



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Maravilla e Historia en las épicas románica y germánica

Autor/es

Adrián Jaén Pirla

Director/es

Alberto Montaner Frutos

Facultad de Filosofía y Letras
2019

ÍNDICE

Resumen.....	3
Introducción e hipótesis inicial.....	4
1 Lo maravilloso.....	5
1.1 Origen de lo maravilloso.....	6
1.2 Definición del término <i>maravilloso</i>	14
1.2.1 Lo fantástico y lo maravilloso.....	16
1.2.2 Lo maravilloso durante la Edad Media	19
1.2.3 Mito y maravilla.....	24
1.3 Presencia de lo maravilloso en la épica germánica.....	25
1.3.1 <i>Beowulf</i>	25
1.3.2 <i>El Cantar de los Nibelungos</i>	31
1.4 Presencia de lo maravilloso en la épica románica.....	35
1.4.1 <i>Cantar de mio Cid</i>	35
1.4.2 <i>Cantar de Roldán</i>	42
1.5 Los monstruos.....	47
1.5.1 El dragón.....	50
1.5.2 El león.....	54
2 Los pueblos.....	59
2.1 Los indoeuropeos y las tribus germánicas.....	59
2.2 Romanización y cristianización.....	62
2.2.1 Anglosajones.....	65
2.2.2 Alemanes.....	66
2.2.3 Francos.....	68
2.2.4 Godos y visigodos.....	69
3 Maravilla e Historia.....	70
3.1 La maravilla existe.....	70
3.1.1 La maravilla como parte de la Historia.....	72
3.2 La épica: entre la maravilla y la Historia.....	74
4 Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	92

RESUMEN

En el presente trabajo se intentan encontrar los fundamentos del pretendido tono histórico de la épica románica en oposición al corte maravilloso y menos riguroso históricamente de la épica germánica. Esta intención se centrará en cuatro poemas épicos pertenecientes todos al periodo medieval: *El Cantar de los Nibelungos* y *Beowulf* servirán como representación de la épica germánica, mientras que el *Cantar de mio Cid* y *El Cantar de Roldán* lo harán para la épica románica. A través de la definición del término *maravilloso* y su presencia en ambas épicas, deteniéndonos en cuestiones específicas como la figura del monstruo, derivaremos hacia la exposición de los pueblos en los que se gestan las obras, para concluir analizando la relación entre maravilla e Historia que se da en todo poema épico.

INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS INICIAL

La épica románica, y mucho más concretamente el *Cantar de mio Cid*, se ha caracterizado siempre por mantener un pretendido tono histórico que no encontramos en otras épicas como, por ejemplo, la germánica. Mucho se ha discutido acerca del porqué de esta sobriedad, cuando en el *Cantar de los Nibelungos* multitud de seres maravillosos como enanos o gigantes pueblan las páginas sin provocar ningún escándalo. ¿Por qué la épica románica parece apelar a la demostración de hechos históricos mientras que la germánica se pierde en fabulaciones y mitos?

Con la intención de dar respuesta a esta pregunta empezamos el presente trabajo, partiendo de la hipótesis de que la polémica podría resolverse atendiendo al periodo de romanización y cristianización de los pueblos germanos en cuyo seno nacieron las historias de los héroes. Así, para comprender la naturaleza de lo maravilloso, comenzamos por definir el término de la forma más exhaustiva posible, dando cuenta de su origen, de su definición, de la concepción que se tiene de ello en el periodo medieval y de su presencia más o menos determinante en las épicas germánica y románica, además de analizar de qué índole serían los elementos maravillosos en caso de haberlos. Por último, terminamos delimitando lo maravilloso analizando con más detenimiento la figura del monstruo y su enfrentamiento con el héroe, motivo épico por excelencia que no puede faltar en ninguna epopeya.

Una vez delimitado el concepto, pasamos a hacer una somera descripción de los pueblos germanos en cuyo interior se gestarán las hazañas de los héroes del poema. En este punto prestaremos especial atención al proceso de cristianización y romanización de las distintas tribus, partiendo de la idea de que ambos eventos podrían ser una de las principales razones por las que la presencia de lo maravilloso sería más o menos explícita en los poemas, llegando incluso a desaparecer casi por completo en algunos casos.

Analizado ya el aspecto maravilloso y el aspecto histórico de los pueblos germanos y los poemas, nos detendremos en unas últimas cuestiones que surgen precisamente de la dialéctica entre la maravilla y la historia.

Por último, en las conclusiones finales trataremos de determinar si la hipótesis de la que partimos se ha cumplido o no, además de dar cuenta de algunos apuntes necesarios que han ido surgiendo a lo largo del trabajo.

1. LO MARAVILLOSO

La concepción de lo maravilloso es un tema amplio y antiguo que a menudo no comprendemos correctamente, casi siempre por culpa de ciertas concepciones equivocadas que se han asociado al término, bien por desconocimiento, bien por un excesivo simplismo en la delimitación del concepto.

El término *maravilloso* alude en la actualidad sencillamente a algo extraordinario, algo que llama nuestra atención por salirse de la norma, de lo común. Sin embargo, el término es y ha sido a lo largo de la historia de la humanidad mucho más que eso. Por esta razón, para comprenderlo en toda su amplitud, debemos comenzar por detenernos en ciertas cuestiones conceptuales que nos aclaren y nos introduzcan al tema desde la perspectiva adecuada.

En primer lugar, deberemos determinar su origen, que, como veremos después, se encuentra en el cuento maravilloso, y este, a su vez, procede de los ritos de las sociedades primitivas, socialmente imprescindibles para su cotidianeidad. Con el paso del tiempo, el rito dejará de ser algo que se hace para convertirse en algo que se cuenta.

En segundo lugar, será necesario concretar y definir el término para saber a qué nos estamos refiriendo con exactitud; definirlo en la actualidad y en el tiempo en que es utilizado, pues no es lo mismo lo que entendemos hoy por *maravilloso*, que lo que se entendía en la Edad Media, la época que nos ocupa. Así, para conseguir una definición lo más concreta posible, tendremos que dar cuenta también de otros términos que sobrevuelan continuamente la órbita de lo maravilloso y que a menudo tienden a confundirse o utilizarse de forma análoga, aunque veremos que cada uno tiene características propias bien diferenciadas. Hablamos de términos como lo *mágico*, *milagroso* o *fantástico*.

También definiremos el mismo término en los otros idiomas del resto de obras del corpus, es decir, en inglés, en alemán y en francés.

En tercer lugar, pasaremos a centrarnos en lo que encontramos de maravilloso en las épicas románica y germánica, y veremos que tienen un carácter distinto, aunque su origen pueda fijarse en ambas en la religión.

Por último, me ha parecido imprescindible dedicar una parte de este apartado a la figura del monstruo y su lucha con el héroe. El monstruo maravilloso por antonomasia es el dragón, y uno de los episodios clave de la cultura indoeuropea es la lucha que mantiene con el héroe, que es el encargado de salvaguardar el orden y la paz de su pueblo. Como veremos después, este combate se repite en las tradiciones de varias sociedades muy alejadas en el espacio y en el tiempo. En este punto la épica germánica mantiene tanto en el *Beowulf* como en el *Cantar de los Nibelungos* (al igual que en otras recopilaciones de cuentos y leyendas tales como los

Edda o las sagas islandesas) la figura del dragón o la serpiente, mientras que en la románica no aparece como tal, pero podemos ver algún vestigio de este motivo tanto en el *Cantar de Roldán* como en el *Cantar de mio Cid*. A este respecto, en la última parte de este apartado trato de establecer una analogía entre el dragón y el león, cuya presencia encontramos en el *Cantar de mio Cid*, y cuya relación con el episodio de enfrentamiento contra el monstruo me parece evidente.

1.1. Origen de lo maravilloso

Antes de comenzar a hablar del surgimiento de lo maravilloso en la literatura, debemos comenzar con un enfoque antropológico sobre el origen de lo maravilloso en el imaginario colectivo del hombre, en el cual se quedará ya para siempre y pasará a formar parte de multitud de representaciones artísticas y culturales.

En el Paleolítico el ser humano vive rodeado de miedos: al hambre, al dolor, al enemigo, a la muerte. No conoce nada, ni nadie lo ha hecho antes que él para dejarle acaso una breve explicación de lo que es el mundo. Atemorizado, el hombre buscará protegerse mediante prácticas mágicas de la ruina que le auguran todas las cosas inexplicables y dolorosas que encuentra a su paso. Sin embargo, a pesar del descubrimiento y la utilización de esta magia, el hombre no tiene la concepción de un mundo que vaya más allá del que se abre ante sus ojos. La magia es real, natural, no trasciende ni remite a entidades o estadios superiores, sino que forma parte del mundo físico, el único que existe. No es hasta el nacimiento de la agricultura y la ganadería, con la necesidad de proteger los cultivos y los animales ante el peligro que representan agentes externos como el temporal o la enfermedad, que el hombre no empieza a pensar que su vida puede estar en manos de fuerzas sobrehumanas. O que necesita que lo esté, pues los desastres ocurridos vienen a confirmar todos los miedos que alberga, razón por la cual el hombre comienza a requerir el favor y la gratitud de poderes superiores y a dar forma y renegar de los malhechores que provocan las desgracias:

Con la conciencia de depender del tiempo favorable o desfavorable, de la lluvia y de la luz del sol, del rayo y el granizo, de la peste y la sequía, de la prosperidad y la esterilidad de la tierra, de la abundancia y la escasez de los animales cazados en las redes, surge la idea de toda clase de demonios y espíritus benéficos y maléficos que reparten bendiciones y maldiciones, surge la idea de lo desconocido y lo misterioso, de los poderes sobrehumanos y de los monstruos, de lo suprahumano y lo numinoso (Hauser, 1969: 29).

Es entonces cuando nacen también la fe, el culto y, en definitiva, las religiones y todo lo que ellas conllevan: amuletos, ídolos, ofrendas, símbolos sagrados, monumentos funerarios.

Surge así la primera manifestación del animismo, que divide el mundo en dos realidades muy distintas: la realidad natural que conocemos y una suprarrealidad invisible de carácter espiritual. También así se abre paso la división del ser humano en un cuerpo mortal y un alma inmortal.

Con el nacimiento del animismo, la magia del Paleolítico pierde fuerza y termina por derrumbarse:

La visión que la magia tiene del mundo es monística; ve la realidad en forma de un conglomerado simple, de un continuo ininterrumpido y coherente; el animismo, en cambio, es dualista y funda su conocimiento y su fe en un sistema de dos mundos. La magia es sensualista y se adhiere a lo concreto; el animismo es dualista y se inclina a la abstracción. En una, el pensamiento está dirigido a la vida de este mundo; en el otro, a la vida del mundo del más allá (Hauser, 1969: 30).

Con la creación de este más allá, de estos «otros mundos» que, como ya hemos dicho, en la época del auge de la magia no existen, el hombre abre su espíritu a otras realidades y su vida deja de formar parte únicamente de lo fenoménico. Además, ya no solo han empezado a concebir a seres extraños y poderosos que pueden convivir con ellos y cohabitar sus espacios, sino que aparecen también lugares ignotos, de carácter extrahumano, lugares de los que proceden los demonios y los buenos espíritus y a los que, en caso de saber cómo, el hombre podría dirigirse en pos de ayuda.

Como apuntábamos al principio, antes de alcanzar este estado de multiplicidad de mundos y visión dualista de la realidad, nos encontramos con las primeras manifestaciones de la magia. Junto a ellas, vemos también las primeras representaciones artísticas del ser humano. La vinculación de ambas está aún por determinar, pero ese es un tema que por ahora no nos concierne a nosotros. Sabemos con seguridad, sin embargo, que el hombre ha sentido la necesidad de expresarse prácticamente desde sus orígenes. También el fundamento de esta expresión es un asunto complejo que resultaría controvertido e infructuoso tratar aquí, aunque nos decantamos por la teoría más aceptada que ve en las pinturas rupestres una intención primitiva de magia, mediante la cual se intenta influir en el curso natural de las cosas o, más concretamente, se intenta «producir» o «crear» este curso (Eliade, 2018a). Sin entrar en estas consideraciones, nos conformaremos, por tanto, con hablar de «expresión» o «representación», sea esta del tipo que sea y con la finalidad que le corresponda. En resumidas cuentas, diremos que, desde el arte rupestre hasta el arte contemporáneo o los videojuegos, el hombre ha trasladado el contenido de su mente a un soporte exterior de cualquier índole.

En este intento por «representar» el contenido de todo aquello que vagabundea por el

interior de su cabeza, no tiene el hombre primitivo (ni tampoco, generalmente, el medieval) ninguna intención de hacer Historia mediante la relación exacta de unos hechos contrastados. No tiene, ni tampoco podría tenerla, ninguna intención de ser fiel, de ser empírico o exacto ante todo aquello que le rodea y que, dicho sea de paso, tampoco comprende demasiado. El hombre puede, sencillamente, querer reproducir lo que ve, lo que oye, lo que conoce, sin discriminación de ningún tipo, sin pararse a pensar en la «autenticidad» de nada. No pretende cuestionar el estatuto ontológico de aquello que está plasmando, ni su aparición concreta en la Historia o en el imaginario colectivo. Simplemente no cuestiona nada, solo reproduce, se expresa. Por esta razón, en esta representación resulta muy probable que encontremos cierta fabulación, que no tiene -y de hecho no suele- por qué ser premeditada.

Cuando en un relato el hombre incorpora un elemento que escapa a lo real o conocido, no es hasta el siglo XVIII con la Ilustración y la irrupción del pensamiento que lo hace voluntariamente y con plena consciencia de la «irrealidad» de lo que representa. Antiguamente, como ya hemos apuntado, desde que el hombre comenzó a pintar en las cuevas, esta noción definitivamente no existe. Es aquí donde entra en juego lo maravilloso, pues en este sentido cohabita con lo real, lo auténtico, lo natural, pero en términos absolutos de igualdad. Es ahora cuando podemos diferenciar lo que era fruto de una fabulación incierta y lo que realmente existió en toda su extensión, pero antiguamente lo maravilloso ni siquiera podía existir porque no representaba una categoría diferenciada de una insospechada categoría de realidad. Por tanto, lo maravilloso existe para todas las civilizaciones (hasta, al menos, las civilizaciones modernas) como algo natural, y si bien pudiera provocar cierta admiración por no ser algo demasiado común, no lo hacía por parecer algo imposible o inconcebible en el plano de lo real o lo que existe.

Suponiendo que nos inclinamos a creer en la teoría más aceptada del comienzo del arte como un acto de implicaciones mágicas, debemos pensar que estos primeros artistas gozaban de un primitivo prestigio difícil de desentrañar. Si bien parece cierto que la dedicación a la representación pictórica no les eximía del resto de labores propias del hombre primitivo -aquellas necesarias para la supervivencia como la caza, el cuidado de la progenie, la defensa bélica del grupo, etc.-, lo cual nos indica que, en un principio, el arte no era un oficio ni el artista podía vivir inmerso en él, sí que, de algún modo que va más allá de lo puramente factual, los artistas conformaban una categoría distinta, pues contaban con el añadido de ser hombres conectados con otro mundo muy distinto al puramente cotidiano (Hauser, 1969).

En estos términos se va originando la figura del chamán, figura clave para comenzar el recorrido que queremos emprender con el fin de llegar a mostrar su vinculación con la épica.

Como veremos más adelante en profundidad, el chamán en sus orígenes reproduce lo que ve y lo que oye en sus estados de trance, que no son sino estados alterados de conciencia, lo que nos indica que la fabulación parte, al menos en el nacimiento de la narración, de un elemento que existe «realmente» en el imaginario del hombre. Como ya hemos dicho, no hay discernimiento alguno en su visión de las cosas; todo existe.

Podemos decir, pues, que el concepto de lo maravilloso nace con el hombre, es algo intrínseco en él. Al margen de los primeros artistas que mencionábamos antes, más o menos vinculados con el mundo mágico, donde sí encontramos una relación directa con lo sobrenatural es en las prácticas de los chamanes, figuras imprescindibles de las sociedades primitivas. Los chamanes se conocen desde épocas prehistóricas; son curanderos, depositarios de la palabra de los dioses y líderes espirituales. A grandes rasgos, el chamán es aquel que se comunica con los espíritus y es capaz de entrar en contacto con todas las capas de la realidad, generalmente la superior, habitada por los dioses, y la inferior, poblada por seres del inframundo, generalmente los muertos. Gracias a esta capacidad, a la que exclusivamente pueden acceder unos pocos, los chamanes tienen la noción de un poder que sobrepasa lo visible y lo cotidiano, y así pueden traerlo a la realidad de sus congéneres. Mediante ritos y narraciones se encargan tanto de curar y aconsejar como de maldecir o provocar desastres.

Aunque resulta extremadamente difícil establecer un origen concreto para el chamanismo, la hipótesis más aceptada es la de que surge entre los koriacos siberianos, una tribu de cazadores-recolectores de la parte oriental de Rusia que «sentó una base cosmológica sobre la que se fundaron los relatos y mitos de otras culturas» (Sánchez, 2011: 46). Además, «K. Karitz (1971) y E.A.S. Butterworth (1970) detectaron la existencia de un antiquísimo fondo chamánico en algunas de las ceremonias descritas en el sumerio *Poema de Gilgamesh*» (como se cita en Sánchez, 2011, p.47). A pesar de no poder delimitar su origen, sí sabemos que los chamanes eran (y todavía son en algunas sociedades) guías espirituales con una variedad de facetas que comprendían desde la sanación de enfermedades hasta el acompañamiento de los muertos hacia el otro mundo. Según Mircea Eliade estamos ante «determinados individuos dotados de prestigio mágico-religioso y reconocidos en toda sociedad primitiva» (como se cita en Sánchez, 2011, p.48).

El chamanismo lo encontramos a lo largo de todo el mundo. Desde los *hatali* norteamericanos hasta las *mudang* coreanas, los chamanes han sido para la mayoría de grandes sociedades el primer guía espiritual de lo que probablemente fueron los inicios de la religión/las primeras religiones. Aunque en los orígenes los chamanes eran casi siempre de origen masculino, con el paso del tiempo ha ido aumentando el número de chamanes de sexo

femenino, pues se ha considerado a la mujer más sensible a lo invisible y lo sobrenatural. Tenemos, por ejemplo, a las *völvas* o *seiðkonas* en las tribus germanas, que realizaban encantamientos y se creía que eran capaces de adivinar el futuro. Una de las *völvas* más célebres es Heidi, cuya aparición vemos en el primer poema de la *Edda poética*. Derivadas del chamanismo, las artes de las brujas, que verían su desaparición casi definitiva en el siglo XVIII, parecen ser los últimos vestigios de estas prácticas mágicas tan demonizadas por la Iglesia católica.

La definición sobre esta práctica antigua nos la brinda Alberto Mingo (2008: 50-51):

El chamanismo es un sistema intelectual y religioso que permite explicar el orden de las cosas y los acontecimientos que afectan al mismo, que justifica lo aleatorio e irreparable, que responde a las angustias y a los sufrimientos humanos y que entabla una “alianza” con la naturaleza, generalmente propio de sociedades con economía cazadora-recolectora o con una agricultura incipiente, en donde el individuo encargado de realizar los ritos y prácticas derivadas de este sistema (chamán) accede a estados de trance o estados alterados de conciencia, sufriendo visiones, convulsiones, agitaciones, alucinaciones que le hacen creerse capaz de viajar con su alma entre los diferentes submundos y ponerse en contacto con espíritus, espíritus-animales, dioses y diferentes seres que pueblan los mismos.

