes de que Daenerys decida proseguir en su empeño de recuperar el Trono de Hierro y en que Dido se suicida viendo partir a Eneas porque Júpiter le había recordado su cometido, pero el esquema del episodio parece muy similar.

Siguiendo con este paralelismo, podemos interpretarlo de un modo distinto al de Cáceres Blanco en el que observaremos dos pasos similares. Tomaremos como referencia a las mujeres de la pareja: Dido y Daenerys. La imagen que debemos enfocar es la de la mujer ardiendo en la pira. En el caso de Dido, Eneas se marcha y ella, en un arrebato de locura, se sube en una pira y muere quemada viva. En *Juego de tronos*, Khal Drogo muere, pero para los dothrakis la muerte es el paso a las tierras de la noche, por lo que también podemos interpretarla como una marcha del amado. Daenerys es tildada de loca y finalmente se introduce dentro de la pira de su esposo, aunque con diferente desenlace que Dido, pues Dido muere ardiendo y Daenerys no se quema y renace como la madre de dragones. Vemos, pues, esta vez, un esquema simétrico en el que, tomando a la mujer como punto central, se desarrolla con el abandono del amado, la locura y la posterior introducción en el fuego de las enamoradas, por lo que el fuego será un elemento clave que será característica de ambas.

Así pues, observamos que Daenerys Targaryen tiene un claro componente influido por la *Eneida*. Cáceres Blanco la compara enteramente con Eneas, pero en este trabajo queremos resaltar también el papel que juega la Reina Dido en la composición del personaje de George R. R. Martin. Así, acabamos con las similitudes que nos muestra

Roberto Cáceres Blanco para desarrollar otras que tendrán una gran importancia para demostrar la influencia grecolatina dentro de esta primera novela de la saga *Canción de hielo y fuego*.

4.5. Robb Stark: la unión de Telémaco y Orestes

Para realizar esta comparación, dejamos la guerra de Troya para centrarnos en los episodios que vendrán después de la misma. Tras la guerra, todos los combatientes aqueos deben regresar a sus hogares, unos con más suerte que otros, y los hijos de los héroes de Troya empezarán a desarrollar mayor protagonismo en los poemas. Podemos afirmar que en estos relatos una nueva generación de héroes toma el testigo de la anterior.

Si nos adentramos en *Juego de tronos*, Robb Stark es, probablemente, uno de los personajes más queridos de la serie de novelas de George R. R. Martin. Primogénito de Eddard Stark y, por tanto, heredero de Invernalía, viaja al sur para liberar a su padre cuando es apresado y, una vez que es ejecutado, la guerra que ha comenzado sirve para vengarlo. Bajo estas premisas podemos ver una mezcla entre dos de los hijos más conocidos de la épica griega: Telémaco, hijo de Odiseo, y Orestes, hijo de Agamenón. Así, ese relevo generacional que vemos en los poemas épicos griegos podemos observarlo también en *Juego de tronos*, donde los hijos, a medida que transcurre la novela, empiezan a tomar más importancia en la narración.

Como decimos, Robb Stark será un personaje compuesto, en parte, por Telémaco y Orestes. Ateniéndonos al primero, observamos un gran paralelismo con Robb en la situación que nos muestran los primeros cantos de la *Odisea*. Telémaco, ante la ausencia de su padre, se ha convertido en el cabeza de familia. Además, siente que debe hacerse con el respeto de quienes le rodean y emprende un viaje para buscar a su padre en el que acaba conociendo que su padre es prisionero de la ninfa Calipso. A Robb Stark le ocurre lo mismo. No esperaba poseer tan pronto la carga que tiene el señor de Invernalía, es todavía un joven que debe buscar el respeto de sus vasallos y también debe emprender una marcha al sur para recuperar a su padre, que está preso en la capital. Ambas

situaciones son muy similares, más todavía si nos centramos en el propio viaje. Los viajes que emprenden tanto Robb como Telémaco son situaciones que se interpretan como la iniciación del héroe, algo que podemos ver en todos los jóvenes que un día llegarán a realizar grandes hazañas, siendo Hércules con sus doce trabajos el paradigma de esta iniciación. Catelyn, la madre de Robb y esposa de Eddard, es quien comienza a observar que Robb está recorriendo ese camino, empezando a verlo ya como a un hombre en lugar de cómo a un niño. La culminación de esa iniciación se consuma con el nombramiento de Robb Stark como Rey en el Norte.