Por tanto, el chamán se erige como protector de su pueblo, protección que puede llevar a cabo gracias a esa facultad excepcional que le permite conectar y comunicarse con realidades invisibles sobrehumanas. Para ello, el chamán realiza prácticas desconocidas, rituales de conexión que lo llevan a través de lugares que ningún otro hombre es capaz de visitar. Por tanto, el chamanismo parte del trance individual de un líder y desemboca en un rito colectivo, en el sentido de que se trata de un acto cuya reproducción es necesaria para el funcionamiento de las sociedades premodernas. No obstante, estos viajes no surgen de la nada, sino que nacen en el contexto de los mitos de la tribu y se configuran en torno a ellos, llegando incluso a añadir contenido nuevo creado a través del trance: «El chamán vive los mitos, los “introduce” en sus actos y/o ritualiza y, en ocasiones, los “manipula” o “*versiona*”. En cierta forma, pudiera ser considerado un artista, ya que crea, improvisa e imagina» (Mingo, 2008: 51). Por tanto, el chamán no solo puede ser considerado uno de los primeros artistas o creadores, sino que su representación individual del trance o del viaje espiritual se establecerá como el fundamento de lo que todo el pueblo creerá acerca de sus orígenes y el funcionamiento del mundo. Dan forma a obras artísticas y configuran los valores culturales y simbólicos de su pueblo, hasta el punto de que las prácticas de los chamanes llegan a ser sacralizadas e insertadas en el imaginario colectivo.

Partimos por tanto de que estas prácticas son fundamentalmente religiosas, pues están principalmente destinadas a conectar al hombre con los mundos superiores, con la divinidad o las fuerzas sobrehumanas. Es decir, se trata de actos de tipo sagrado, frente a cualquier otro

tipo de actividad que no tenga vinculación con la naturaleza sobrehumana de los otros mundos -en los orígenes estas prácticas profanas son escasas, pues toda actividad, en tanto que es un acto nuevo nunca antes realizado por hombres, fija su origen y su fundamento en los seres sobrehumanos- (Eliade, 2018b). Aunque las prácticas chamánicas son las que contienen más explícitamente y con mayor fuerza el rasgo de lo sagrado, casi cualquier actividad humana es susceptible de convertirse en un acto de características religiosas, en tanto que están vinculados con los mundos superiores o inferiores. Sin embargo, el chamán entra en contacto directo con los mitos, por lo que su actividad es considerada casi de carácter divino. Con el paso del tiempo, este carácter irá retrocediendo tras pasarse a la totalidad de la comunidad y repetirse continuamente, una vez ya convertida en rito la actividad chamánica: «La “profanación” del tema sagrado empieza ya muy pronto, entendiéndolo por “profanación” la transformación del tema sagrado en profano, es decir, en no religioso, no “esotérico”, sino artístico» (Propp, 1984: 534).

Con respecto a la producción artística del chamán, aunque sus prácticas ya puedan ser consideradas representaciones artísticas y entenderse como la narración de los viajes y hazañas de los héroes-chamanes, no tienen forma de épica todavía y distan mucho de tenerla. No obstante, gozan ya de las características fundamentales de una obra de arte, y de algunas en concreto de los poemas épicos:

Los etnólogos de sociedades fundamentalmente siberianas y amerindias destacan el valor estético de estas sesiones y el poder de fascinación que pueden ejercer en el público. En muchas ocasiones estas prácticas tienen lugar en la oscuridad de la noche. Los chamanes suelen preferir el crepúsculo: sus historias, su gestualidad, su *puesta en escena* suele ser más impactante. Para ellos el otro mundo se manifiesta más fácilmente por la noche; es cuando tienen lugar los sueños, cuando los espectros y los espíritus se hacen más visibles (Mingo, 2008: 50).

Por un lado, vemos la «fascinación» que ejercían las puestas en escena de los chamanes sobre sus congéneres; cuando entremos más adelante en la definición del término *maravilloso* volveremos a toparnos con esta idea de «fascinación», que se encuentra en la mirada «maravillada» de quien asiste a una escena que lo sobrepasa racionalmente. Veremos que la maravilla no está tanto en sí misma, en la representación de los acontecimientos, como en el ojo de quien la presencia. Por otro lado, vemos que el mundo de estos magos tribales está íntimamente ligado con el de los sueños; más adelante veremos también la representación de este mundo onírico en los poemas épicos, conectando de nuevo chamanismo y epopeya.

También Propp señala el carácter artístico de estas prácticas, que comienzan siendo actos de corte dramático, teatral, y solo más tarde se configuran en textos. Debido a este carácter escénico, la aproximación a estas prácticas solo puede ser fragmentaria, imprecisa,

pues dejan en un olvido irrecuperable gran parte de su significación: «la mayoría de colecciones de narraciones de los denominados pueblos primitivos consta únicamente de textos. No sabemos nada del ambiente en que se contaban tales narraciones, ni de las circunstancias que las acompañaban» (Propp, 1984: 527). A este respecto, John Dewey puntualiza la importancia de no poder recuperar ciertos contenidos que resultan imprescindibles para comprender cualquier obra artística en su totalidad: «Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general» (2008: 3).

Al margen de la recepción de tales obras en la actualidad, observamos que en sus representaciones el chamán adopta una doble concepción: la del propio héroe que realiza su propia aventura y la del artista que la escenifica o representa. Es al mismo tiempo personaje y autor de su propia obra, se forma como figura sobrenatural que atraviesa los mundos y como hombre que da cuenta de estos movimientos transhumanos. Por tanto, manteniendo la prudencia y salvando las distancias, podríamos de esta forma vincular el chamanismo con la épica, al menos de una manera conceptual, determinando las prácticas chamánicas como origen de los textos épicos. Y es que, si nos atenemos a la definición más sencilla de épica, estas prácticas antiguas encajan a la perfección. Conceptualmente difieren muy poco de las narraciones de las hazañas y aventuras de los héroes inmortalizadas tiempo después en los cantos, los poemas y los textos.

Ahora bien, como ya hemos apuntado, aunque chamanismo y épica tienen evidentes puntos en común, un salto temporal tan grande y un desarrollo formal y temático tan dispar no pueden explicarse mediante este posible vínculo. Un vacío enorme separa a ambos conceptos y realidades, por lo que parece evidente que algo debe conectarlos de algún modo. Pero ¿cómo se relaciona el chamanismo con la aparición de lo maravilloso en la épica europea? La respuesta nos la da Propp: mediante el cuento maravilloso.

Si reunimos los relatos de los chamanes sobre sus exorcismos, sobre la manera que tienen de ir al otro mundo en busca del alma, sobre los seres que les ayudan a hacerlo, sobre su viaje, etc., y los comparamos con las peregrinaciones o el vuelo del héroe del cuento, obtenemos una correlación. (...) Así se explica la unidad de composición del mito, del relato, sobre el viaje a la ultratumba, de la narración del chamán, del cuento y, más tarde, del poema, de la leyenda heroica y de la epopeya. Con el nacimiento de la cultura feudal, los elementos del folklore se convierten en patrimonio de la clase dominante; sobre la base de este folklore nacen los ciclos de leyendas heroicas, como Tristán e Isolda, el canto de los Nibelungos, etc. (Propp, 1984: 535).

Tenemos, por tanto, el siguiente esquema de continuidad: mito → relato chamánico → cuento maravilloso → poema épico.

Una vez más, Propp (1984) establece el nacimiento del cuento maravilloso en el momento en que las prácticas de los chamanes pierden su carácter sagrado, cuando han dejado de ser conexiones directas con los otros mundos y se han convertido en relatos de un pasado mítico. En el momento en que esto ocurre, el relato no pierde su carácter de autenticidad, pues las narraciones siguen reflejando con fidelidad una realidad extrahumana que existe para todo el grupo. Pero ya ha perdido su vigencia y ha quedado solo como un vestigio, una huella verdadera pero incapaz de sobrepasar el mundo de los hombres.

Como ya hemos visto, las fuentes del cuento se remontan a las prácticas chamánicas, y Propp habla concretamente de instituciones sociales como los ritos de iniciación: «El ciclo de la iniciación es la base más antigua del cuento maravilloso» (1984: 524). Además, es importantísima para su configuración la representación del mundo de ultratumba y el viaje hacia él:

Todas las representaciones del mundo de ultratumba y del destino de los difuntos, desarrolladas en Egipto, en Grecia y más tarde en el cristianismo, surgieron bastante antes. No podemos omitir aquí la referencia al chamanismo, que también heredó muchas cosas de las épocas prehistóricas conservadas en el cuento (Propp, 1984: 534).

Estos dos ciclos, iniciación y mundo de ultratumba, nos dan los principios fundamentales del cuento maravilloso.

Por tanto, el cuento nace como una realidad tangente a partir de los ritos iniciáticos y de las expresiones de los mundos inferiores llevadas a cabo por los chamanes o líderes espirituales. La necesidad de estas realidades para la composición del cuento es primordial pues, como apunta Vladimir Popp, esta composición «está en la realidad histórica del pasado. Lo que hoy día se narra, en otra época se hacía, se representaba, y lo que no se hacía, era imaginado» (1984: 525). Sobre la importancia del mito como reflejo histórico de épocas pasadas también se pronuncia Karl Kerényi: «El mito no puede convertirse en un modo de interpretar hecho para satisfacer una curiosidad científica; representa, de forma narrativa, la recreación de una realidad de las épocas más lejanas» (2004: 21).

Aunque los cuentos hayan perdido su sacralidad, eso no significa que hayan perdido valor o utilidad. La importancia de estos cuentos que podríamos denominar como primordiales para las sociedades tribales iba más allá de lo que entendemos hoy por la relación de unos hechos del pasado:

Vemos cuán estrechamente relacionados están con todo el régimen de vida de esta tribu, hasta el punto de que ni sus ritos ni sus instituciones son comprensibles sin las narraciones o «leyendas», como las llama Boas. Y viceversa: las narraciones solo se comprenden mediante el análisis de la vida social, no solo son partes constitutivas de ella, sino que a los ojos de la tribu

son una de las condiciones de la vida igual que los utensilios y los amuletos, se conservan y se custodian como las cosas más sagradas (Propp, 1984: 529).

Estas narraciones no pueden por tanto entenderse al modo contemporáneo, no son sencillamente un cuento del que extraer una moraleja o un mero entretenimiento. Los relatos de estas sociedades tribales son una herramienta, un elemento esencial para comprender el mundo y dar sentido a todos los fenómenos que plantean preguntas por el momento irresolubles. Hasta la aparición de la razón y el pensamiento con la Ilustración, lo único que tiene el hombre para llenar el vacío de todas sus preguntas -tantos existenciales como cotidianas- es el relato de las historias que conectan este mundo con los mundos invisibles: «Los mitos no solo son partes constitutivas de la vida, son parte de cada individuo concreto. Quitar el mito a un hombre es lo mismo que quitarle la vida. Al mito resultan inherentes funciones económicas y sociales, y esto no es un fenómeno aislado, sino una ley» (Propp, 1984: 53).

Ahora bien, en este recorrido que va del mito al rito, encontramos que, con el paso del tiempo, del rito nos dirigimos hacia un nuevo mito: «El cuento puede ser visto como la desacralización final de un mito, pero también como un mito que comienza su aventura desde lo profano y lo lúdico» (Colombres, 1997: 21). Este mito será el que reaparecerá en el cuento, con un carácter ya profano, desprovisto de implicaciones sagradas, pero con un camino nuevo que recorrer.

Será el cambio lo que provocará este paso del rito al mito, de la realidad factual a la narración. Cuando una sociedad tribal se ve obligada a modificar su modo de vida o su visión de las cosas, todo aquello que se «hace» pasa a formar parte de un pasado mítico. Más concretamente, el pasado histórico se transforma en un pasado legendario, aunque ambos parten del mismo origen:

La nueva función social del tema, su utilización puramente artística, están relacionadas con la desaparición del régimen que creó el tema. El comienzo externo de tal proceso, del proceso de renacimiento del mito en el cuento, se manifiesta en la separación del tema y de su narración del ritual. El momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso, mientras que su sincretismo con el rito constituye su prehistoria. Esta separación puede ocurrir de modo natural, como necesidad histórica, o puede ser acelerada artificialmente por la aparición de los europeos, por la cristianización de los indios y por la emigración forzada de tribus enteras a tierras peores, por el cambio de la manera de vivir, de los métodos de producción, etc (Propp, 1984: 531)

Por último, para concluir este acercamiento al cuento maravilloso, considero imprescindible conocer el análisis que hace Propp del mismo desde el punto de vista morfológico:

puede llamarse cuento fantástico a todo desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una carencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), el apoderamiento del objeto de las búsquedas o, en forma general, la reparación del daño (K), el auxilio y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos *secuencia*. Cada nuevo daño o perjuicio, cada nueva carencia, da lugar a una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias (2011: 121).

1.2. Definición del término *maravilloso*

Una vez establecido el origen de lo maravilloso, cabe definir el término *maravilloso* de la manera más pormenorizada posible, esto es, tratando de dar cuenta de las implicaciones del término en todos los contextos que nos conciernen. Con respecto al término en la actualidad, el *DLE* de la RAE nos dice:

De *maravilla*.

1. adj. Extraordinario, excelente, admirable.

Nos redirige al término *maravilla*, del cual nos dice:

Del lat. vulg. *mirabilia*; propiamente 'cosas admirables'.

1. f. Suceso o cosa extraordinarios que causan admiración.

2. f. Acción y efecto de maravillarse o maravillarse.

En el castellano actual, por tanto, lo maravilloso es aquello que goza de un carácter «extraordinario» (es decir, fuera de lo común) y provoca «admiración». Como bien dice María Cristina Azuela, el término latino *mirabilia* «viene del verbo *mirari* [admirar]. Así, lo maravilloso se sustenta en la mirada maravillada que lo contempla» (2015: 17). Latín y castellano actual coinciden en lo fundamental. Es importante remarcar la necesidad de esa mirada; si lo maravilloso depende de quien lo mira, habrá que definir al sujeto que contempla para comprender su visión del hecho fabuloso:

La maravilla no es una categoría abstracta, sino un universo variado y su manifestación se relaciona con la contemplación. Tanto si hablamos de maravillas estéticas, divinas o demoníacas, veremos cómo el observador (el lector) muestra asombro. En el terreno literario, la maravilla se transmite mediante ciertos procedimientos. El narrador explica las causas o el origen de la maravilla (génesis del monstruo, por ejemplo) y la describe con un tono y unos recursos literarios destinados a causar admiración o espanto. En ocasiones destacan las reacciones de los personajes, pues una de las singularidades literarias de la maravilla está en su recepción, en su desciframiento (Rubio, 2006: 125).

Por tanto, la concepción del término varía según el contexto en que aparece, pues quien mira, por ejemplo, en la Edad Media lo hace desde una perspectiva que difiere mucho de la actual. Respecto a esto, Le Goff dice que «si nosotros vemos en ella (la palabra *mirabilia*) una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían de ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo» (1991: 9).

En cuanto al término *maravilloso* en las obras que vamos a analizar, Le Goff apunta que «cuando afloran las lenguas vulgares y se hacen lenguas literarias, la palabra “maravilla” aparece en todas las lenguas romances y también en inglés. En cambio, no existe en las lenguas germánicas en las que en torno de la palabra *Wunder* se construirá todo el ámbito de lo maravilloso» (1991: 9). Sin embargo, Rubio (2006) señala que no existió en estas lenguas un término que se ajustara a la definición de lo maravilloso, así como tampoco hubo un género literario que lo contemplara o en el que se desarrollara de manera explícita. En cualquier caso, acepta de igual modo, como aproximaciones más o menos precisas, el adjetivo latino *mirabilis* o el del francés antiguo *merveillos*. Pero tampoco estos términos tienen una correspondencia directa con lo que entendemos por «maravilloso» actualmente, pues «allí donde nosotros definimos una categoría, en la Edad Media se veía una colección de seres, de fenómenos, de objetos asombrosos, que lo mismo provenían del dominio divino, que del demoníaco» (Rubio, 2006: 124).

Por tanto, tenemos el término latino *mirabilia*, por un lado, para el castellano, el francés y el inglés, y el término *wunder* para el alemán. Sin embargo, en su correspondencia actual tenemos *maravilloso* para el castellano, *marveilleux* para el francés, *wonderful* para el inglés y *wunderbar* para el alemán. Vemos por tanto que el término latino se mantiene en las lenguas romances mientras que el inglés adopta finalmente el término germánico del mismo modo que el alemán. Aunque en el pasado el concepto de lo maravilloso difiera significativamente de lo que entendemos hoy y comprendiera una categoría mucho más amplia y pormenorizada de seres, lugares y situaciones sobrehumanas, en la actualidad estos términos que hemos visto tienen una significación muy similar en todas las lenguas: algo extraordinario que provoca admiración.

1.2.1. Lo fantástico y lo maravilloso

Para comprender de manera más específica el término *maravilloso*, me parece pertinente hacer otra aclaración que nos permita acotar los límites de la palabra y sus connotaciones. A menudo se usan indistintamente los términos *fantástico* y *maravilloso* para referirse a lo sobrenatural entendido como un suceso que escapa a lo real o posible; ambos se usan con la idea de ficción o invención. Sin embargo, lo maravilloso y lo fantástico no son una misma cosa ni hacen referencia en la historia de la literatura a los mismos sucesos.

En el terreno de lo maravilloso, lo sobrenatural es aceptado porque se desarrolla en un marco que no pretende ser ni el conocido ni el cotidiano, un lugar que no se rige por las mismas leyes de nuestro mundo porque acontece en un pasado legendario en el que la

maravilla es posible. Aunque lo maravilloso puede darse también en el entorno natural que se conoce, pero sin plantear ruptura alguna con él. Debido a las creencias de las sociedades premodernas, en las que la razón todavía no ha sido elevada a categoría de pensamiento y todavía se cree en todo tipo de realidades fabulosas, lo maravilloso puede hacer su aparición sin provocar un escándalo. Entra dentro de los parámetros de lo conocido: «Lo maravilloso sólo será válido en un mundo mágico, donde su poder no viole ninguna regularidad, forme parte del todo. En sociedades como la medieval o renacentista, esto aún era posible, ya que la mentalidad de aquellas épocas convivía entre la realidad y el mito, entre la leyenda y la cotidianeidad» (Aspillaga, 2006).

Igual que ocurre en el mito, lo maravilloso en la literatura -y, a fin de cuentas, en la cultura en general- hace su aparición como un elemento auténtico dentro del ámbito en el que se desarrolla, ámbito que suele estar configurado mediante los parámetros de un estadio primitivo que, o bien ha existido en el principio de los tiempos, o bien está existiendo en una realidad alejada del espectador -alejada en el espacio, en su naturaleza, en su cotidianidad-. También puede, no obstante, aparecer en el ámbito más próximo y directo al espectador, siempre y cuando el estatuto ontológico de lo que aparece tenga su correspondencia en el imaginario colectivo de quien lo presencia.

De cualquier forma, lo maravilloso es siempre algo que «existe», conforma una realidad ontológica, por lo que nada de lo que ocurre en el relato maravilloso, o en cualquier soporte en el que aparezca la maravilla, es cuestionado o tachado de imposible. Sin embargo, lo fantástico hace su aparición en un entorno realista, en el mundo que conocemos, en la cotidianidad más directa y cercana al espectador. El elemento fantástico provoca un desgarramiento en la realidad porque no pertenece a ella. Lo fantástico es lo sobrenatural aparecido *hic et nunc*, delante de nuestros ojos, en un tiempo y un espacio que, puesto que lo conocemos sobradamente, no debería ser posible, no debería existir. Por esta razón, la irrupción de este elemento plantea al lector, oyente o espectador una polémica: creer o no creer. No importa cuál sea el resultado de esta cuestión, no importa si el lector se decide a aceptar como verdadero lo que está leyendo o, al contrario, lo rechaza como falso. Lo importante es que en la dicotomía fantasía/realidad se plantea la disyuntiva, mientras que lo maravilloso no plantea polémica alguna porque se acepta como verdadero desde una perspectiva histórico-legendaria. Todorov plantea así la naturaleza de lo fantástico:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sifides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo

lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (1981: 18-19).