Otro aspecto que relaciona a Robb con Telémaco dentro de esta iniciación es el de la cortesía entre anfitriones y huéspedes. Aunque tienen los roles cambiados, ambos aprenden de esta experiencia. Telémaco es huésped en casa de Néstor en Pilos y de Menelao en Esparta y Robb es anfitrión de Tyrion Lannister en Invernalía. Tanto en la antigua Grecia como en el universo de *Canción de hielo y fuego* nos encontramos con este contrato social en el que el anfitrión debe ofrecer su techo y su mesa a los huéspedes. La hospitalidad es en ambos lugares una de las leyes no escritas que rigen a los hombres. Así, Robb y Telémaco deben aprender a convivir con la hospitalidad para ser buenos gobernantes.

Como decimos, Robb Stark tiene también un componente basado en Orestes. Ya hemos comentado en la introducción a este trabajo que George R. R. Martin tiene a Shakespeare como una de sus fuentes a la hora de escribir sus novelas. Robb Stark está muy influido por *La tragedia de Hamlet* de Shakespeare, pues está decidido a vengar la muerte de su padre como también lo debía hacer el príncipe Hamlet. La historia que nos narra Shakespeare cuenta como el príncipe Hamlet debe matar a su tío Claudio, nuevo esposo de su madre y rey de Dinamarca, que había asesinado anteriormente al padre de Hamlet para hacerse con el reino. A poco que observemos la trama de esta tragedia, vemos que tiene claramente el origen en la *Orestíada* de Esquilo, basada en el *Nolstoi* o *Regreso* de Agamenón a Micenas, cuyo argumento ya explicamos anteriormente. Así, vemos que hay una huella de Orestes en Robb Stark, pues la venganza ante la muerte del padre es el destino que ambos desean. La diferencia se encuentra en que tanto Orestes como Hamlet completan su misión, pero en *Juego de tronos* Robb Stark acaba de comenzar ese camino hacia su venganza.

Por lo tanto, podemos ver como el personaje de Robb Stark se compone de dos fuentes de la épica griega. La primera, la de Telémaco, llega de forma directa, pero la de Orestes llegará de manera indirecta pasando por el personaje de Hamlet de Shakespeare. En cualquier caso, la huella grecolatina se hace presente de forma muy clara en la composición de este personaje.

4.6. La figura de Clitemnestra en Cersei Lannister

Siguiendo con la parte de Micenas en los *Nolstoi*, nos encontramos con la acción que provoca la venganza de Orestes que hemos analizado en el punto anterior. El asesinato de Agamenón perpetrado por Clitemnestra, su esposa, recuerda mucho a la muerte del Rey Robert en *Juego de tronos*. Clitemnestra, como sabemos, había sido seducida por Egisto. Al llegar Agamenón a Micenas, Clitemnestra, sabiendo que si su esposo se enterase de su adulterio mataría a ambos, lo asesina con ayuda de Egisto, siendo el origen de la venganza de Orestes. En *Juego de tronos* encontramos al personaje de Cersei Lannister. Cersei es la esposa de Robert, un hombre al que detesta. Ante el descubrimiento de Lord Eddard Stark de que sus hijos no son hijos del rey, sino de su hermano Jaime, toma medidas para que Robert no sobreviva a la cacería en la que va a participar. Así, vemos una gran influencia del personaje de Clitemnestra en Cersei Lannister, pues Clitemnestra es tomada en toda la cultura occidental como el prototipo de mujer que asesina a su marido.