Precisamente por esta razón, lo fantástico se vuelve a menudo terrorífico; está ocurriendo, así que, tanto si es un efecto ilusorio como algo auténtico que no hemos visto antes, nos enfrentamos a algo completamente desconocido, y aquello que no conocemos provoca siempre temor:

Eso le confiere a lo fantástico un tono casi exclusivamente amenazador e inquietante, contrariamente a las fábulas y a las narraciones mitológicas o hagiográficas, en las que no sólo se alternan y contrastan aspectos positivos y negativos de lo sobrenatural (hadas y brujas, dioses supremos y potencias infernales, santos y diablos), sino que no plantean dudas sobre el estatuto ontológico del mundo representado y por lo tanto no constituyen una negatividad en términos absolutos (Pasqualicchio, 2012: 14).

Los oyentes de estas historias aceptarían lo maravilloso como algo real y existente, aunque fuera en un pasado legendario. Y es que cuando lo maravilloso aparece en un relato mitológico, se acepta indudablemente porque el que asiste a la maravilla cree proceder de ese mundo, cree estar asistiendo a uno de los acontecimientos de su origen histórico o, sencillamente, cree en la realidad ontológica de lo que está presenciando. Es decir, no solo se acepta lo maravilloso porque no desestabiliza la realidad espacio-temporal más cercana, sino que además es indudablemente cierto porque habla de los albores de esta realidad. En términos culturales, pues, lo maravilloso es infinitamente más importante que lo fantástico, ya que, tal como señalan Ángela Aspillaga y Hugo Hinojosa (2006), «lo maravilloso requiere una observación mayor, ya que implica variados componentes, tanto históricos, religiosos, como sociales y culturales».

En conclusión, lo fantástico, en tanto que elemento sobrenatural en un mundo natural, provoca la ruptura y el rechazo. Lo maravilloso, por el contrario, es un elemento sobrenatural que forma parte de un mundo que es ya en sí mismo sobrenatural; se presenta como la realidad de un pasado mítico, y se acepta su continuidad en el presente y por tanto su realidad o su existencia:

el «érase una vez» marca la frontera que nos aleja ritualmente de lo narrado donde puede suceder «cualquier cosa»: es el máximo grado de ficción. Por su parte, el cuento fantástico utiliza la temática popular no para alejar de nosotros lo narrado, sino para aproximarlo a nuestra realidad que, en un momento determinado del relato, sufrirá una ruptura. (González, 1987: 214).

Por tanto, lo fantástico solo puede aparecer cuando se desacreditan los pasados míticos, cuando se debilita la creencia en las figuras sobrenaturales, divinas o de cualquier índole extrahumana, o, en todo caso, cuando estas lo hacen en un momento o en un lugar en el que ya no deberían existir o estar presentes. Esto explica que lo fantástico como género artístico y

literario no se dé hasta el siglo XVIII, con el advenimiento de la razón y el paso del pensamiento mítico al pensamiento lógico:

Ya con la irrupción del pensamiento, y una mayor comprensión de las regularidades naturales, se comienzan a derribar los mitos que se tenían por verdaderos, y todo lo que alguna vez se creyó, poco a poco empieza a perder validez. Desde ese momento lo fantástico irrumpe en el campo de la literatura, en donde éste va más allá y choca con lo que la misma razón ha logrado establecer por cierto (Aspillaga, 2006).

1.2.2. Lo maravilloso durante la Edad Media: mágico, milagroso, maravilloso

Todas las civilizaciones, tanto primitivas como modernas, han sentido cierta fascinación hacia lo extraordinario. Al margen de que aceptaran o no como verdadero lo que estaban presenciando, eso no ha impedido nunca al hombre maravillarse ante algo fuera de lo común. Aunque no entendieran el término *maravilloso* con las mismas implicaciones con que lo conocemos hoy, sí diferenciaban entre un suceso sobrenatural, alejado de la norma cotidiana, y uno sobradamente conocido. Es obvio que esta diferencia ha provocado siempre, sin cuestiones ontológicas de por medio, una admiración de carácter superior ante lo extraño. No obstante, no todas las civilizaciones han sentido el mismo grado de atracción, siendo la medieval una de las que experimentó una mayor admiración hacia lo extrahumano o lo sobrenatural (Azuela, 2015: 16).

Como punto de partida, debemos hablar de lo maravilloso de procedencia pagana. Aunque más adelante ahondaremos realmente en toda la terminología que encontramos a lo largo de la Edad Media, es necesario introducir el tema desde esta concepción de lo maravilloso porque es la que nos corresponde concretamente para realizar nuestro trabajo. A grandes rasgos, lo «maravilloso pagano» durante la época medieval es todo elemento extraordinario que procede de una esfera alejada del cristianismo pero que no conlleva necesariamente una representación del mal. Se diferencia, como veremos después, de lo «mágico» -aunque tampoco de todo, pues hay magia tolerable- o de las prácticas de hechicería y brujería, que mantienen siempre relaciones con el demonio o con fuerzas ocultas de carácter maligno. La procedencia pagana de este elemento maravilloso le confiere al concepto una noción neutra; errónea por no pertenecer a la religión de Cristo, pero no malvada en sí misma, pues entre sus objetos no está provocar daño alguno, al menos de forma consciente.

A pesar de lo dicho, eso no será para la Iglesia razón suficiente para no poner en tela de juicio este elemento maravilloso pagano e incluso condenarlo, pues, tal como Le Goff explica, «desde el siglo V al siglo XI (...) se registró una especie de, si no repudio, por lo menos de represión de lo maravilloso» (1991: 11). Este rechazo se manifestará de dos formas:

Lo que en definitiva vemos es la preocupación de la Iglesia por transformar profundamente lo

maravilloso dándole una significación tan nueva que ya no nos encontramos frente al mismo fenómeno; o bien, la preocupación de ocultar y hasta destruir lo que para la Iglesia representa uno de los elementos quizá más peligrosos de la cultura tradicional, a la que llama pagana, en la medida en que lo maravilloso ejerció en los espíritus evidentes seducciones que son una de las funciones de lo maravilloso en la cultura y la sociedad (Le Goff, 1991: 11).

Frente a este alejamiento de lo maravilloso por parte del Cristianismo, Le Goff nos dice que en los siglos XII y XIII cree ver un nuevo florecimiento del mismo en la cultura erudita, particularmente en «la literatura cortesana ligada a los intereses sociológicos y culturales de una capa social que se hallaba en ascenso y a la vez ya amenazada: la pequeña y la mediana nobleza, la caballería» (1991: 11). Esta capa social que se ve atacada pretende así oponer a la cultura eclesiástica, a la que siente en parte como enemiga y ajena, una cultura que le resulta mucho más propia, vinculada a sus propios intereses y en la que lo maravilloso predomina como una seña de identidad. No obstante, eso no significa que el elemento cristiano desaparezca por completo:

A medida que avanzamos en el siglo XII, y sobre todo en el XIII, los textos se van llenando de elementos maravillosos que se van mezclando con los milagrosos, muchos de ellos pertenecen al mundo mágico tan bien representado en el *roman*. La influencia de éste sobre el género épico, que ha iniciado ya su decadencia, es notable y se percibe de manera muy especial en la fusión que entre lo sobrenatural cristiano y lo pagano se realiza. Lo sobrenatural cristiano, unido al género desde su constitución y siendo uno de los elementos caracterizadores de la épica románica medieval, no desaparece, pero comparte de manera progresiva su espacio con lo maravilloso procedente de otros campos (Mussons, 1993: 245).

Como más adelante veremos, durante estos siglos la épica empieza a entremezclar en sus narraciones elementos de muy diversa índole, tratando de alejarse del aburrimiento y el maniqueísmo que la Iglesia quiere imponer en toda literatura:

Es posible que la épica, de esta forma, empezara a dejar de ser aquel género que, junto con las vidas de santos, la Iglesia consideraba tolerable y que, llenándose de elementos mágicos e inexplicables, fuera cada vez menos susceptible de ser analizada desde un único punto de vista (Mussons, 1993: 245).

Así lo afirma también Azuela, que ve el elemento maravilloso como una herramienta contra el control eclesiástico: «Lo maravilloso no es simplemente la huella de tradiciones arcaicas en los territorios europeos, sino como Le Goff lo señala, una forma de escapar a la rigidez de las estructuras maniqueas impuestas tanto por la Iglesia como por el propio orden feudal» (2015: 32-33). Lo maravilloso durante la Edad Media cobra por tanto un sentido nuevo. Podríamos decir que deja de ser un elemento pasivo para convertirse en uno activo; ya no es solo un recuerdo o una identificación cultural vinculada a los orígenes, sino que ahora es una herramienta para combatir la organización arquetípica impuesta por una sociedad regida por la

religión cristiana y el feudalismo.

Mágico, milagroso, maravilloso

Como apuntábamos al principio, alrededor del término *maravilloso* sobrevuelan otros relacionados con él. Partiendo de la idea -excesivamente simplista- de que lo maravilloso hace referencia a lo sobrenatural, encontramos asociados a esta naturaleza extrahumana los términos *mágico* y *milagroso*. Esta tríada terminológica, que una vez más establece Le Goff (1991) y cuyo predominio queda fijado en los siglos XII y XIII, se centra concretamente en lo que se entendía por sobrenatural durante la Edad Media.

En primer lugar, tenemos lo maravilloso tal y como lo hemos venido definiendo a lo largo del trabajo. Se corresponde con los ya mencionados *mirabilia* y se trata de lo maravilloso de naturaleza pagana y raíces precristianas. Se trata de «ese universo de lo maravilloso "que es neutro", tolerable para el cristianismo pero que en realidad procede de un sistema precristiano tradicional conservado en el folclore y transmitido de manera oral» (Azuela, 2015: 17-18).

En segundo lugar, Le Goff señala lo maravilloso vinculado a la magia, es decir, lo *mágico* o *magicus*. Aunque durante la Edad Media en Occidente se admitía la existencia de una magia negra de naturaleza maligna y de una magia blanca aceptada por la Iglesia, pronto lo mágico se fue decantando hacia su versión negativa y se lo vinculó con el diablo y las malas artes de los hechiceros. «*Magicus* es lo sobrenatural maléfico, lo sobrenatural satánico» (Le Goff, 1991: 13).

Para comprender mejor esta cuestión me parece imprescindible acudir al extenso y pormenorizado estudio de Alberto Montaner y Eva Lara (2002), en el que tratan los conceptos de *magia*, *hechicería* y *brujería*. Si bien el estudio está enfocado a la visión que se tenía de estas realidades en las épocas del Renacimiento y los Siglos de Oro, resulta muy revelador ante todo el análisis que se hace la magia, donde se establece el origen y las múltiples concepciones del término dependiendo del momento histórico o la sociedad que lo interprete.

Así, la magia presenta una doble concepción: por un lado, es aceptada porque el *magus* se asimila al filósofo o sabio oriental, cuya correspondencia encontramos en los Reyes Magos que acudieron al nacimiento de Cristo. En este sentido, la magia sería algo tolerable por pertenecer a la esfera del cristianismo. No obstante, se establece una distinción entre magia «artificial», «natural o blanca» y «negra». En esta gradación no todo tipo de magia es benigna ni aceptable. Por otro lado, el apelativo *magus* tiene también su connotación negativa, pues sus artes, que sobrepasan lo ordinario, se relacionan directamente con el demonio. No obstante, al

margen de estas concepciones posteriores, históricamente la magia «se ha relacionado con los antiguos sacerdotes mesopotámicos de Babilonia y Asiria y después con los del imperio persa, en especial los mazdeístas, de quienes, como se ha visto, adopta el nombre, así como, secundariamente, con la clase sacerdotal egipcia» (Montaner y Lara, 2002: 36).

Más adelante veremos que durante la Edad Media esta ambigua concepción de la magia se mantiene; se sigue determinando su carácter dependiendo de su procedencia, de su uso y de quién la practique, pero también seguirá vigente la idea de que la magia es un arte vinculado al demonio, y generalmente se le asignará el marbete de práctica maligna. Además, la clasificación entre «magia blanca» y «magia negra» aparecerá atestiguada en los textos. De todas formas, las prácticas mágicas cargarán durante el periodo medieval con el prejuicio de la relación demoníaca por norma general.

Continuando con el estudio de Montaner y Lara, nos presentan también la relación entre magia y religión, prácticas que nacen como la representación de una misma cosa pero que, con el paso del tiempo, terminando conformando modalidades diferenciadas -aunque no siempre excluyentes-. Así, realizan un repaso de esta confrontación a través de culturas como la grecorromana, la árabe o la china, para terminar con una conclusión definitiva sobre lo que esencialmente distingue a la magia de la religión: «desde la religión se solicita la merced de la deidad, mientras que con la magia, por el contrario, se pretende alcanzar un objetivo directamente mediante el ritual adecuado o bien (en el caso de invocar a una entidad numinosa) se exige el cumplimiento del mismo. Una impetra, la otra impreca» (Montaner y Lara, 2002: 50)

Siguiendo el deslinde de conceptos, si la magia tenía concepciones muy variadas acerca de su naturaleza benigna o maligna, la hechicería parecer estar desde el principio asociada a prácticas demoníacas destinadas a malograr la salud física o mental:

la hechicería puede suponer, además de conocimientos teórico-prácticos por parte de quienes la cultivan, algún tipo de trato diabólico, a diferencia de la magia blanca, lo que será la doctrina unánime de los tratados antisupersticiosos de los siglos XV a XVII, los cuales habían asentado la idea de que la hechicería implicaba un pacto con el diablo, tácito o, más raramente, expreso, cuando se lo invocaba mediante las fórmulas pronunciadas en los conjuros. (Montaner y Lara, 2002: 75)

Por otra parte, igual que sucede con la magia, también lo maravilloso precristiano o pagano tenderá a ser demonizado en algunas ocasiones y tachado de satánico. Este es sin duda uno de los métodos de control más usados por la Iglesia para prohibir o condenar todo aquello que le parece peligroso. Desde este contexto de lo que podríamos denominar «control cultural» debemos entender también las descripciones que se hacen de los moros o sarracenos en el

Roldán, enjuiciados en los mismos términos. El objetivo en ambos casos será similar: que el buen cristiano no se aleje de lo verdaderamente maravilloso, que es Dios y la religión cristiana, donde yace lo verdadero y el lugar único en el que se acepta lo sobrenatural (milagroso).

Por último, encontramos lo maravilloso cristiano, que corresponde a los milagros y por tanto tomará el nombre de *milagroso* o *miraculum*. De esta categoría, Le Goff explica que «en el cristianismo no representa algo esencial, y tengo la impresión de que se formó solo porque ya estaba esa presencia y esa presión de lo maravilloso anterior, frente a lo cual el cristianismo podía dejar de pronunciarse, de asumir una posición. Lo sobrenatural y lo milagroso que son lo propio del cristianismo me parecen diferentes por su naturaleza y función de lo maravilloso» (1991: 9-10).

Debemos detenernos en este punto, clave para la idea que queremos plantear. El milagro será sometido a cierto control que terminará por desentrañar lo maravilloso y desnudarlo de su carácter sobrenatural y de admiración. Le Goff llega a la siguiente conclusión: «por fin está lo que yo llamo una tendencia a racionalizar lo maravilloso y en particular a despojarlo más o menos de un carácter esencial, según me parece, el carácter de lo imprevisible» (1991: 13). El efecto que produce lo maravilloso en quien lo contempla o escucha nace de «la idea de *aparición*», es decir, de lo inesperado, lo que nadie ha podido plantearse porque se desconocen las leyes que rigen el suceso. Sin embargo, en el milagro este principio se rompe con la figura de Dios, que determina todo lo que ha de ocurrir y elimina así el elemento sorprendente. Esa «mirada maravillada» de la que hablábamos al principio se desvanece bajo el peso de lo conocido.

Antes hablábamos de la multitud de factores que acontecen en lo maravilloso pagano frente al único factor determinante en el ámbito cristiano (Dios). Esta certeza inamovible que parte siempre de un mismo punto y cuyos movimientos son ya más que conocidos por todos hace que lo maravilloso pierda algo de lo primordial de su naturaleza. A respecto de esta idea, Le Goff señala el hastío provocado por la literatura hagiográfica de la Edad Media, definida con tanta claridad y tantas veces, que acaba echando por tierra toda la admiración que podría provocar: «desde el momento en que un santo aparece, se sabe lo que va a hacer» (Le Goff, 1991: 13).

1.2.3. Mito y maravilla

Por último, cabe una distinción más para delimitar el término. En la actualidad, la relación que se establece entre mito y maravilla resulta polémica y a menudo confusa. La diferenciación de ambos términos es compleja, y es que en algunos casos resulta casi imposible establecerla. Sin embargo, esto no sucedía para las gentes de las sociedades en las que los mitos continuaban activos con demostrada eficacia. Así, mientras que el mito se establecería como algo real e histórico para ellos, el relato maravilloso solo sería un cuento de procedencia y contenido extraños, con una verdad más o menos asumible, pero diferenciado ante todo del mito por no poseer ninguna utilidad en el seno de la sociedad en la que se vive: «El mito y el relato maravilloso se diferencian no por su forma, sino por toda su función social» (Propp, 1984: 30).

El mito estructura el mundo, el relato maravilloso es, sencillamente, un cuento: «Por mito entenderemos aquí un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad cree el pueblo. La fe es considerada aquí no como factor psicológico, sino como factor histórico». (Propp, 1984: 30). Mientras que el héroe de un relato maravilloso es una creación artística, el del mito no, pues el héroe es una divinidad a la que se rinde culto. Así lo afirma también Colombres: «Mientras el cuento configura en todos los casos una ficción reconocida como tal por los narradores y receptores, el mito es vivenciado como un relato sagrado, y por lo tanto como una *vera narratio*» (1997: 19). También Propp señala esta diferencia esencial: «A diferencia del cuento, que por el contenido de su tema es una reliquia, aquí encontramos una vinculación viva con toda la realidad del pueblo, con su economía, con el régimen social y con las creencias» (1984: 530). No obstante, como veremos más adelante en profundidad, también el cuento podrá empezar a considerarse como la representación de un nuevo mito despojado de su sacralidad, pero eso solo sucederá con el paso del tiempo y nunca de forma coetánea.

En realidad, la aceptación de lo maravilloso no se ve afectada en ningún caso; es el cuento el que es tomado como un juego cultural, una suerte de «invención», no lo que aparece en ellos. Es la historia que se cuenta en el cuento frente a la que se cuenta en el mito la que no tiene validez por no pertenecer al ámbito de lo sagrado, pero eso no influye en nada en la realidad o irrealidad de los seres, los paisajes, los actos, etc. El mundo ahí representado es para ellos auténtico, pero consideran que no ocurrió nunca, que el fundamento del cuento es la enseñanza y no la verdad; el mito sí sucedió para ellos, y más que una enseñanza, es una verdad incuestionable: «El mito, en tanto esqueleto del mundo simbólico, no solo es una parte de la realidad, sino lo más significativo de ella» (Colombres, 1997: 19).

1.3. Presencia de lo maravilloso en la épica germánica

Con muchas reservas, podemos afirmar que la épica germánica de la Edad Media está marcada sobre todo por lo maravilloso en términos precristianos, aquel que pertenece a los *mirabilia* medievales y cuya presencia, al menos en un principio, parece resultar tolerable o inofensiva para la Iglesia. El primer problema que nos plantea este punto es la ausencia absoluta de textos pertenecientes a épocas anteriores a la dominación cristiana, es decir, el tiempo en que realmente se gestaron las historias y en cuyo seno se desarrollaron.

Todos los textos son ya escritos por autores cristianos, y en todos, con mayor o menor importancia o con mejor o peor oficio a la hora de plasmarlo, aparece el elemento religioso cristiano por algún lado. Esto provoca dos cosas: que se pierda gran parte de la esencia del relato original y que además sea adornado con elementos posteriores de naturaleza cristiana.

A pesar de lo anterior, se puede entresacar y discernir lo que realmente nace del folclore, de la tradición oral, lo cual nos indica que las gentes a las que va dirigido este tipo de épica todavía conservan con cierta profundidad y devoción los relatos antiguos vinculados a los orígenes de su pueblo. Y del mismo modo, se aprecia con claridad que el cristianismo es a menudo solo un marco introducido *a posteriori*, bajo el cual se observa claramente el substrato del cuento maravilloso.

Por último, es importante señalar que la alternancia entre lo pagano y lo cristiano en esta épica es con diferencia mucho más notoria que en la épica románica, donde el ámbito cristiano predomina sobre cualquier otro.

1.3.1. *Beowulf*

Si hay un texto germánico que presenta con mayor claridad el elemento maravilloso y su origen en el cuento, ese es sin duda el *Beowulf*.

Como la gran mayoría de poemas épicos medievales que se han conservado, el *Beowulf* es también anónimo. Compuesto originalmente en el siglo VII, el manuscrito que conservamos en la actualidad es datado en torno al año 1000. Su autoría es anónima, como es habitual en obras de esta época, aunque una de las hipótesis más aceptadas parte de la idea de que el poema no pudo haber sido escrito por un solo autor. Escrito ya en anglosajón o inglés antiguo, poco o nada tiene que ver temáticamente con Inglaterra. La historia narrada es puramente de origen y naturaleza escandinavos, por lo que se ha entendido esta obra más como un canto «nacional» de los pueblos germanos en conjunto que del pueblo anglosajón en particular. El *Beowulf* parece por tanto un relato antiguo -muy probablemente su origen se encuentre en el cuento maravilloso- común a todas las tribus germánicas antes de escindirse

por completo y disgregarse por todo el continente europeo.

Dado que es la obra más antigua de las que vamos a estudiar (y por tanto, la más alejada de la cristianización y romanización), parece lógico que sea en la que más predomine el elemento precristiano o pagano, siempre y cuando consideremos que la hipótesis inicial tiene algo de acierto. Pues en efecto, el *Beowulf* cuenta con una cantidad de elementos maravillosos -tanto en su tema como en su forma- que no puede compararse al resto de poemas épicos que veremos después.

Hay que destacar que, aunque hay cierta presencia cristiana en el poema, se aprecia claramente que es un añadido posterior. La obra es esencialmente pagana, tanto temática como morfológicamente, y el tinte cristiano es tan solo un marco colocado probablemente por el copista o recopilador del manuscrito. Este punto resulta mucho más evidente cuando nos percatamos de que, a pesar de las menciones a Dios y a la religión cristiana, no aparece ni un solo suceso de lo que hemos mencionado como lo maravilloso cristiano o *milagroso*. Todo elemento sobrenatural es radicalmente pagano. Solo hace falta un breve repaso a la obra para darnos cuenta de este ambiente pagano; del propio héroe se dice en el poema que es un «enviado de Dios» y, sin embargo, si lo comparamos con personajes como el Cid o Carlomagno en sus respectivos poemas, vemos que Beowulf no realiza nunca ninguna acción cristiana como, por ejemplo, acudir a misa o rezar, cosa que sí hacen los otros dos personajes. Es decir, el espíritu cristiano está «sobrevolando» el poema, pero no forma parte de él ni lo define de ningún modo, no tiene peso ni en la dirección de la historia ni en la de los personajes.

Aunque resulte extraño, incluso el propio autor o copista del manuscrito (o uno de ellos, si damos credibilidad a la doble autoría) llega a negar en el mismo poema que los daneses fueran cristianos. A pesar de que afirma que Gréndel no se acerca al sitio del rey en el Hérot porque «evitáballo Dios, que no lo quería» (v.169), tan solo unos versos más adelante dice lo siguiente:

Sacrificios a veces hacían en templos,
ofrendas al ídolo; con altas voces
pedían ayuda en su mucha desgracia
al gran mata-almas. Era la usanza
de aquellos paganos; su mente ponían
en los infiernos. No sabían de Dios,
del Juez de los hombres, del Señor poderoso
ni cómo alabar al Rey celestial. (vv.175-182)

Es decir, el propio autor del poema desvela el paganismo de los personajes, a quienes excusa por desconocimiento del verdadero Dios. Los traductores de la edición, Luis y Jesús Lerate, comentan sobre este fragmento que «El “mata-almas” a que se refiere es, probablemente, Odín, el dios de guerreros y dispensador de victorias. Esta alusión al paganismo de los daneses es la única del poema, que en general los presenta, anacrónicamente, como cristianos» (2017: 37).

Una vez mostrado el carácter esencialmente pagano de la obra, debemos introducir los elementos maravillosos que encontramos en ella. Así, el elemento principal vinculado con lo maravilloso es de tipo morfológico: la configuración del poema en tres partes (tres aventuras) muy definidas y muy similares entre sí. Propp señala esta característica del cuento maravilloso:

En este viaje el héroe puede encontrar aventuras de todo tipo. En efecto, las aventuras de Don Quijote son muy variadas y numerosas, igual que las aventuras de los héroes de otras novelas caballerescas semifolklóricas de época anterior (Wigalois, etc.). Pero, a diferencia de estas novelas literarias o semifolklóricas, el auténtico cuento maravilloso folklórico no conoce esta multiformidad. Las aventuras podrían ser muy variadas, y en cambio son siempre las mismas, están sujetas a una severísima ley (1984: 63).

No hay en absoluto algún tipo de multiformidad o variedad en la obra; las aventuras son exactamente tres (número de resonancias antiguas donde los haya) y se encuentran muy delimitadas: la búsqueda y enfrentamiento contra Gréndel, contra su madre y contra el dragón.

También de carácter morfológico encontramos el enfrentamiento del héroe con el monstruo, que en este caso es el dragón, animal mitológico por antonomasia. Más adelante nos centraremos con mayor profundidad en la figura del dragón; por ahora, cabe señalar que el episodio del combate entre el héroe y el monstruo es uno de los más extendidos por todo el continente europeo -y prácticamente por todo el mundo- desde su nacimiento en el cuento maravilloso.

Tenemos también la figura arquetípica del héroe: «Al jefe o "rey" se le atribuye un poder mágico sobre la naturaleza, el cielo, la lluvia, los hombres, el ganado, y de su bienestar depende el bienestar del pueblo. Por eso, custodiando con toda atención al rey se custodiaba mágicamente el bienestar de todo el pueblo» (Propp, 1984: 48-49). Aunque Beowulf se presenta ante todo tipo de peligros y nadie se lo impide, -al contrario, su pueblo lo anima a ello-, queda patente durante toda la obra la protección y fidelidad que recibe el héroe de sus súbditos. Solo al final, cuando Beowulf se enfrenta al dragón, este cuidado flaquea y únicamente Wíglaf acude a socorrerlo. No obstante, el rey gauta es ya viejo y su muerte parece inminente e inevitable, por lo que podría justificarse así la cobardía de sus

compatriotas.

Además, Beowulf conserva también ese carácter sobrenatural o mágico de héroe casi divino, como la mayoría de héroes de las epopeyas. Sus hazañas son extraordinarias, pues no en vano es el único hombre con fuerza suficiente para derrotar a Gréndel, o es capaz de cruzar a nado el mar cargando treinta cotas de malla y atravesando multitud de bestias marinas. El propio poeta dice del héroe:

Era él el más fuerte, el más valeroso
de todos los hombres que había con vida
en aquellos tiempos. (vv.96-98)

Incluso el propio Beowulf se nos presenta como un hombre de naturaleza extraordinaria cuando dice: «Ya de joven logré muy gloriosas hazañas» (vv.408-409). Y también:

Bien saben ellos mi fuerza terrible,
pues me vieron volver de la fiera batalla,
de sangre cubierto, en que a cinco atrapé
de la raza gigante; monstruos del mar
en la noche abatí: con apuro a los wedras
vengué del acoso -¡su mal se labraban!-
de bestias malignas». (vv. 418-424)

Otro punto a destacar es la muerte del rey, que se entrega para salvar a su pueblo: «La muerte del rey mediante su entrega al ejército enemigo aparece también en la realidad: es una de las formas de muerte del rey, aparece tardíamente y constituye ya un paso para compromisos de todo tipo (...). En estos casos, el rey se mata junto con los suyos» (Propp, 1984: 500). Es decir, el rey se entrega al ejército enemigo cuando ya es viejo para que hagan lo que quieran con él. Aunque la entrega de Beowulf no es plenamente voluntaria o consciente, sí queda claro en la obra que el héroe considera que su estancia en la tierra está llegando a su fin y la mejor manera de marcharse es librando a su gente de la presencia del dragón. No obstante, el poema épico es confuso en cuanto a las expectativas que tiene el héroe frente a esta lucha: en algunos momentos, Beowulf parece bravo y seguro de vencer, pero en otros se muestra convencido de su propia derrota, y parece ceder su vida ya gastada a la muerte que, en efecto, le ha de proporcionar el monstruo. Esta confusión se acentúa si tenemos en cuenta que, siendo joven, el héroe se enfrenta premeditadamente a Gréndel sin ningún tipo de arma ni protección, y sin embargo al dragón lo combate convenientemente armado.

Otro motivo procedente del cuento, y cuyo origen parece encontrarse plenamente en él, es la muerte del dragón por parte de un personaje que no es el héroe. Propp habla de la

figura del falso héroe:

Un poco antes de que el héroe suba al trono, justo al final del cuento, se inserta un personaje nuevo e inesperado: un general, un mercenario cualquiera que durante el duelo con la serpiente está escondido detrás de un matorral y se atribuye todo el mérito de la victoria a sí mismo. No encontramos esta imagen ni en la realidad histórica ni en el campo de las creencias, de los ritos y de los mitos, de modo que debemos considerarla una formación puramente narrativa surgida sobre el terreno del propio cuento (1984: 501).

Durante el combate con el dragón, todos los gautas que acompañan a Beowulf se acobardan, salvo Wíglaf, que aparece en el momento preciso para auxiliar a su rey. La relación entre el motivo del cuento y lo sucedido en el *Beowulf* me parece evidente, aunque la función del ayudante en el poema épico no parece la de atribuirse el mérito y destronar al rey. Más bien parece suceder al contrario, pues es Wíglaf quien mata realmente al dragón tras salir de su escondite, pero el narrador termina otorgándole ese mérito a Beowulf.

Otro episodio muy característico del cuento maravilloso es el rapto de la princesa. Es cierto que no hay princesa en el poema épico, pero sí hay un rapto. Si sustituimos la figura de la muchacha por la del tesoro, podemos entender una vez más el combate de Beowulf con el dragón en los términos del cuento maravilloso. Además, cuando el moribundo Beowulf pide a su compañero que le traiga las joyas para contemplarlas antes de morir, creo ver de nuevo una evidente relación con el momento en que el héroe del cuento siente la necesidad de reunirse con su amada o con su hija antes de abandonar el mundo de los vivos. Cuando hablemos de la figura de la serpiente, referiremos con mayor profundidad las sustituciones o alteraciones sufridas por el paso del rito al cuento o sencillamente el cambio sufrido por el cuento al atravesar el transcurrir del tiempo. De forma similar a lo que ocurre con la figura de la serpiente-raptora, veremos también la figura de la serpiente-engullidora o madre vengadora.

También cabe destacar la ausencia de tiempo cronológico. Como el cuento, igualmente el *Beowulf* centra toda su atención en la descripción exclusiva de los sucesos importantes, que son los tres combates. Al margen de estos, poco o nada más parece existir en la obra.

Por último, solo queda resaltar lo más evidente: los monstruos. Se mencionan durante el poema terribles fieras marinas, gigantes y bestias malignas, pero solamente tres son los monstruos que gozan de relevancia en el desarrollo de la obra: Gréndel, su madre y el dragón. Todo el poema se estructura en torno a los combates que entabla Beowulf con estas fieras, en una gradación de menor a mayor que establece el ascenso del héroe a medida que va derrotando a cada una de ellas. Cada uno de los combates coincide con una de las partes del poema, culminando en la tercera parte con el combate más peligroso, el del dragón, a quien Beowulf dará muerte pero en el que también caerá derrotado.

El enfrentamiento con el monstruo ha sido desde tiempos ancestrales uno de los pasajes más representativos de la poesía épica de casi cualquier época. Por esta razón, hemos reservado un apartado más adelante para desarrollarlo debidamente, donde hablamos de dos de las bestias más icónicas: el dragón y el león. Por tanto, concluiremos el apartado sobre *Beowulf* comentando únicamente los episodios de Gréndel y su madre, dejando a un lado las consideraciones en torno al pasaje del enfrentamiento y centrándonos más en la naturaleza de las bestias y sus posibles orígenes.

Tanto la figura de Gréndel como la de su madre han planteado en el poema anglosajón muchas dudas y polémicas. La primera de ellas surge del término empleado por el poeta para designarlas:

Delimitar la especie a la que pertenecen Gréndel y su madre es uno de los problemas que enfrenta el traductor del poema. Ocurre que la palabra *byrs* utilizada a lo largo del relato designa un tipo de bestia semihumana de enormes proporciones y fuerza, pero designa tanto a las criaturas que en el folclore escandinavo se han dado en llamar trolls como a los ogros y gigantes. Luis y Jesús Lerate eligen traducir el término por ogro u ogresa, dado que según la tradición los trolls son exclusivamente seres de sexo masculino (Robinson, 1991: 2)

Más adelante hablaremos de una posible relación entre la figura de la madre de Gréndel y la de la serpiente o dragón, pues mantienen ciertas similitudes en su modo de actuar. Pero ahora nos interesa atender a la descripción -parca y escasa- que se nos da de estos extraños *ogros* en el poema.

Sobre Gréndel, Francisco Collado dice que «el monstruo no es nunca definido con claridad; no sabemos cómo es, solo se nos dice que es un *espíritu* maligno, un ser infernal descendiente de la raza de Caín» (1991: 186). Esta última afirmación parece de manera obvia una desfiguración del monstruo propiciada por el carácter cristiano del autor o copista. De cualquier forma, la imprecisión de la criatura sigue siendo clave para, de algún modo, definirla: «Grendel sólo aparece y ataca de noche, entre tinieblas, cuando las formas están difuminadas y el ser humano no puede ver lo que acontece a su alrededor» (1991: 186).

Como vemos, la imprecisión de la bestia dificulta ya no solo la traducción, sino la comprensión de la figura que estamos presenciando. No obstante, una de las hipótesis más aceptadas es que tanto Gréndel como su madre podrían tratarse de etones o *jötuns*, pues es una de las correspondencias que se da al término *byrs* del poema original. Enrique Bernárdez nos brinda una explicación sobre estas criaturas:

«Etón» corresponde a la forma más antigua del término nórdico *jötunn*, y a su equivalente en antiguo inglés, y su etimología (la misma raíz del inglés *eat*) apunta a su glotonería o tal vez a su canibalismo. Es, por tanto, el «devorador». Su apariencia es humana, igual que la de los demás seres naturales o sobrenaturales. Nacieron de la tierra misma y en sus orígenes no proceden de relaciones familiares reconocibles [...]. Los etones se asocian con las altas

montañas, lugares casi inaccesibles y, sobre todo, yermos, como sucede en el norte de Europa. Son lo opuesto al mundo organizado y «civilizado» de dioses y humanos. (2017: 44-45)

No podemos saber hasta qué punto los oyentes del poema sabían si Gréndel era un etón o no, pero, por la descripción que obtenemos de él a través del poema, sí podemos imaginar que debía de infundir un extraordinario terror.

1.3.2. *El Cantar de los Nibelungos*

Si del *Beowulf* no podíamos decir que fuera en realidad una epopeya nacional de Inglaterra por su esencia puramente germánica, tampoco podemos afirmar que el *Cantar de los Nibelungos* lo sea de Alemania, puesto que en el momento de su composición tanto el país alemán como la conciencia de nación alemana eran dos nociones todavía inexistentes. Aunque la obra es de nuevo anónima, se atribuye su autoría a un probable clérigo de la época de las cruzadas, y se establece la fecha de composición en torno al año 1200.

También el *Cantar de los Nibelungos*, en adelante *NL* por su título original en alemán *Nibelungenlied*, es una obra esencialmente pagana, pero en este caso el elemento maravilloso es mucho menor. La narración se centra en la historia de venganza de una mujer, Crimilda, que culminará en una carnicería de dimensiones apoteósicas. Partiendo de esta base, parece ya evidente que el poema no puede ser de tradición cristiana, a pesar de que después se intentará «suavizar» la violencia y la sangre.

La narración es por tanto de un corte «realista» más cercano al *Cantar de mio Cid* que al *Beowulf*, pues la mayoría de sucesos son de «naturaleza humana», alejados de sortilegios divinos y sobrenaturales. Lo cual no quiere decir que lo sobrenatural sea inexistente en el poema, pero sí es cierto que tiene poca difusión en el desarrollo de la historia, aunque su peso narrativo es notable. No obstante, vamos a indagar una vez más en la presencia de lo maravilloso.

Tres son los episodios principales a destacar en la obra: la naturaleza inmortal de Sigfrido relacionada con la muerte del dragón, la capa mágica que otorga invisibilidad al héroe y el sueño premonitorio de Crimilda. Los tres sucesos podrían englobarse dentro del marbete denominado «lo maravilloso neutro» de raíces precristianas. Como veníamos apuntando, no encontramos ningún punto que haga referencia a lo milagroso cristiano, puesto que una vez más el ambiente católico ha sido colocado sobre la esencia germánica del poema.

De nuevo volvemos a encontrar en la épica germánica un enfrentamiento con el

dragón, aunque en este caso, al contrario de lo que ocurre en *Beowulf*, el episodio no está desarrollado narrativamente y solamente se lo menciona sin hacer un especial hincapié en él. Ya en el *Beowulf* se cuenta la historia de Sigfrido enfrentándose al dragón, lo que nos indica que el relato es muy anterior a la composición del *NL* y que probablemente se trate de un mito del pueblo germano perteneciente a la época anterior a las primeras migraciones. En cualquier caso, el episodio era conocido en todo el mundo germano, lo cual explicaría la escasa atención prestada por el autor a esta parte; en el año 1200, tras muchos siglos de cantar el mismo relato del héroe Sigfrido, el poeta consideraría innecesario acometer un desarrollo más extenso.