Vemos las similitudes de ambas en un aspecto interesante. Las dos mujeres son reinas y ambas tienen amantes. Tanto Clitemnestra como Cersei Lannister toman la decisión de asesinar a sus maridos ante el peligro que les supone que el monarca descubra la relación adúltera que mantienen. Sin embargo, no suele colocarse el foco en un aspecto importante que las lleva a ejecutar el regicidio: el odio. Clitemnestra, por un lado, odia a Agamenón por haber sacrificado a su hija Ifigenia con la premisa de que con su sacrificio los dioses dejarían volver a los aqueos a sus patrias. El asesinato de una hija en común es otro impulso que la mueve a realizar tal acción. Cersei, por otro, odia a Robert porque él jamás la ha amado, pues sigue enamorado de Lyanna. Además, no la trata cortésmente, siempre intenta dejarla en evidencia. Por tanto, vemos que el odio a

sus maridos, que ambos son los reyes más poderosos del momento, es uno de los principales motivos que las llevan a cometer ese asesinato. Finalmente, la búsqueda de la libertad que les es negada por sus maridos será otro de los motivos que tendrán ambas reinas.

Otro aspecto que se manifiesta como un influjo de la épica griega es el de la sucesión de Agamenón y de Robert. En ambos casos se hace presente el incesto. En el caso de la épica, el sucesor será Egisto, hijo de Tiestes y de su propia hija Pelopia. En *Juego de tronos*, el sucesor de Robert será su hijo Joffrey, que resulta no ser hijo suyo, sino de Cersei y su hermano Jaime Lannister. Así, vemos que dos nacidos del incesto llegan al poder, pero de distinta manera. Egisto es coronado rey de Micenas por casarse con Clitemnestra a la muerte de su primo Agamenón y Joffrey lo es por ser hijo reconocido de Robert, aunque no sea suyo. Por tanto, el regicidio cometido por Clitemnestra y por Cersei favorece que dos hombres nacidos del incesto lleguen a ser coronados como reyes. Aunque la mayor parte de los escritores que se asoman a los poemas griegos en busca de inspiración sobre este tema que todavía parece tabú recurran a la Edipodia, vemos que George R. R. Martin ha preferido tomar este camino para entronizar a hijos nacidos del incesto. La diferencia entre Polinices y Eteocles, hijos de Edipo, y Egisto reside en la forma en la que son concebidos. Epicasta y Edipo no son conscientes de que son madre e hijo cuando engendran a Polinices y Eteocles pero Tiestes sí que viola a Pelopia sabiendo que es su hija.

Así pues, parece clara la influencia de Clitemnestra y del episodio del que es protagonista en la creación de Cersei Lannister por parte de George R. R. Martin. La muerte de los reyes a manos de sus esposas está sustentada en tres motivos: evitar el peligro, acabar con el odio que les profesan y la búsqueda de la libertad. Este paralelismo que hemos resuelto demuestra que la forma en la que se trata el incesto en *Juego de tronos* tiene mucho que ver con los relatos griegos, pues a la hora de tratar temas tan escabrosos muchos de los autores recurren a ellos para encontrar inspiración.

4.7. Penélope desdoblada en las hermanas Tully

Para terminar con los ejemplos de paralelismos que se dan entre *Juego de tronos* y la épica grecolatina volvemos de nuevo a la *Odisea*. Ahí encontramos a Penélope, esposa de Odiseo, un esposo que debió marcharse a la guerra y que tarda en regresar a casa veinte largos años, con un hijo que deberá hacerse cargo de las obligaciones de su padre cuando tenga la edad suficiente. Todo esto mientras los pretendientes se amontonan en su casa esperando a que acabe decidiéndose por uno de ellos, dando por hecho que Odiseo no va a volver jamás.

Si hacemos una aproximación de este personaje a otros de *Juego de tronos*, enseguida podemos observar que el personaje de Penélope aparece desdoblado en las hermanas Tully: Catelyn y Lysa. En el personaje de Catelyn podemos ver la influencia de la Penélope de la épica griega en que su esposo debe dejarla en su casa por obligación, sin saber nunca si volverán a verse. Aunque Odiseo se marcha a la guerra y Lord Eddard Stark se marcha a Desembarco del Rey a desempeñar el cargo de Mano del Rey Robert, ambas saben que el destino de sus esposos es muy peligroso y que quizás no volverán con vida. Catelyn y Penélope son dos mujeres con una fuerte mentalidad. Ambas se harán cargo de administrar sus casas hasta que llegue el momento en el que sus hijos empiecen a tomar las decisiones. Las dos aman a sus esposos y son el prototipo de esposas ideales tanto en la antigua Grecia como en el universo de *Canción de hielo y fuego*, todo lo contrario a la imagen que se da de Clitemnestra y de Cercei Lannister. Mientras Catelyn y Penélope son fieles a sus maridos, Clitemnestra y Cercei mantienen relaciones extramatrimoniales y, además, asesinan a sus maridos. La sociedad patriarcal que existía en Grecia y que ha tomado como modelo George R. R. Martin para crear su mundo imaginario exige que las esposas se mantengan fieles y subyugadas a su esposo, siendo exactamente esa la forma de actuar de Penélope y de Catelyn.