A pesar de la falta de desarrollo, el enfrentamiento sigue definiendo al héroe del mismo modo en que lo hace en el resto de poemas épicos, aunque con un añadido significativo: la inmortalidad que recibe Sigfrido del dragón. Será Crimilda la encargada de narrar la gesta de su amado: «Mi marido es valiente y tiene una fuerza enorme. Cuando hubo matado al dragón delante de su caverna, mi valeroso guerrero se bañó en su sangre. Esta es la razón de que no haya arma capaz de hacer mella en sus carnes en el cuerpo a cuerpo» (estrofa 899). Como ya sabemos, esto no es del todo cierto, pues, como muchos otros seres legendarios, también Sigfrido tendrá un punto débil: «Mientras la sangre manaba de las heridas del dragón y el héroe audaz y bueno se bañaba en ella, cayó entre sus omóplatos una gran hoja de tilo. Tan solo en el lugar donde cayó *la hoja* se le puede herir: esta es la razón de mi inquietud» (estrofa 902). Este es el momento exacto en el que se completa la traición, pues gracias a esta revelación Hagen será capaz de matar más tarde a nuestro héroe.

Este tema de la invulnerabilidad incompleta lo encontramos en muchas otras obras de tono épico-heroico a lo largo del tiempo y del espacio. La más conocida a nivel mundial es la historia de Aquiles, inmortal en todo su cuerpo salvo en el talón, por donde fue sujetado por su madre, Tetis, mientras lo bañaba en las prodigiosas aguas del río Estige. A pesar de que la relación entre ambos mitos es obvia, creo que en el de Sigfrido se esconde una implicación distinta, motivada por la presencia del monstruo.

Basándonos en los rituales de iniciación nórdicos que veremos más adelante en profundidad, cabe destacar que «cuando un iniciado superaba la prueba de valor ante una fiera adquiría algunas de sus facultades, tales como su fuerza, o incluso rasgos de su aspecto» (Boix, 2013: 94). Por tanto, debemos suponer que el inconmensurable poder de Sigfrido procede directamente de la esencia de la bestia, y no solo eso, sino que se dice también que tiene la piel muy dura, salvo en la zona que se encuentra debajo del hombro. Parece, pues, que el baño de sangre le ha transferido a Sigfrido ciertas cualidades del dragón como la dureza de

la piel, pero también su única debilidad. Hagen mata a Sigfrido igual que Beowulf mata al dragón, esto es, hiriéndolo en la zona de la panza, carente de escamas, el único punto capaz de atravesarlo. Este punto de debilidad se corresponde exactamente con uno de los aspectos esenciales de los dragones en la mitología germánica.

Con respecto a este episodio, también se han querido ver similitudes entre el hombro de Sigfrido y el hombro de Cristo, marcado por el lugar en el que cargó la cruz durante su calvario. No me parece una analogía verosímil, además de que, caso de ser auténtica, se trataría de un añadido posterior de influencia cristiana, lo cual se escapa de los límites de nuestro trabajo.

El segundo elemento maravilloso que encontramos en el relato es la capa mágica de invisibilidad, que será entregada a Sigfrido por un enano llamado Alberic. Además del don de no ser visto, la capa otorga otro tipo de poderes: «Cuando el poderoso Sigfrido se cubría con la capa maravillosa, adquiriría una fuerza de doce hombres, además de la suya propia» (estrofa 377). Dadas las características del objeto, será utilizado para engañar a Brunilda y someterla, haciéndose pasar Sigfrido por Gunter.

Como objeto que otorga invisibilidad a quien lo porta, la capa de Sigfrido forma parte de un tema relativamente extendido en la tradición. De estos objetos, probablemente el más conocido sea el anillo de Giges aparecido en *La República* de Platón. En la obra se narra la historia de Giges, un pastor que encuentra un anillo que le otorga la capacidad de moverse sin ser visto. Cuando el hombre se cerciora del poder del anillo, lo utiliza para tomar el trono, seduciendo a la reina y matando al rey.

Este relato cobrará cierta importancia entre los círculos filosóficos, pues la idea de la invisibilidad presupone que el hombre es bueno solo por miedo a las consecuencias (legales, de venganza, etc.). La invisibilidad plantea por tanto la teoría de que el hombre es egoísta y malvado por naturaleza, pues si pudiera no ser visto, actuaría sin importarle nada más que su propio interés. La concepción de la invisibilidad será tratada desde esta perspectiva, definiéndola como algo que desenmascara al hombre y lo revela tal y como es, un ser de dudosa moral, de marcada injusticia y cuyo único interés es velar por sí mismo (Higuera, 2016). En estos términos parece definirse también la capa de Sigfrido, pues el uso que hará de ella será el principio de la disputa que culminará en su muerte.

El episodio en que Sigfrido usa la capa para someter a Brunilda será el desencadenante del horror, el que llevará a la muerte del héroe y a la venganza final de Crimilda. Estamos, por

tanto, ante un objeto maravilloso que se establece como fundamento y origen del relato. Su importancia para el desarrollo de la trama es fundamental, pues provocará la disputa entre las damas que dará comienzo a la brutal serie de asesinatos y venganzas personales con la que concluirá el poema.

Como último elemento maravilloso tenemos el sueño de Crimilda. Del mismo modo que en el *Cantar de mio Cid* y en el *Cantar de Roldán*, también aquí encontramos un sueño con implicaciones maravillosas. Aunque se trata de un acto onírico excepcional, también conector de mundos como los de los otros poemas, el del *NL* posee un carácter ligeramente distinto.

En el sueño de Crimilda, dividido en dos partes, aparece la figura de Sigfrido ante un evidente peligro: «Esta noche he soñado que dos jabalíes te perseguían por la landa y las flores se teñían de rojo» (estrofa 921) y también: «Esta noche he soñado que se abatían dos montañas sobre ti» (estrofa 924). La advertencia del sueño parece bastante clara: el futuro marido de la dama morirá bajo la violencia de dos terribles guerreros.

Frente a los sueños que veremos después, en los que el ángel san Gabriel acude en ayuda de los héroes, el de la dama Crimilda es mucho más funesto, pues le vaticina un suceso terrible al que no se le pone ninguna solución. La dama solamente tiene acceso al anuncio de lo que ha de venir, pero nada puede hacer contra ello. Sin embargo, esto no resta valor al sueño premonitorio, que tiene en este suceso la función de conectar con otros mundos, en este caso con mundos futuros. Crimilda se convertirá, aunque sea solo por un instante, en una adivina, un ser capaz de entrar en contacto con realidades superiores, del mismo modo que los chamanes lo hacían y eran capaces de viajar por los distintos planos de la existencia: «Soñar con el ataque de una bestia o animal poderoso que le descuartiza y provoca su muerte, y con una posterior regeneración de su cuerpo, es el modo en que un chamán representa el inicio de su nueva vida y la asunción de un tótem o animal protector durante su proceso formativo» (Sánchez, 2011: 53). Obviando el detalle del renacimiento -que formaría parte de un rito de iniciación para convertirse en chamán, que no sería en absoluto lo que el poeta querría representar en el personaje de Crimilda-, parece evidente la vinculación del sueño del *NL* con una época ancestral determinada por las actividades mágicas del chamanismo, época en la que los sueños representaban mucho más que un simple artificio de nuestra memoria.

Para finalizar este apartado, habría que destacar la presencia de otros elementos maravillosos en la obra, elementos a los que, por otra parte, apenas se les otorga demasiada importancia. Cabe resaltar el detalle de que todos los sucesos maravillosos suceden o

proceden del país de los nibelungos, vinculado a lo sobrenatural en tanto que es una tierra lejana y apenas conocida. Algunos de estos elementos son, por ejemplo, la presencia de gigantes (estrofa 487) y enanos como Alberic (estrofa 493) en el país, ambos guardianes que Sigfrido derrotará para tomarlos como vasallos.

1.4. Presencia de lo maravilloso en la épica románica

Como veremos a continuación, la épica románica se caracteriza en el terreno de lo maravilloso por un predominio claro del elemento sobrenatural cristiano. Frente a la épica germánica, en la que veíamos que la maravilla procedía siempre de forma directa de la tradición germana anterior al cristianismo, en esta épica veremos que ocurre todo lo contrario. El cristianismo está por todas partes, inmerso en la obra, operando desde su interior, por lo que ya no es solo un marco en el que desarrollar una historia antigua. Las obras de esta épica se gestan y se componen en periodos puramente cristianos, por lo que la mayoría de sucesos de corte sobrenatural están ya definidos en los términos de la religión católica.

A pesar de esto, veremos que en algunos pasajes siguen resonando ecos de tradiciones pasadas, motivos y tópicos no olvidados por completo todavía. En algunos casos, estos sucesos se camuflan, suponemos, en un intento de ocultar su origen o simplemente para conseguir que no desentonen con el resto de la obra.

Las obras que vamos a estudiar son con mucha probabilidad los dos poemas épicos románicos de mayor relevancia: el *Cantar de mio Cid* y el *Cantar de Roldán*. Mientras que el primero pretende mantener en todo momento cierto tono o rigor histórico –lo cual no consigue suprimir por completo algunos pasajes maravillosos–, el segundo es mucho más pródigo en elementos sobrenaturales, ya no solo de carácter plenamente cristiano, sino también de procedencias muy diversas y alejadas en el tiempo de la religión católica.

1.4.1. Cantar de mio Cid

El *Cantar de mio Cid*, en adelante *CMC*, es el único poema de la épica castellana que nos ha quedado completo (a excepción de las primeras páginas). Su fecha de composición es confusa, pero los críticos la establecen en torno al fin del siglo XII y principio del XIII. El manuscrito conservado data sin embargo del siglo XIV, pero está copiado a su vez de otra copia cuya fecha indica el año 1207. Su autoría es, una vez más, anónima, puesto que la aparición del nombre Per Abbat no puede asegurarnos si se trataba de un simple copista o del propio autor, aunque esta última propuesta está hoy prácticamente descartada.

Al *CMC* se le ha asociado siempre una dimensión histórica o realista muy superior a la del resto de epopeyas con las que comparte un marco cronológico-espacial. Es cierto que, frente a la épica germánica, el *CMC* parece gozar de cierta sobriedad en cuanto a los elementos que exceden lo natural o lo cotidiano. Tiende en mayor grado a la verosimilitud y al historicismo, y deja de lado, en la medida de lo posible, todo aquello que apela a un estadio sobrenatural del mundo. Incluso en lo que se refiere a lo sobrenatural cristiano, que es el tipo de elemento extraño con mayor presencia en la épica románica, el *CMC* no se muestra tan pródigo como, por ejemplo, el *Cantar de Roldán*.

Sin embargo, no debemos ignorar que, como todo poema épico nacido de las tradiciones orales, todavía posee cierto grado de elemento maravilloso (tanto cristiano como pagano) que, si bien es cierto que no puede compararse con el de otras obras coetáneas del mismo tipo, sí debe ser tenido en cuenta a la hora de estudiar la naturaleza del poema. No puede compararse por dos aspectos: primero, por la esencia del poema, eminentemente cristiana frente a los poemas germánicos; en segundo lugar, por el intento de historificación del poema o verismo ficcional, que trata de borrar o atenuar en lo posible todo elemento extra-real o sobrenatural. Pero eso no significa que el *CMC* sea menos maravilloso que el resto de poemas, ni que consiga ser histórico ni huir de su tradición. Como ahora veremos, el elemento sobrenatural (y no únicamente cristiano) está presente en la obra, si bien no de forma tan explícita como en otras, pero de igual modo determinante en episodios concretos. No vemos lo maravilloso a simple vista, pero haciendo una comparación de motivos con los de otras tradiciones épicas, el elemento sobrenatural sale a la luz sin necesidad de indagar mucho.

Las alusiones a Dios y a la práctica del cristianismo son constantes durante toda la obra. Frente al *Beowulf* o al *NL*, donde veíamos un carácter cristiano muy superficial operando siempre «desde fuera» de la obra, en el *CMC* la religión católica lo inunda todo. No solo el narrador y su público son manifiestamente cristianos, también el propio Cid y el resto de personajes de la obra se muestran como hombres devotos y esencialmente católicos; rezan, acuden a misa, hablan con Dios. Por tanto, parece lógico que todo lo que pueda haber de maravilloso en el poema se mueva en los términos de lo milagroso, mencionado anteriormente. Así se presenta, al menos en un principio, el episodio con mayor presencia de lo sobrenatural de todo el poema.

Este suceso no es otro que la aparición del ángel san Gabriel, enviado por Dios en respuesta a los ruegos que se hacen por la protección del Cid. Tanto la niña burgalesa como Jimena son las responsables de que Dios decida ir en ayuda de su fiel caballero. Como veremos más adelante, el mismo ángel se aparece ante Carlomagno en el *Cantar de Roldán*, y

también lo hace a través de un sueño. Juan Carlos Conde dice de este suceso sobrenatural que «tampoco perturba el tono general de realismo: se produce en sueños, mientras el Cid duerme» (2003: 55).

Y se echava mio Cid después que cenado fue
un sueño' priso dulce, tan bien se adurmió;
el ángel Gabriel a él vino en sueño:
—¡Cavalgad, Cid, el buen Campeador,
ca nuncua en tan buen punto cavalgó varón!
Mientras que visquiéredes bien se fará lo to.—
Cuando despertó el Cid, la cara se santigó,
sinava la cara, a Dios se acomendó.

(vv.404-411)

Sin embargo, es importante tener en cuenta el apunte de Alfonso Boix sobre este episodio: «Creo que quienes hayan contemplado el sueño del Campeador como un mero acto onírico para resolver la aparición de san Gabriel y mantener la teoría del realismo total en el *CMC* no tuvieron en cuenta la extensa tradición de mensajeros sobrenaturales que llevan a cabo su cometido mediante sueños» (2002: 9-23). El sueño es por tanto una visión premonitória brindada por un mensajero del mundo superior.

De nuevo hemos de remontarnos a los orígenes de ciertas figuras que encontramos en el chamanismo, pasando por el cuento maravilloso. Esta figura es la figura del ayudante, que en este caso es el ángel que viene a socorrer al héroe:

pero los paralelismos históricos con los tipos concretos de ayudantes no nos han llevado al rito de la iniciación. Nos han conducido al chamanismo, al culto a los antepasados, a las representaciones de la ultratumba. Muerto el mito, no muere junto con él la figura del ayudante, sino que empieza a desarrollarse en conexión con el progreso económico y social, y llega a los ángeles custodios y a los santos de la religión cristiana. Uno de los eslabones de esta cadena es, justamente, el cuento (Propp, 1984: 270).

Estamos, por tanto, ante un ayudante procedente del más allá o de una realidad superior que llega para auxiliar al héroe y asegurarle que todo le irá bien. También puede relacionarse con los ritos de iniciación, en los que los sueños serían el medio por el que se comunicarían seres procedentes de realidades distintas: «Toda iniciación puede entenderse como el acceso a un conocimiento secreto, desconocido por la gran mayoría y solo reservado a aquellos elegidos por dioses o espíritus... En dicha fase [de la iniciación] los sueños y visiones son elementos recurrentes, pues conforman un código abstracto y simbólico que permite la intrusión de lo sobrenatural» (Sánchez, 2011: 52).

Así, el episodio del ángel, aunque parece el más *milagroso*, el que mayor relación

guarda con lo sobrenatural cristiano, se establece precisamente como uno de los más paganos, al menos morfológicamente: primero, por la función del sueño como el medio a través del cual se envía un mensaje procedente de una realidad sobrenatural (y no entendido simplemente como una visión o un recurso estilístico), segundo, por la figura del ayudante que vemos en los primeros cuentos maravillosos y cuyo origen encontramos en las prácticas chamánicas. El sueño en la literatura es, por tanto, algo que se remonta a tiempos ancestrales, por lo que no debe tomarse como un episodio cualquiera sin tener en cuenta sus reminiscencias.

Resulta curioso que, justo después de la aparición del ángel, el Cid y sus huestes atraviesan una sierra y descansan en un bosque *maravilloso*: «En medio de una montaña¹ maravillosa e grand / fizio mio Cid posar e cevada dar» (vv. 427-428). No solo parece de interés el hecho de que se utilice concretamente el término *maravillosa*, sino que además se haga referencia al bosque, que es uno de los lugares sobrenaturales por excelencia, caracterizados desde los orígenes del cuento como el lugar misterioso donde se dan eventos extraños o ignotos. No obstante, en el poema no sucede ninguna de estas cosas.

Además, Alfonso Boix da cuenta de todas las ocasiones en que aparecen juntos los adjetivos «maravilloso e grant» a lo largo del poema, y en todas parece hacer referencia simplemente a las proporciones de los elementos, «sin revestir en ningún caso rasgos extraordinarios, mágicos o sobrenaturales» (2002: 15). Por su parte, Alberto Montaner apunta sobre este pasaje en las notas complementarias de la edición utilizada que estos versos «no pretenden describir de modo realista el pasaje» sino que «se trata, pues, de una descripción que, como es habitual en la Edad Media, se amolda a una tradición literaria en que los lugares no aparecen individualizados, sino asimilados a estereotipos convencionales, muy relacionados con el tipo de acción que se desarrolla en ellos» (2011: 719).

El segundo -y al parecer último- episodio manifiestamente maravilloso que nos encontramos es el del «enfrentamiento» con el león. Resulta maravilloso por varios aspectos, pero principalmente por su desarrollo y por su origen.

El primero es el más evidente. El carácter maravilloso se encuentra a simple vista en el propio suceso, que narra cómo un león enjaulado escapa mientras el Cid duerme, provocando un tremendo alboroto entre los caballeros de la corte. Este es el famoso episodio de la humillación de los infantes de Carrión, que se acobardan ante la escena mientras los súbditos del Campeador se reúnen ante su señor para que no sufra daño alguno mientras duerme. A

¹ Alberto Montaner (2011: 30), en las anotaciones a la edición utilizada, nos aclara que en este caso montaña significa 'bosque'.

partir de aquí empieza lo verdaderamente maravilloso, pues el Cid se despierta y se dirige hacia el león, que se atemoriza rápidamente y, apaciguado como un cachorro, es llevado del cuello por el héroe de regreso a su jaula.

Varios son los puntos interesantes que vemos en este episodio. Lo primero que nos llama la atención es el hecho de que, de repente, se mencione la existencia de un león enjaulado en una casa. A este respecto, una vez más el editor Juan Carlos Conde nos explica que era una práctica bastante común durante la Edad Media que algunas personas tuvieran animales salvajes en sus residencias (2003: 312). Además de esto, no se explica cómo el león pudo desatarse y salir de su jaula. Este detalle no parece necesario, pues la importancia del episodio es simbólica -pretende mostrar la cobardía de los infantes frente a la bravura del Cid-, por lo que la forma en la que escapó el león no tiene ningún peso en el significado del suceso y por tanto puede obviarse sin problema.

Por otra parte, no deja de ser curioso que el segundo suceso maravilloso del poema ocurra también mientras el Cid está durmiendo. Es cierto que se dice que el Campeador despierta, y por lo tanto parece evidente que no estamos de nuevo ante otro suceso onírico, pero creo que es, cuando menos, interesante remarcar este detalle.

Ahora bien, lo realmente extraordinario de este episodio no solo se muestra en el hecho de que el león se acobarde ante la magnificencia del Cid -lo cual es obviamente sorprendente-; el narrador nos dice que estamos asistiendo a algo sobrenatural cuando explica la reacción de todos los presentes ante el suceso: «A maravilla lo han cuantos que ý son» (v. 2302). De nuevo encontramos el término *maravilla*, que en este caso se trata del verbo *maravillar*. Los que contemplan la escena se quedan admirados ante lo que acaba de ocurrir, por lo que podemos decir que el efecto de la maravilla en este caso opera dentro del propio relato; no solo los oyentes o lectores del poema se quedarían asombrados ante la relación de estos hechos, sino que son incluso los propios personajes de la obra los que no dan crédito a lo que acaba de ocurrir.

Por último, me parece imprescindible remarcar la importancia del origen de este episodio y su aparición casi obligatoria en todo poema épico. Hablamos, como veremos después en mayor profundidad, del enfrentamiento del héroe contra el monstruo. El episodio es maravilloso en tanto que representa uno de los sucesos más extendidos ya no solo de la épica, sino del cuento maravilloso desde tradiciones antiquísimas y alrededor de todo el mundo: «La fuga del león como una prueba a superar por un héroe, como aquellos que tenían que matar a un dragón o superar cualquier otra complicadísima prueba para mostrar su valía» (Boix, 2002: 20).

Una vez tratados los dos temas manifiestamente maravillosos, cabe destacar algunos otros que, si bien es cierto que podrían entrar a formar parte de esta categoría, no parecen realmente fascinantes ni se remarca demasiado la posibilidad de estar asistiendo a un hecho ante el que deberíamos sorprendernos. Estos temas son tratados con especial acierto por Alfonso Boix en «Aspectos maravillosos en el *Cantar de Mio Cid*» (2012), por lo que aquí solamente los trataremos de manera superficial.

Estos sucesos serían, por ejemplo, el rápido crecimiento de la barba del Cid, que podría ser el indicio de la extraordinaria naturaleza del héroe. Juan Carlos Conde, no obstante, apunta que «la caracterización del Cid como héroe se realiza dentro de los cauces del verismo: en ninguno de los combates lleva a cabo hazañas literalmente increíbles, como las que aparecen a menudo en las “Chansons de geste” francesas» (2003: 55). Otro aspecto más o menos maravilloso lo veríamos en el brillo sobrenatural que tienen las espadas del Campeador, Colada y Tizón, que, según el autor del artículo, «se corresponde con el de otras espadas maravillosas medievales». Tendríamos también las extraordinarias cualidades de Babieca, capaz de realizar cosas que nadie ha visto nunca. Como apunta Alfonso Boix, de nuevo encontramos el verbo *maravillar*, lo cual no deja de ser curioso.

También considero conveniente destacar la descripción que se hace del robledal de Corpes: «los montes son altos, las ramas puján con las nubes, / e las bestias fieras que andan aderedor» (vv. 2698-2699). Parece claro que esta descripción responde a un recurso estilístico utilizado para dotar al escenario de unas cualidades negativas o malignas y así transmitir esta sensación al público, anticipando en parte algo de lo que ocurrirá después. No obstante, una vez más en la forma de presentar el paisaje resuenan ecos de lo extraño y sobrenatural de los bosques antiguos: «La afrenta de Corpes viene preludida por una descripción del paisaje, que parece contener una alusión a una tradición folklórica de carácter local» (Deyermond, 1987: 47).

Cabe mencionar también algunos posibles elementos procedentes del cuento maravilloso como la ausencia de descripción en las batallas (frente al *Roldán*, que las desarrolla en exceso) o la ausencia de tiempo cronológico, así como la clara delimitación del poema en tres partes muy bien diferenciadas, al margen de las cuales no se desarrolla prácticamente nada más. Además, tenemos también los tres acercamientos del Cid al rey Alfonso, según los cuales va progresivamente recuperando su favor, como si se tratara de pruebas que tuviera que ir cumpliendo el héroe para recobrar el honor.

A pesar de que estamos ante un poema clasificado dentro de la épica de frontera, cuyo rasgo más importante es el enfrentamiento con el Otro, no aparece en el Cid nada del

elemento sobrenatural maléfico que normalmente se atribuye al enemigo religioso. Frente al *Cantar de Roldán*, que está lleno de referencias a las malas artes y el carácter demoníaco de los moros, en el *CMC* el enemigo religioso es tratado con respeto y definido «humanamente».

Para concluir, me parece obligatorio admitir que, a pesar de todo lo dicho anteriormente, resulta innegable que el *CMC*, si bien puede tener elementos con reminiscencias maravillosas o sobrenaturales, se esfuerza en esconderlos o disfrazarlos de tal forma que pasen lo más desapercibidos posible. Como ejemplo de esto, el hecho de que la aparición de san Gabriel se produzca a través de un sueño me parece la forma menos comprometedora de introducir un elemento sobrenatural sin hacer estallar por los aires el ambiente histórico que reina en toda la obra.

Sobre este tipo de lo que podríamos denominar como «maravilla velada», Francisco Collado (1991) establece una comparativa entre el *Beowulf* y el *CMC*, donde plantea la existencia de una «fantasía»² en el poema castellano muy distinta de la del anglosajón. No niega el autor en ningún momento el componente maravilloso del *CMC*, pero sostiene que la sociedad española del siglo XII es ya muy distinta de la anglosajona del siglo VIII, por lo que la presencia de lo sobrenatural no podría aceptarse del mismo modo:

Si el público de *Beowulf* teme a fuerzas desconocidas y a monstruos fuertemente impresos en la imaginación del hombre primitivo, los oyentes o lectores del Poema de Mio Çid han de contentarse con una serie de elementos fantásticos que, aunque sirven para consolidar el carácter heroico del protagonista, no participan de los ingredientes de terror, imprecisión y exageración que caracterizan las gestas del gauta (1991: 189-190).

Esta serie de elementos fantásticos se trata de, según nos dice, el aumento de dificultades que va sufriendo el héroe castellano a lo largo de los tres cantares del poema. Del mismo modo que *Beowulf* se enfrenta cada vez a monstruos más fieros y poderosos, también el Cid hace frente a una mayor cantidad de sarracenos de forma progresiva: «Efectivamente, en *Mio Çid* no hay dragones ni gigantes como en otras gestas medievales, pero sí existe una gradación numérica de las dificultades (esto es, la cantidad de enemigos) que las tropas del Cid han de afrontar» (1991: 190). Esta gradación se da en ambos poemas para representar el ascenso y la altura que va alcanzando el héroe. El aumento de número de moros que el Cid ha de enfrentar y que, de hecho, termina derrotando «hace que el oyente o lector proceda, en palabras de Coleridge, a una "willing suspension of disbelief", esto es, que deje de "descreer" y que se zambulla en una sociedad (acaso la de la España del siglo XII) donde se entienda como posible que las mesnadas cristianas (o simplemente castellanicas) se enfrente y derroten

² En este estudio, Francisco Collado (1991) utiliza el término *fantasía* del mismo modo en que nosotros empleamos *maravilloso*, y no como lo hemos definido al comienzo del trabajo, donde lo asociamos a la ruptura de la realidad cotidiana.

sistemáticamente a unos enemigos siempre muy superiores en número» (1991: 191).

No obstante, una vez más, esta suerte de fantasía basada en la exageración sigue sin comprometer demasiado el ambiente histórico de la obra, que se vería totalmente destruido con cualquier tipo de aparición monstruosa de las que vemos en los poemas germánicos.

1.4.2. *El Cantar de Roldán*

El *Cantar de Roldán*, en adelante *CR*, es una obra excepcional de la épica románica. Compuesto probablemente entre 1060 y 1065, el manuscrito que conservamos, denominado *manuscrito de Oxford*, es sin embargo de finales del siglo XII. Se atribuye su autoría a un monje normando llamado Turolfo, nombre que aparece como es habitual en el último verso del poema, y que plantea, también como es habitual, el problema de determinar si se trata de su autor o simplemente de un copista.

Igual que el *CMC*, el *CR* es también esencialmente cristiano. No solo el narrador hace mención a Dios y a la religión, sino que son también los personajes los que se presentan como fieles y devotos; Carlomagno pide ayuda a Dios, Roldán, al arcángel san Gabriel, Turpín da la bendición y la absolución de los pecados al ejército francés y los muertos son velados para que puedan ser enterrados intactos bajo los atrios de los monasterios. El cristianismo está por tanto «dentro» del poema, es un elemento activo que define a los personajes desde el interior, y no un mero marco superficial introducido por el narrador como en el caso de la épica germánica. No obstante, la presencia de la religión cristiana es aquí menor que en el *CMC*, y por el contrario vemos que tiene un componente maravilloso mucho más extendido.

La presencia de lo maravilloso en el *CR* se desarrolla principalmente en los campos de lo *milagroso* y de lo *mágico*. Por un lado, encontramos lo sobrenatural cristiano en varios sucesos protagonizados por Dios o por el ángel san Gabriel, mientras que lo sobrenatural maléfico tiene su impronta en la descripción de los moros, de sus tierras y de sus costumbres o tradiciones religiosas. Repasemos brevemente todos los sucesos de lo *mágico* que encontramos en el poema.

Frente al *CMC*, que trata con rigor histórico los nombres de los personajes musulmanes, el *CR* se inventa la mayoría de ellos. En los propios nombres resuenan ecos de guerreros que luego se verán, por ejemplo, en las novelas de caballería. Nombres como Corsablín de Berberia, Malprimís de Berbegal o Esclemis de Valtierra nos recuerdan, sin ir más lejos, al célebre Amadís de Gaula. Por tanto, ya en las denominaciones de los personajes vemos un alejamiento de lo histórico y un acercamiento a lo literario o lo fabulado. Además,

los sarracenos son continuamente definidos como hechiceros o magos, marcados por ese elemento demoníaco que la Iglesia vinculaba a las prácticas que se alejaban del Dios cristiano y se consideraban producto de Satanás.

Así, el moro Corsablín es descrito como «berberisco y conoce artes de hechicería». A pesar de esto es «un noble varón; por todo el oro de Dios no quiere cometer una vileza» (tirada LXXI). Resulta extraño este fragmento, pues la mayoría de moros son descritos como viles y terribles, y este, que además es hechicero, resulta ser un hombre de honor. Del país del moro Chernublo (Monegros) se dice que «donde ha nacido nunca brilla el sol, no crece el trigo, la lluvia no cae y el rocío no se cuaja. Todas las peñas son negras. Y muchos dicen que aquélla es la morada de los diablos» (tirada LXXVIII). Turpín mata al moro Siglorel, definido como «el hechicero aquel que ya había bajado a los infiernos adonde le llevará Júpiter, por un sortilegio» (tirada CVIII). Abismo es otro de los moros definido como un ser demoníaco: «no hay otro más felón entre las tropas. Lleno está de ruindades y grandes delitos. No cree en Dios, el hijo de Santa María. Es tan negro como pez derretida. Más que del oro de Galicia, gusta de la tortura y de la traición. Nunca le vio nadie reír ni jugar. (...) Lleva por enseña un dragón, en torno del cual se agrupan los infieles. (...) Este moro me parece demasiado hereje (tirada CXIII)». Su escudo está «recamado de pedrería, de topacios, amatistas y carbunclos fulgurantes. En la Meca fue donado por un diablo al emir de Alepo, y el emir lo ha regalado a Abismo» (tirada CXIV). Durante el combate, Oliveros mata a un sarraceno, tras lo cual exclama: «Los demonios cargan con su espíritu» (tirada CXVII). También del rey Marsil se dice que, tras su muerte, «entrega su alma a los demonios más viles» (tirada CCLXIV) Para concluir con este apartado de descripciones y vinculaciones demoníacas, creo necesario destacar la figura del traidor Ganelón, lo cual establece definitivamente la relación entre lo malo y lo otro frente a lo bueno y lo conocido.

Aunque Ganelón es francés, en cierto momento del poema, descubierta ya su traición, Carlomagno lo llama «demonio» (tirada LVIII). Más adelante se hablará también de Ganelón como alguien capaz de hacer algún sortilegio: «El mismo que le hizo traición os hace a vos víctima de un embeleco» (tirada CXXXV). Es decir, una vez Ganelón se cambia del bando de los cristianos al bando del enemigo infiel, se ve esencialmente contaminado por lo sobrenatural maléfico, pasando de ser un guerrero francés a ser definido como un sarraceno más, agente del mal y de las prácticas mágicas oscuras.

En cuanto a descripciones de tierras o paisajes, el *CR* es bastante parco. De todas formas, aparecen mencionadas dos ciudades, Cartago y Etiopía, definidas simplemente como

«una tierra maldita» (tirada CXLIII).

En la descripción de las tropas de los moros preparadas para luchar contra Carlomagno, se describen tres ejércitos extraños: «los de Milcena, de gordas cabezas; sobre sus espinazos, a lo largo de la espalda, les nacen cerdas como al puerco» (tirada CCXXXII), «los de Occián la Desierta, raza que nunca sirvió a Dios. Jamás habréis oído hablar de peores malandrines. Tienen la piel más dura que el hierro; así no tienen que curarse de yelmo ni de cota» (tirada CCXXXIII) y el último formado por gigantes de Malpersa (tirada CCXXXIV). Estos seres de características sobrenaturales son representados con el mismo rasgo de hibridación que otras bestias monstruosas:

Este tipo de criaturas zoomorfas fueron por lo general graficadas incorporando rasgos físicos heterogéneos (mezclas de partes corporales de varias especies) y en actitudes feroces, salvajes y agresivas. Historiográficamente, se las ha asociado a diferentes categorías y conceptualizaciones. Una de ellas es la de lo monstruoso. Alixe Bovey incluye dentro de dicha categoría tanto a las extrañas razas antropomorfas que se pensaba que poblaban los confines del mundo, como grifos, dragones y sirenas (entre algunos de los seres vinculados a las tradiciones antiguas), además de los monstruos demoníacos y grotescos marginales (Consiglieri, 2016: 73).

Para finalizar con lo sobrenatural maléfico, cabe mencionar la manifiesta hostilidad de los propios personajes hacia los moros y sus costumbres. Tanto es así, que los cristianos destruyen todos los falsos ídolos de Zaragoza, como ya hicieran históricamente en el pasado algunos monjes evangelizadores con todo lo relacionado al culto sagrado de los pueblos germanos. Además, se establece una relación directa entre estos ídolos y los maleficios y sortilegios (tirada CCLXVI).

El otro elemento sobrenatural más presente en el poema es el de lo sobrenatural cristiano o *milagroso*. Mientras que el *CMC* contiene tan solo un episodio milagroso, brevísimo y parco en su desarrollo, el *CR* posee multitud de sucesos relacionados con el Dios católico y sus ángeles. La relación que existe entre los personajes del mundo terrenal y los del mundo celestial es casi abrumadora. Carlomagno y Roldán entran en contacto continuo con los ángeles y con Dios, a quienes invocan en busca de ayuda y de quienes, efectivamente, la recibirán.

A lo largo del poema vemos, para empezar, que la espada Durandarte es entregada a Roldán por Carlomagno mediante la orden de un ángel (tirada CLXXII). Tras su muerte, el mismo Roldán recibirá la visita de los ángeles, entre los que se encuentran San Gabriel, Querubín y san Miguel del Peligro. Entre todos lo llevarán hasta el paraíso (tiradas CLXXV-CLXXVI). Hay que destacar que este suceso no tiene lugar en la realidad tangible, es decir,

está ocurriendo en un plano divino, inaccesible ya para los vivos. Por tanto, no puede ser definido estrictamente como un elemento sobrenatural cristiano, pues un acto de esa índole entraría dentro de la «normalidad» cristiana, ligado a la creencia en la continuación de la vida en el más allá.

También Carlomagno recibe la visita del ángel san Gabriel. En oposición a lo que ocurre en el *CMC*, aquí el emperador parece estar despierto: «Al amanecer, a la primera luz del alba, se despierta Carlos el emperador. San Gabriel, que le custodia en nombre de Dios, alza la mano y le bendice» (tirada CCIII). La relación entre Carlomagno y Dios atraviesa todo el poema. En muchas ocasiones se dice que el emperador invoca a Dios y este va en su ayuda, o simplemente que Dios lo protege. Durante el combate, en una ocasión se afirma que «Dios no quiere que el rey sea muerto ni vencido. San Gabriel retorna hacia él, y pregunta: -Gran rey, ¿qué te sucede?» (tirada CCLXI). Pero el suceso de mayor relevancia en esta relación de ayuda será uno que sobrepasará los límites de todo lo visto hasta el momento en el poema: Carlomagno pide a Dios que detenga el Sol para poder seguir luchando y acabar con los sarracenos: «Por Carlomagno obró Dios una gran maravilla, porque el sol se detiene» (tirada CLXXX). Un ángel -suponemos que San Gabriel- le ha comunicado que Dios le ha escuchado y su deseo le va a ser concedido (tirada CLXXIX). Dios influye y modifica el transcurso del tiempo a su antojo, hecho considerado generalmente propio de magos y hechiceros, es decir, perteneciente a lo demoníaco. Este suceso, que llevado a cabo por cualquier otro agente ajeno a la religión cristiana sería tildado rápidamente de maléfico e intolerable, es en el poema aceptado sin reservas, pues procede de la divinidad. Sobre *Le pèlerinage de Charlemagne*, uno de los poemas de mayor presencia de lo maravilloso en la épica francesa, Ana María Mussons nos habla de este cambio de perspectiva dependiendo de la naturaleza de quien realiza la acción:

Todo lo que ven tiene un origen desconocido y produce temor. Si hubiese tenido lugar entre los cristianos hubiera sido clasificable dentro de lo sobrenatural, lo milagroso, como cuando Carlomagno, en el *Cantar de Roldán* es capaz, al igual que Josué, de detener el sol. Ningún cristiano siente temor ante el poder de Carlomagno, todos saben que es sobrenatural. En lo sobrenatural cristiano, Dios es el único actor y se manifiesta a través de personajes escogidos o de objetos especiales (las reliquias), en lo demás, hay una multiplicidad de fuerzas que, siendo incomprensibles para los cristianos, producen temor (1993: 242).

Es decir, el mismo suceso provoca en los personajes del texto -y probablemente lo haría del mismo modo en los oyentes o lectores del mismo- distintas reacciones en función de su procedencia. Mientras que lo maravilloso desconocido produce temor, lo maravilloso cristiano es aceptado sin problema: «Analizando otros cantares de gesta observamos que prodigios

parecidos tienen lugar y se clasifican en el terreno de lo maravilloso, sin embargo, la función es distinta cuando el prodigio se realiza con o sin intervención divina» (Mussons, 1993: 243). Respecto a esta situación manifiestamente contradictoria, Ana M. ^a Mussons dice que la división que hace Le Goff de lo sobrenatural en tres apartados es demasiado simplista y difícil de aplicar en muchas ocasiones, pues «a menudo se mezclan los elementos de uno y otro campo, como ocurre en la épica» (Mussons, 1993: 242).

La modificación del tiempo -tanto cronológico como climatológico- no parece un motivo de orientación cristiana. De nuevo, remontarnos a los chamanes para encontrar su origen no me parece del todo descabellado. Sabemos que los chamanes establecían contacto con seres de otras realidades para pedir ayuda y recibir información o sabiduría. Uno de los cometidos de estos magos tribales era asegurar el bienestar de su pueblo solicitando lluvias y buenas cosechas. No en vano, hemos visto que el nacimiento de los seres sobrenaturales ve su motivación en la necesidad de asegurarse un tiempo favorable para las cosechas y el ganado. Carlomagno, al igual que los chamanes, es así un ser terrenal conectado con seres superiores, unos seres dispuestos a proporcionarle la ayuda necesaria, incluso si uno de los requerimientos de esa ayuda implica detener el Sol. Además, en relación con este suceso «climatológico» tenemos también la extraña tormenta que se desata en Francia, vaticinando la derrota y muerte de Roldán en Roncesvalles (tirada CX).