Además, como hemos dicho, también podemos ver rasgos de Penélope en la hermana menor de Catelyn. Lysa Tully, viuda de Jon Arryn, anterior Mano del Rey Robert, representa, obviando su extraña y cambiante personalidad, la Penélope que es acosada por los pretendientes. Tras la muerte de Jon Arryn, muchos de los caballeros del Valle se amontonan a las puertas del Nido de Águilas para pretender a su viuda, pero ella prefiere no elegir a nadie todavía, pues ella es quien quiere elegir a su marido, ya que el

primer matrimonio fue por conveniencia. Sin embargo, difiere de Penélope en que ella no deseaba elegir ningún marido porque confiaba en que Odiseo volvería. Aunque exista esa diferencia, es obvio que el tema de los pretendientes de Penélope dejó su eco en George R. R. Martin a la hora de crear esa situación en la que se desarrolla la vida de Lysa Tully.

De este modo, podemos ver en cada una de las hermanas dos facetas de Penélope. En Catelyn vemos el sentido de «familia, deber y honor», que es el lema de la casa Tully, siendo una mujer que acata las leyes del patriarcado imperante. Cuida de sus hijos, queda a cargo de Invernia hasta que Robb decide tomar las riendas y es fiel a su esposo. Pero en Lysa vemos un aspecto de Penélope que no se deja ver de una forma tan clara como en Catelyn. Lysa encarna el tipo de libertad del que goza Penélope. Aunque no elija a ningún pretendiente por ser fiel a Odiseo, podría haber elegido a uno, pues tras veinte años sin noticias suyas bien podría haberlo dado por muerto. Sin embargo, Penélope no es obligada a elegir a nadie, ella toma por sí misma la decisión de seguir sin casarse con otro. En un mundo en el que la mujer es sometida al hombre, tanto Lysa como Penélope, que gozan de una posición privilegiada en el mundo, algo que también es cierto, nadie tiene autoridad para obligarlas a hacer algo que ellas creen que no deben. Realmente, son dueñas de su destino, y ambas siguen sin casarse de nuevo porque ellas son quienes lo han decidido así. Por tanto, Catelyn y Lysa son otro claro ejemplo de que la épica grecolatina sigue influyendo dentro de *Juego de tronos*.

5. CONCLUSIONES

Así pues, conociendo los poemas épicos grecolatinos y comparándolos con *Juego de tronos*, primera novela de la saga *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin, podemos deducir que hay una gran cantidad de manifestaciones de estos poemas en nuestra novela. Como bien hemos dicho en todo el estudio, la épica grecolatina, sobre todo, *Iliada* y *Odisea*, son la base de toda la literatura occidental, pues resultaría muy extraño observar algún autor de nuestra cultura que no conociera los relatos que ahí se cuentan.

Juego de tronos refleja muy bien esa influencia, ya sea de forma directa o indirecta a partir de otros autores como Shakespeare. Para reconocer esos influjos, hemos introducido una explicación sobre los principales poemas épicos griegos y sobre la Eneida, el poema épico romano por antonomasia. También hemos explicado los diferentes tipos de fantasía en la literatura, clasificándolos según la resolución del fenómeno sobrenatural, según la construcción del mundo imaginario y según la temática de las obras de fantasía. Deteniéndonos en la última clasificación, hemos dado especial relevancia a la fantasía heroica o fantasía épica, subgénero al que pertenece la novela. Así, hemos señalado que la fantasía heroica es uno de los tipos de fantasía que más relación guarda con la épica grecolatina a partir de trabajos como el de Roberto Cáceres Blanco. Los mundos imaginarios son la base de este tipo de literatura, donde los personajes serán guiados por el autor a través de un universo con unas leyes propias que pueden ser más o menos alejadas de las que rigen nuestro mundo real. El ingenio y la capacidad de invención del autor serán dos elementos clave a la hora de crear esos mundos, que no pueden pasar ningún detalle por alto para que los lectores mantengan su obra en buena estima.