De nuevo encontramos varios episodios relacionados con sueños y visiones que acometen al emperador. En este caso, los sueños no guardan relación con lo sobrenatural cristiano, sino que más bien parecen visiones premonitorias, anuncios de lo que ocurrirá en el futuro. También en esta ocasión Carlomagno adoptaría el carácter de un adivino o vidente, personajes igualmente demonizados por la Iglesia. Así, el emperador sueña la traición de Ganelón (tirada LVI). Luego, esta traición es tomada casi como la noticia de un hecho real (tirada LXVII). Después soñará que le ataca un oso, un lebre y un leopardo (tirada LVII). Por último, tras la muerte de Roldán, Carlos vuelve a tener visiones en sueños inducidas por San Gabriel, que lo cuida mientras duerme: aparecen bestias de toda índole, entre ellas serpientes, víboras, demonios, dragones y más de treinta mil perros (tirada CLXXXV). Aunque la mención se realice en un sueño, es importante la aparición de la figura del dragón y la serpiente, pues esto demuestra que también para los franceses existía en su imaginario colectivo, aunque hubiera sido desterrada al ámbito de lo abominable.

Otro de los episodios clave de lo maravilloso en el cantar es el del olifante de Roldán. Los olifantes eran cuernos de viento utilizados para dar señales de aviso en caso de

emergencia. Del instrumento del caballero francés se dice que, cuando lo toca, «a treinta leguas se le escucha en el contorno. Carlos lo oye, y como él todos los pares» (tirada CXXXIII). Parece del todo inverosímil que el cuerno pudiera oírse a una distancia tan grande, por lo que el hecho provocaría en el público la sensación de estar asistiendo a la demostración de un acto maravilloso. Estamos sin duda ante un objeto dotado de capacidades sobrenaturales.

Por último, creo conveniente hacer alusión a algunos sucesos que, si bien no pueden ser realmente definidos como maravillosos, sí resultan llamativos y sorprendentes, al menos desde un punto de vista estilístico. Me estoy refiriendo a las exageraciones que aparecen durante todo el poema y que sirven para remarcar el enorme impacto que provocan ciertos sucesos. Los más notorios son los dos que suceden tras la muerte de Roldán: cuando Alda se entera de lo ocurrido, «pierde la color. Cae a los pies de Carlomagno. Y muere al punto» (tirada CCLXVIII). También las tropas francesas, cuando se enteran de lo ocurrido, sufren en exceso: «Se desmayan veinte mil caballeros» (tirada CLXXVII) . Sobre este hecho en particular, Ana María Mussons explica la necesidad de este recurso para dar cuenta de un hecho verdaderamente fuera de lo común: «Para nosotros es una situación muy ridícula, sin embargo, el narrador no tiene una forma mejor para describir el espanto de los personajes ante una situación del todo incomprensible» (1993: 241).

1.5. Los monstruos

Como decíamos al principio de este trabajo, toda figuración encuentra su fundamento y origen en el pensamiento simbólico, que nace supuestamente en Mesopotamia en torno al 3500 a.C a raíz de la necesidad humana de sobreponerse al miedo provocado por lo desconocido. En un probable intento de controlar y ganarse el favor de aquello que no conocían o, cuando menos, de acercarse epistemológicamente a ello, los hombres trataron de dar forma a todo tipo de seres sobrenaturales, tanto benefactores como propiciadores del mal. Los benefactores servirían para protegerlos de lo desconocido, mientras que los malignos ayudarían a darle una forma concreta y más o menos cercana; es decir, delimitarían lo extraño en un intento de comprenderlo o controlarlo y así apaciguar el terror que provocaba. Y eligieron para este propósito a los seres que convivían con ellos diariamente, los animales. De este modo, del miedo que provocaban sucesos como los fenómenos medioambientales o la guerra surgirán las figuras del dragón, el grifo y otros seres sobrenaturales (Arroyo, 2012).

Este miedo generador de entidades vendrá recogido en casi todas las formas de

representación humanas. Así, creado el monstruo o el dios, el hombre se ve y se mide ante ellos. Uno de los rasgos fundamentales de lo maravilloso parte precisamente de este enfrentamiento con el Otro, con lo desconocido, lo extraño. Esta oposición plantea una polémica esencial al situar frente a frente lo conocido –y por tanto lo aceptable- y lo ignoto. Sin embargo, esta otredad no es sencilla de encontrar.

Al principio del trabajo señalábamos que lo que en la actualidad consideramos como maravilloso antiguamente se entendía como algo natural que, por norma general, habitaba espacios alejados del ámbito conocido o alcanzable por el hombre. El Otro, por tanto, es siempre alguien que procede de una realidad muy distinta, y solo así será efectiva su aparición y lo que de ella resulta. Propp señala que estos lugares concebidos como un espacio alejado y distinto del terrestre son «el terreno de lo maravilloso exótico y antropológico, donde se expresa el rostro del otro (el salvaje, el monstruo, el extranjero)». (1984: 122)

Como veremos más adelante, no podemos directamente negar la existencia de esta otredad de corte sobrenatural. Imaginario y realidad se combinan constantemente, dando lugar a entidades que bailan entre lo auténtico y lo fabulado. Según Rubio, esta interacción de realidad e imaginario se da, por ejemplo, en los sueños o en los mitos, elementos ambos que afectan directamente a la vida del hombre. Es en este terreno donde se genera la figura del monstruo: «El monstruo es una criatura que vive en la frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo real y lo soñado, en las honduras del imaginario» (Rubio, 2006: 123).

En las obras que hemos estudiado encontramos monstruos que responden a estas características. El principal de todos ellos es, sin duda, el dragón, que es el monstruo por antonomasia, pero también tenemos el león, cuyas resonancias monstruosas parecen menos evidentes. En cualquier caso, podemos equiparar ambas figuras como la irrupción de un elemento extrahumano en el mundo conocido, un ser, generalmente malvado, que se enfrenta al hombre tanto física como simbólicamente, y que lo define en tanto que representa su contrario.

La figura del dragón está presente en nuestro corpus tanto en el *Beowulf* como en el NL, y en el CR aparece mencionado, aunque no tiene ningún peso en la historia ni en la tradición del poema. El león aparece sin embargo en el CMC. El CR es la única de las cuatro epopeyas en las que no aparece la figura del monstruo de forma explícita, aunque podemos aventurar que los sarracenos, puesto que son el Otro, el enemigo feroz y salvaje, representan la bestia que debe ser derrotada por los héroes. De hecho, los moros son definidos en términos animalescos e incluso maravillosos, deformados y despojados de su condición de hombres. Esencialmente representan y cumplen la misma función que el monstruo, y así el combate

héroe-dragón también demuestra la victoria del hombre frente a lo desconocido, a lo caótico, y en última instancia, a lo maligno:

Desde finales del siglo XI (*La Chanson de Roland* o *La Chanson de Guillaume*) y hasta el XIV (*Entrée d'Espagne, Prise de Pampelune*), el tema esencial y primero de los cantares de gesta franceses es la guerra contra los sarracenos. El sarraceno es en todos estos poemas el extranjero que amenaza la integridad del territorio concebido como la cristiandad y representa, entre otras cosas, la alteridad. El imaginario épico lo convierte en un elemento que ataca los fundamentos de la cohesión social. Interesa conocer por ello la construcción imaginaria del sarraceno en la literatura. Hay en ella datos históricos, pero han sido deformados por la imaginación de los poetas (Rubio, 2006: 141-142).

En cuanto al *CMC*, quizá podamos hablar del intento de introducir la figura del monstruo en el poema, pero desprovista de sus implicaciones maravillosas (desprovista, en parte, la figura, pero no el episodio). De esta intención surgiría el león, pues interesa ya no solo como episodio o como contrapunto que define al héroe, sino como motivo necesario dentro de casi cualquier poema épico. El león sería aquí la representación del monstruo en el contexto del enfrentamiento primordial héroe-bestia.

La relación entre el león y el dragón es mucho más profunda de lo que a simple vista pudiéramos pensar, pues, como veremos después, ambas figuras tienen un origen similar en el imaginario colectivo y vienen a representar los mismos valores. Además, su conexión durante la Edad Media -concretamente en los siglos XII y XIII- sigue estando vigente, conexión que estudiará de forma pormenorizada Nadia Mariana Consiglieri en «Lo leonino y lo draconiano...», donde expone que «la hibridez animal fue utilizada con gran asiduidad para representar lo bestial, estableciendo lazos directos con lo demoníaco. En estas manifestaciones plásticas de bestias agresivas y feroces, se produjo un complejo entramado de características leoninas y draconianas» (2016: 102). Mientras que el león representa valores vinculados a la fuerza y al potencial físico del animal, el dragón, vinculado a su vez a la serpiente, aparece como modelo de maldad y engaño, además de entender su aspecto escamoso y brutal como símbolo de lo monstruoso. Es así como ambos seres se combinan: «la fusión de ambas peculiaridades animalísticas junto con la adopción de antiguas fórmulas iconográficas de quimeras y grifos, permitió exacerbar la hibridez de estos seres y así, asociarlos directamente al diablo» (Consiglieri, 2016: 102). Así lo confirma también Arroyo (2012: 109) cuando habla del «dragón leonino», que sería el resultado de aunar a las cualidades de estos seres una más, la del águila, aludiendo a su vinculación original con el grifo.

Como veremos cuando tratemos el origen de la figura del dragón, esta combinación de imágenes animales es fundamental para entender la vinculación con el león. Así, la sociedad

medieval estará repleta de estas extrañas bestias que, además, «presentan vínculos iconográficos con seres míticos como grifos, quimeras, mantícoras, sirenas y otros híbridos de la Antigüedad Occidental y Oriental (Consiglieri, 2016: 72).

Por último, resulta también fundamental tratar el tema del monstruo en el contexto del combate con el héroe. Mircea Eliade (2018a: 84-85) atribuye la representación del duelo entre héroe y monstruo a la reactualización del combate primordial entre el dios y el dragón, representando también la lucha cosmogónica del Bien y el Mal mediante la cual se dará forma a la Creación. Aparecerán así los ritos que devolverán al presente ese combate original, en un continuo volver al principio de los tiempos, que más tarde se inmortalizará en relatos y poemas de corte épico (2018a: 84-85).

Sobre la figura del caballero Dieudonné de Gozon, de quien se dice que dio muerte al dragón de Malpasso, Mircea Eliade explica la obligatoriedad del enfrentamiento del héroe contra el dragón en cualquier relato mítico: «por el simple hecho de haber sido considerado como un *héroe*, el príncipe de Gozon fue elevado a una categoría, a la de arquetipo, en la cual ya no se han tenido en cuenta sus hazañas auténticas, *históricas*, sino que se le ha conferido una biografía mítica en la que era *imposible* omitir el combate con el monstruo reptil» (2018a: 54). Esta obligatoriedad se extiende desde los relatos míticos hasta los poemas épicos que hemos tratado. A continuación veremos la necesidad de este duelo y sus implicaciones.

1.5.1. El dragón

El dragón aparece representado por primera vez en Sumeria alrededor del siglo IV a.C. Surge junto con la imagen de otro animal mitológico, el grifo, a raíz de la iconografía de Imdugud, criatura sobrenatural formada por una parte de león y otra de águila, y cuya representación estaba vinculada a la tormenta (el trueno recuerda al rugido del león y el águila aporta su naturaleza aérea). Aunque con el paso del tiempo las figuras del dragón y el grifo se separaron notablemente y cada una se apropió de concepciones físicas y simbólicas distintas, «siempre tuvieron en común el carácter ambivalente –benévolo y maléfico– y la función de protectores o guardianes de tesoros» (Arroyo, 2012: 111), en referencia a la doble concepción de la tormenta, que aterra y puede inundar las tierras o, por el contrario, puede dar vida a la cosecha y ser un símbolo de fertilidad.

En cuanto al origen del vocablo y sus primeras apariciones en los textos, el dragón lo encontramos en Grecia en torno al siglo IV a.C, y a partir de ahí se expandirá por el resto de Europa: «El comienzo de la existencia del dragón se centra en su nombre: *drákon* en griego,

draco en latín, de donde derivarán, con escasas variantes, todas las denominaciones comunes en las lenguas europeas (*dragón, dragon, Drache, dragio, dragone, drac, etc.*)» (Elvira, 1997: 420). De este modo, esta figura monstruosa, a veces aterradora y a veces noble, pasará al acervo cultural y se recogerá, entre otros, como elemento característico del cuento maravilloso. Mencionado como dragón o serpiente de manera indistinta -aunque ambos términos tienen sus matices-, la imagen que se da de esta bestia en el cuento ha sido definida exhaustivamente por Vladimir Propp en su inmensa obra *Las raíces del cuento* (1984), que vamos a utilizar aquí.

Comenzaremos por hablar de su aspecto. Propp señala que la serpiente casi nunca suele ser descrita físicamente en el cuento. No se habla sobre la textura o las cualidades de su cuerpo, no se mencionan garras o cola, y en la mayoría de ocasiones ni siquiera se mencionan sus alas, aunque sí suele presentarse como un ser que vuela (sin determinar muy bien cómo). Sí se señala que es un ser con muchas cabezas y que posee una naturaleza ígnea, pero tampoco se explica con mucha claridad cómo y por dónde expulsa el fuego. Ante esta escasez de datos, el investigador se plantea que «probablemente, la ausencia de la descripción significa que la imagen de la serpiente no resulta clara del todo al narrador» (Propp, 1984: 16). Sin atreverme a contradecir esta afirmación, creo conveniente considerar esta idea desde la perspectiva opuesta: tal vez esta ausencia signifique que la imagen de la serpiente está tan definida y es tan conocida tanto por el narrador como por el oyente, que se crea innecesaria una descripción más exhaustiva.

Frente a esta ausencia descriptiva, la serpiente está mucho más definida «esencialmente». Es una criatura conectada tanto con el fuego como con el agua, características que tienden a encontrarse unidas. Su hogar se encuentra en montes y montañas, aunque es también un ser marino. Dos son las funciones que la caracterizan más profundamente: ser la raptora de mujeres, exigidas como tributo ante la advertencia de destruir la ciudad, y amenazar con comerse al héroe, rasgo generalmente asignado a la madre o suegra del dragón tras la muerte del hijo: «La persecución de la serpiente hembra y su intento de engullirse al héroe, que ha matado a su marido o a su hijo. En tales casos, la serpiente hembra aparece totalmente de improviso para el oyente, su aparición no es necesaria para el desenvolvimiento de la acción y no está motivada» (Propp, 1984: 32).

En este punto reaparece una vez más la relación con el *Beowulf*. Evidentemente, tenemos un dragón, que, como ya hemos apuntado antes, realiza un rapto. Y aunque no tenemos una madre del dragón, sí nos encontramos con la madre de Gréndel, que pretende

vengar la muerte de su hijo y que, además, aparece de forma repentina, sin mucho sentido ni peso en el desarrollo argumental de la obra. No me parece que la inclusión de una «madre vengadora», algo bastante inusual, pueda ser una mera coincidencia producto de la casualidad. Hay que destacar también la naturaleza marina de la madre, que resulta desconcertante y poco coherente; vive en una cueva en las profundidades del mar, aun cuando no se le atribuye a la ogresa ningún rasgo que pudiera indicar relación alguna con el agua. Los ogros o trolls pueden ser seres pantanosos, habitar en las inmediaciones de los lagos o en ciénagas, como de hecho ocurre con el propio Gréndel, pero su naturaleza es siempre terrestre. ¿Cómo una ogresa podría respirar bajo el agua y a tanta profundidad? ¿Cómo nadaría hasta la cueva, siendo un animal esencialmente vinculado a la tierra?

Me atrevería a decir que nos encontramos en ambos casos -el rapto y la madre vengadora- ante una transposición de sentido³ o una sustitución, mediante la cual se han alterado o intercambiado ciertos elementos, bien por necesidades contextuales, bien por decisión del autor o autores, o sencillamente por las vicisitudes del paso del tiempo al que se ha visto sometida la narración⁴. No podemos saber cómo el episodio de la madre-vengadora dragón ha derivado en el de la madre de Gréndel, pero me parece evidente que dicha evolución ha de existir. Las incoherencias en cuanto a la ausencia descriptiva de la naturaleza marina del monstruo me invitan a creer que en el relato original, o al menos en algún momento anterior de la narración, Gréndel y su madre eran ambos dragones o, en cualquier caso, serpientes marinas, y que con la reelaboración del cuento a lo largo de los años, en algún punto simplemente se sustituyó el monstruo original, pero sin modificar en nada más el resto de la narración.

Volviendo a la figura del dragón, cabe destacar la difusión del duelo con la serpiente, cuya representación vemos incluso, aunque suene paradójico, en la propia religión cristiana. A pesar de todo lo referido hasta ahora, el dragón, aun perteneciendo a un ámbito originalmente pagano, aparece con bastante frecuencia en la hagiografía cristiana. «El duelo con la serpiente en forma evolucionada se encuentra en todas las antiguas religiones estatales.

³ «Por transposición de sentido entenderemos aquí la sustitución en el relato maravilloso de un elemento cualquiera o de algunos elementos del rito, que se han vuelto superfluos o incomprensibles como consecuencia de cambios históricos, por otro elemento más comprensible. Por lo tanto, la transposición de sentido se relaciona normalmente con una deformación, con una alteración de las formas» (Propp, 1984: 25).

⁴ Almudena Nido tratará el problema de la ambigüedad de Gréndel y su difícil delimitación por parte de los críticos. Tal vez lo fundamental de esta confusión esté finalmente en la decisión del autor de imponer un modelo de monstruo que se acerque a lo que él quiere representar, procediendo a modificar, sincretizar o directamente sustituir a la bestia anterior, pues parece «como si el propio poeta quisiera establecer una relación demasiado cercana entre monstruo y comunidad humana y al mismo tiempo dejase la definición final abierta» (Nido, 2012: 175).

(...) La Iglesia Católica lo canonizó no sin ofrecer resistencia» (Propp, 1984: 372). No hace falta explicar el relato de San Jorge y el dragón, motivo esencialmente maravilloso adoptado por la Iglesia. También en otras historias de carácter cristiano aparece esta figura monstruosa, como por ejemplo en la de «Santa Marta, mártir», inserta en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, que, como veremos más adelante, se encuentra estrechamente vinculada con el episodio del Cid y el león. Tenemos también el ejemplo de Santa Margarita de Antioquía, atacada por un dragón, al que derrotó clavándole un crucifijo. Como vemos, el imaginario cristiano cuenta con muchas y variadas apariciones de dragones a lo largo de su literatura religiosa; sin ir más lejos, el *Apocalipsis* menciona varias veces al dragón, al que relaciona con el Diablo y con Satanás. A pesar de esta aceptación -aunque sea considerándolo un agente del mal-, sabemos que el dragón tiene un origen pagano, lo cual provocaría ciertas reticencias ante su aparición en el dominio del catolicismo.

En su origen, los babilonios considerarán al dragón una divinidad, y es en ese sentido en el que ya se irá tornando para el cristianismo en un enemigo primordial. El único Dios verdadero es el cristiano, todo lo demás son falsos ídolos, engañadores y portadores del mal. Así, «poco a poco, el dragón va adquiriendo una naturaleza demoníaca y se va convirtiendo en un símbolo del mal contra el que los héroes de la cristiandad deben luchar» (Arroyo, 2012: 115).

Pero no solo el héroe cristiano se enfrentará al dragón. Ya en el cuento maravilloso encontramos el duelo con la serpiente, que actúa generalmente como raptora de muchachas (el mito de san Jorge, por ejemplo, adoptará ya este tópico). Naturalmente, el héroe será el encargado de ir en busca de la cautiva y liberarla de la bestia. Este suceso se podría vincular con la concepción original del dragón como protector o guardián de tesoros. Aunque en el caso del relato maravilloso no aparece directamente este tesoro, el dragón se encarga igualmente de custodiar algo preciado, algo que además pretende serle arrebatado: una joven. Por tanto, una de las funciones esenciales del dragón sería la protección de posesiones valiosas.