Hemos observado cómo muchas de las características de diferentes personajes de la épica grecolatina se han interiorizado en los protagonistas de *Juego de tronos*, así como situaciones que estos personajes atraviesan a lo largo de toda la novela. George R. R. Martin ha utilizado todos esos rasgos para crear su mundo imaginario donde se desarrolla la acción: el continente de Poniente y el del este, donde ocurre la trama de Daenerys Targaryen. Como podemos ver, la relación que guardan ciertos aspectos y personajes de *Juego de tronos* con la épica grecolatina es bastante fuerte. Los

antecedentes a *Juego de tronos*, la rebelión de Robert, son equiparables por las situaciones que atraviesan los personajes a la guerra de Troya. El rapto de la doncella por un príncipe, la ira del esposo o prometido, la entrada en la ciudad mediante engaños y su posterior destrucción es un esquema común en ambos casos. Hemos confirmado también características comunes entre Daenerys, Eneas y Dido, con la muerte, el fuego y la continuación del camino como elementos que se entrelazan; la influencia de Clitemnestra en Cersei Lannister y el incesto como hilo conductor de la permanencia de ambas en el poder; la unión de dos hijos tan conocidos en la épica como son Orestes y Telémaco en Robb Stark y el peso que va adquiriendo la siguiente generación de héroes en los relatos; y las características principales de Penélope que podemos ver en las hermanas Tully, Catelyn y Lysa.

Queda claro que los ecos de la épica grecolatina en *Juego de tronos* son muy audibles. Los paralelismos que hemos encontrado entre personajes de la novela y de la épica grecolatina desvelan esos influjos que recibe Martin para componer su saga, una de las más famosas que existen ahora mismo en el panorama literario, gracias, en parte, a la adaptación televisiva de HBO. Es verdad que la serie de televisión relanzó la saga literaria pero no debemos pensar que el mérito de que *Canción de hielo y fuego* sea un éxito de ventas sea de los productores de HBO. Las novelas gozaron ya de gran popularidad mucho antes de que pensarán realizar la serie, pues es una saga que, por su propio desarrollo, no deja indiferente a nadie. George R. R. Martin supo gestionar perfectamente la creación de su mundo imaginario y lo dotó de unos personajes complejos que hacen que el lector quede enganchado a la historia que se está narrando.

Por tanto, queda demostrado que la épica grecolatina sigue siendo una gran cantera a la que acuden los escritores en pleno siglo XXI a la hora de escribir sus obras, por lo que debemos dar la razón a los aedos que cantaban las hazañas de los héroes señalando que jamás se olvidaría la gloria que estos alcanzaron en su momento.

6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Artan, Niklas. "Harry Potter as High Fantasy". 2013.
- Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Edhasa, 1977.
- Cáceres Blanco, Roberto. «Narrativa de mundos imaginarios: la epopeya antigua en los tiempos modernos». *Dialogía*, 9, 2015, pp. 101-136.
- Cáceres Blanco, Roberto. «Narrativa de mundos imaginarios: poética para una épica moderna. De *La serpiente de Uróboros* a la *Canción de Hielo y Fuego*». 2015a.
- Calvo Martínez, José Luis. «Épica y mito». *Flor*. II. 6, 1995, pp. 61-87.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 1951. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1989.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *La naturaleza de los mitos griegos*. 1974. Trad. Isabel Méndez Lloret. Barcelona: Paidós, 2002.
- Martin, George Raymond Richard. *Juego de tronos*. 1996. Trad. Cristina Macía. Barcelona: Gigamesh, 2007.
- Neveleff, Julio. *Clasificación de géneros literarios*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 1997.
- Segalá y Estalella, Luis (Trad.). *Obras completas de Homero*, Barcelona: Montaner y Simón, editores, 1927.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1980. Trad. Silvia Delpy. México D. F.: Premia editora de libros S. A., 1981.