Tanto el dragón del *Beowulf* como el del *NL* aparecen representados mediante la concepción original de guardián del tesoro, lo cual nos indica que los relatos podrían tener una antigüedad considerable. Además, ya en el *Beowulf* se menciona el combate de Sigfrido con el dragón que mucho más tarde aparecerá en el *NL*. Ambos parecen tener un origen común: «el dragón que liquida Beowulf al final de la narración parece ser en buena parte el mismo tipo de criatura» (Robinson, 1991: 6). Además, como ahora veremos, el león aparecido

en el *CMC* posee también algunas características tanto de tipo iconográfico como simbólico relacionadas con la figura del dragón.

1.5.2. El león

La figura del león a lo largo de la tradición es controvertida y confusa, del mismo modo que lo es la del dragón en tanto que son seres majestuosos, lo cual los hace fascinantes y peligrosos a la vez. El león es visto y definido, por un lado, como una encarnación del mal, incluso en términos religiosos, pero por otro será considerado el rey de los animales, y esta denominación lo dotará de características encomiables, hasta el punto de ser considerado la imagen simbólica de Cristo. Tanto el león como el dragón serán vistos de esta forma ambigua, pues por un lado representan el mal y el terror, que surge de su aspecto físico imponente, pero por otro su grandeza y su magnificencia sobrenatural los dotan de características divinas:

La Biblia, que menciona al león 157 veces, proyecta una imagen ambivalente del animal. En los salmos o en otros pasajes el león es una criatura claramente hostil y peligrosa (...). Un ser temido, violento, que encarna las fuerzas del mal y que pasa a ser imagen del mismo Diablo. (...) Sin embargo, la Biblia también aporta una visión positiva del león. No en vano Cristo es aclamado como "León de Judá" (De Asís, 2009: 34-35).

No obstante, esta proyección ambivalente de ambos animales tenderá a romperse durante la Edad Media -aunque no siempre-, donde generalmente se presentará al dragón o la serpiente identificado con el mal o incluso con Satanás, mientras que el león, en tanto que rey de los animales, pasará a adoptar una imagen de entidad protectora vinculada a Cristo.

De todas maneras, mediante el enfrentamiento ambos monstruos glorifican al héroe que los derrota, pues en los dos escenarios la bestia es un ser dotado de unas cualidades superiores y su muerte sitúa al héroe por encima de la criatura. Así, en el enfrentamiento -proceda de la cultura que proceda- el héroe siempre se yergue como el custodio del Bien y defensor del Hombre -sea este cristiano, sumerio, germano, etc.- frente al Mal representado por la fiera.

La caracterización del león del *CMC* no está apenas definida, y no puede encuadrarse ni en la imagen del león noble ni en la del león maligno. Sabemos que todos los personajes presentes en la escena se atemorizan ante su presencia, pero no sabemos que el león muestre ningún tipo de hostilidad (tampoco de nobleza). Instantes después, el león es aplacado por el Cid y redirigido mansamente a su jaula, por lo que su actitud no puede mostrarnos más que temor ante un poder superior al suyo. Sin embargo, en tanto que representa un episodio de enfrentamiento héroe-monstruo, debemos suponer que la imagen del león en el poema se corresponde, al menos esencialmente, con la del animal peligroso que encarna las fuerzas del

mal.

Sea como fuere, el episodio del león en el *CMC* se presenta de forma totalmente inesperada. Sin mencionar anteriormente la presencia de un león, de repente se nos dice que «saliós' de la red / e desató's' el león» (v. 2282). Ante todo, me resulta curioso que en el comienzo de este episodio de tono maravilloso, el Cid se encuentra nuevamente durmiendo, como si de alguna forma el autor quisiera indicarnos que estamos presenciando un suceso sobrenatural. De cualquier manera, el Cid despierta con el alboroto que está provocando la bestia, y, valiéndose tan solo de su fuerza y su presencia, se dirige hacia ella:

el león, cuando lo vio, assí envergonçó
ante mio Cid la cabeza premió e el rostro fincó.
Mio Cid don Rodrigo al cuello lo tomó,
e liévalo adestrando, en la red le metió.
A maravilla lo han quantos que ý son
(vv. 2298-2302)

No solo la reacción del león ante el héroe resulta algo extraordinario; también la actitud del héroe frente al león, al que se dirige sin ningún tipo de protección ni vacilación, se escapa a lo que consideraríamos una actuación cabal. Alfonso Boix apunta que lo más inverosímil de la escena no sería ni la presencia del león, que podría haber escapado de una casa de fieras, ni la reacción de los soldados, que se encuadra dentro de una reacción coherente. Lo que nadie podría esperar es «ver a un hombre encarando solo al felino y protagonizando la escena que los soldados del Cid contemplaron con estupefacción» (2002: 30).

Como demuestra Francisco Collado (1991), una situación parecida hemos podido verla ya en el *Beowulf*. En el poema anglosajón, el héroe debe enfrentar a Grendel sin armas, pues la bestia posee ciertos poderes mágicos que impiden que pueda ser herido con cualquier arma. De cualquier forma, esto no le preocupa al héroe, que antes ya ha mostrado su interés por luchar y matar al monstruo con sus propias manos. Del mismo modo, el Cid enfrenta al león sin ningún tipo de arma, valiéndose solo de su fuerza y presencia sobrenaturales. Estamos, pues, en ambos casos ante un episodio de enfrentamiento héroe-monstruo que parte de la misma premisa, la *desnudez* de un héroe extraordinario, y que en ambos casos acaba con la victoria del guerrero frente a la bestia.

Tanto Burke (1989: 136) como Boix (2002: 20) señalan que este episodio sirve al autor para demostrar las cualidades extraordinarias del Cid, que no radican en su fuerza descomunal -como sí ocurre en otros episodios similares como el de Hércules frente al león de Nemea- sino que nacen de su imponente presencia, que roza lo sobrenatural.

En cuanto a la tradición del episodio del *CMC*, se engloba dentro de un conjunto de

relatos, que llegan incluso a conformar un lugar común, definido como «el león reverente» o «el león agradecido». Aunque el tema literario es muy antiguo -una de las primeras apariciones de este episodio se da en los textos de Aulo Gelio, escritor romano del siglo II-

adquirió una resonante popularidad cuando la hazaña de liberar a un león del ataque de una serpiente se atribuyó a un personaje real y bien conocido, al caballero Gloyer de las Tors. Según cuenta la crónica latina de Godofredo de Vigeois, escrita en 1184, Gloyer, cuando estaba en Tierra Santa, salvó al león de una serpiente y el animal, agradecido, le seguía como un lebrél procurándole caza y ayudándole en los combates contra sus enemigos (Isabel de Riquer en la introducción a *El caballero del león*, 2011: 20).

Uno de los episodios más conocidos de este motivo es el que aparece en *El caballero del león* (1155) de Chrétien de Troyes, cuya semejanza con el episodio del Cid resulta evidente. En la obra Yvain, uno de los caballeros del legendario rey Arturo, se encuentra con un león que está siendo atacado por una serpiente. No se trata de una víbora cualquiera, sino de una serpiente que exhala fuego, por lo que se correspondería con los atributos del dragón. El caballero, lejos de amedrentarse y tras unos momentos de duda, decide acudir en ayuda del león en lugar de la serpiente porque «a los seres venenosos y traidores solo se les debe hacer el mal» (*El caballero del león*, cap. VIII, 96). Frente a esta descripción del dragón, el león es descrito como «bestia gentil y franca» (*El caballero del león*, cap. VIII, 96). Vemos una vez más las figuras contrapuestas del Bien y el Mal encarnadas en las dos fieras. Finalmente el león, profundamente agradecido, se someterá al caballero, a quien servirá y protegerá durante el resto de la obra, llegando incluso a comportarse como un auténtico animal doméstico.

Un caso curioso es el que nos encontramos en el relato de santa Marta y el dragón (recogido en *La leyenda dorada*, 1282). En él nos encontramos una suerte de hibridación en la figura de la bestia que tendrá que enfrentar la santa, pues aparece un dragón que se englobaría dentro del tópico del «león reverente». Pero dragón y león no solo se entremezclan temáticamente, también lo harán en su representación iconográfica, pues a pesar de que en la leyenda se habla siempre de un dragón, la descripción que se da de la bestia es, de nuevo, una hibridación de varios seres, entre los que predomina la cabeza de león:

Tenía seis poderosas piernas, cada una equipada con la garra asesina de un oso gigantesco. Su cabeza era la de un león con gran melena dorada; una caparazón masiva cubría su espalda, como la cobertura de una tortuga gigante pero revestida con pinchos poderosos. Su cola serpentina terminaba en una púa afilada como punta de lanza. Y su aliento eran lenguas de fuego (Grau-Dieckmann, 2017: 56).

Este extraño y polimorfo dragón, que también será raptor de mujeres, se someterá a santa Marta del mismo modo que lo hará el león ante el Cid. En el relato de la mártir, la sumisión

será provocada por el efecto milagroso de las plegarias y el agua bendita, mientras que en el caso del Cid, la sola presencia del héroe bastará para rendir a la bestia a sus pies. También como el león cidiano, el dragón, manso como un perro faldero, se dejará atrapar y guiar por su captora sin ofrecer ningún tipo de resistencia.

Aunque las bestias sean de características más o menos distintas, simbólicamente son análogas; la representación en sí misma, la función que desempeñan dentro del marco narrativo y la resolución que darán al episodio son prácticamente idénticas. En primer lugar, en ambos textos la bestia representa el peligro o el mal, pues es un ser que provoca disturbios y, sobre todo, terror; además, su función en el relato es la de establecerse como el contrapunto del héroe gracias a la cual se glorificará y se definirá en términos entre sobrenaturales y milagrosos; por último, el episodio concluye del mismo modo, sometiendo dócilmente a la bestia en lo que será una representación del inmenso poder del héroe noble y cristiano frente a la maldad del animal.

Una vez demostrada la relación del león con el dragón en tanto que figuras análogas en varios ámbitos (simbólico, iconográfico en las hibridaciones, temático), solo cabe desentrañar el origen y la función del episodio en el marco general de la obra. El *CMC* se trata de un poema épico, y en todo poema épico encontramos el enfrentamiento con el monstruo. Puesto que partimos de la idea de que o bien se quiere ocultar lo maravilloso por dar un aire historicista a la obra, o bien se ha olvidado o vetado lo maravilloso por pertenecer a lo pagano, suponemos que la inclusión de un dragón en la obra estaba fuera de toda regla. O desentonaría completamente con el sesgo histórico de la obra, o se consideraría más adecuado camuflar el motivo y empujarse al monstruo hasta términos más conocidos.

Sea como fuere, el enfrentamiento héroe-bestia aparece en el poema, lo cual lo entronca con una tradición antiquísima e inmensa de epopeyas y poemas épicos. Ahora bien, ¿de dónde surge el episodio del enfrentamiento contra la bestia? Una vez más nos remontamos a los ritos de iniciación: «Se trata de rituales de valentía existentes en múltiples culturas donde el joven sujeto a iniciación se enfrentaba a una fiera –para los berserker, normalmente, un oso o un lobo – y, en caso de salir victorioso, era aceptado gratamente en la comunidad de guerreros» (Boix, 2013: 92).

Sabemos que en muchas ocasiones retornamos al mito partiendo del rito. Cuando el rito deja de realizarse y se pierde en la historia del tiempo, reaparece más tarde en forma de mito, cuya función será la de recuperar la memoria de los rituales realizados por los antepasados. Así, el episodio del león en el *CMC* bien podría encontrar su origen en estos rituales iniciáticos, representados en muchos relatos de corte épico-heroico: «Existen muchos

más testimonios en la literatura nórdica en los que aparece este tipo de pruebas, y no me cabe la menor duda de que los citados fragmentos donde Aiol y Pepino vencen a dos leones son, a su vez, versiones poéticas de estos rituales iniciáticos» (Boix, 2013: 93).

Aunque, como mencionábamos antes, Eliade considera el origen del enfrentamiento héroe-monstruo como una representación de la batalla original que daría nacimiento al mundo, esto no contraría la hipótesis de Boix, sino que simplemente pasaría a establecerse como un estadio intermedio de la evolución del suceso, dando lugar a la siguiente línea evolutiva: supuesto combate primordial → ritos de reactualización del combate → episodios míticos del enfrentamiento héroe-monstruo. Es decir, una vez más encontraríamos la estructura mito → rito → mito.

2. LOS PUEBLOS

Como apuntábamos en la hipótesis inicial, una de las principales premisas es que la influencia de lo maravilloso en la épica se fue regulando bajo el control más o menos intenso que supusieron la romanización y la cristianización sobre los pueblos en los que se gestaron las obras. Así, nos toca hacer ahora un breve repaso histórico de estos pueblos, centrándonos en los orígenes germánicos de todos ellos para continuar una trayectoria que culmina -en un momento distinto y de diversa forma- en la incorporación completa al Imperio romano y a la religión cristiana.

2.1. Los indoeuropeos y las tribus germánicas

Como brevísima introducción al origen de las tribus germánicas, solamente mencionaremos su procedencia a partir de ese gran grupo denominado como los indoeuropeos. El estudioso Alain de Benoist expone en «El mundo de los indoeuropeos» (2017) que las teorías sobre el origen de la gran familia indoeuropea han sido tradicionalmente tres, aunque una de ellas, que habla de una procedencia asiática, fue tiempo atrás descartada y ningún teórico la defiende ya. Sin embargo, entre las otras dos todavía se mantienen disputas y no se ha alcanzado un consenso, si bien es cierto que hay autores que afirman que ambas teorías no son incompatibles.

La primera de estas teorías es la denominada teoría nórdica, que asume el origen de los indoeuropeos en tribus de cromañones que habitaron el norte de Europa. Según algunos autores, estos pueblos vivían en el norte de Alemania y la Escandinavia meridional, mientras que otros sostienen, más concretamente, que habitaron las costas del mar del Norte y el Báltico. Como pruebas de la autenticidad de esta teoría, encontramos que estos pueblos comparten con los pueblos nórdicos posteriores multitud de rasgos físicos atestiguados en los textos antiguos, además de que lingüísticamente el indoeuropeo y algunas lenguas nórdicas, como el lituano, son muy similares. Por último, algunos hallazgos arqueológicos como los de Karl Penka terminan de establecer esta teoría como una de las más verosímiles.

La segunda teoría sitúa el origen de los indoeuropeos en la Rusia Meridional. Historiadores como Otto Schrader, Walter Schulz o el español Pedro Bosch-Gimpera defienden que las evidencias arqueológicas halladas y datadas en el primer Neolítico (edad de la que proceden los indoeuropeos) coinciden indudablemente con algunos pueblos que vivieron al sur de Rusia.

De cualquier modo, tenemos sin duda un origen común para todos los pueblos que llegaron, con el transcurrir de mucha Historia, a componer las obras que nos hemos propuesto

estudiar. Que eso sea argumento suficiente para defender un fundamento común a todas las obras es algo difícil de determinar, pues la supuesta patria indoeuropea queda demasiado alejada en el tiempo. Sin embargo, las tribus nórdicas, de las que sí proceden con certeza -con mayor o menor influencia- todas las obras que trataremos, plantean su evolución delante de nuestros ojos. Y eso sí podemos rastrearlo y estudiarlo.

A pesar de lo dicho, podemos ver en la cultura indoeuropea algunos elementos que entroncan directamente con lo expuesto en nuestro trabajo. Esto ocurre concretamente con la figura del rey, de connotaciones mítico-religiosas muy similares a las que hemos visto en los chamanes. Según el historiador Pierre Lévêque, «el rey toma también posesión de una sede, cuya naturaleza simbólica no es indiferente (...). Este asiento enraíza al rey en la Tierra, lo pone en comunicación con las fuerzas ctónicas, y verifica, por una formidable ordalía, la aceptación del rey humano por las potencias divinas» (2012: 428). Además de poseer estas características, que podríamos decir que suponen la continuidad de la figura del chamán, el rey es también guerrero y sacerdote. Además, se nos dice que este soberano no podía ser un hombre de edad avanzada, sino que debía poseer fuerza y juventud, pues «numerosas tradiciones indican que, cuando el rey está viejo y debilitado, es rechazado -muerto, sin duda, como en general todos los viejos» (Lévêque, 2012: 429). Esto es exactamente lo mismo que presenciamos en el *Beowulf* y que ya hemos mencionado con anterioridad. El rey, por tanto, como todos los héroes de los poemas épicos, debe ser un hombre valeroso, de demostrada fuerza y cuyo poder rebase lo meramente humano, rozando siempre lo sobrenatural.

También vemos en los indoeuropeos los ritos de iniciación que nacen con el chamanismo. Lévêque habla, por ejemplo, de la educación de los jóvenes, que aprenden a cazar con un maestro y cuya formación culmina con una iniciación. Esta iniciación tiene de igual modo mucho que ver con lo que ya hemos analizado en episodios como el del enfrentamiento del héroe y el monstruo, pues la prueba justamente «consiste en una prueba cinegética: según los mitos, se trata de matar, por lo general, a un jabalí» (Lévêque, 2012: 433). Es más, en el caso de los guerreros ya formados, «la ideología “heroica” y la tradición iniciática incitaban a los guerreros a entregarse por entero a la hazaña individual» (Lévêque, 2012: 435).

Al margen de otras coincidencias como la generosidad del rey con sus allegados, los fastuosos banquetes o la repartición del botín, que no nos interesan ahora, podemos ver que las conexiones de nuestras obras con este pasado indoeuropeo son evidentes.

Ahora bien, lo que realmente nos interesa es tratar directamente los pueblos en los que se gestaron y más tarde se compusieron las obras que hemos analizado. A lo largo de este

trabajo hemos hablado de dos épicas, la románica y la germánica, cuyos referentes principales son el *CMC* y el *CR* para la primera y el *Beowulf* y el *NL* para la segunda. Por lo tanto, los pueblos de los que hablamos son los visigodos para la épica castellana, los francos para la épica francesa, los anglosajones para la épica inglesa y varios pueblos germanos -entre los que se encuentran los alamanes- para la épica alemana.

Desde su origen escandinavo y del norte de Europa, es bien conocida la invasión que estos pueblos -entre muchos otros- llevaron a cabo sobre el Imperio romano a finales del siglo IV, en el contexto de las grandes migraciones. Con sus ansias de conquista y de nuevas tierras en las que poder sobrevivir, trajeron también con ellos, como cabía esperar, sus creencias, costumbres, tradiciones y, a fin de cuentas, toda su cultura.

Un último apunte necesario es que, del mismo modo que los pueblos que la generan, tampoco la épica tiene una formación unívoca; muchos son los factores que influyen en un género que ha sido tan célebre durante tantos siglos de historia. Por ejemplo, en el caso de la épica románica, su origen no está realmente claro, y algunos lo atribuyen a los cantos marciales de los godos⁵; mientras que otros creen que proviene de una incuestionable influencia francesa⁶. También existe una tercera hipótesis que le atribuye un origen árabe-andaluz.

Del mismo modo, el origen de la épica medieval francesa plantea muchos problemas y no menos desacuerdos. Sobre este tema, Erich von Richtofen desarrolla un breve estado de la cuestión en su estudio «Interdependencia épico-medieval: dos tangentes góticas»:

G. Paris nos habló —con respecto a la épica medieval francesa— de «esprit germanique dans une forme romane». Eso no quiere decir que debemos aceptar la conocida fórmula, pero leamos lo que (relativo a J. Bédier) escribió R. Menéndez Pidal sobre este tema: «Bédier confiesa con toda franqueza que en sus opiniones obran razones sentimentales, pues reconocer ese origen [germánico de la épica francesa] le parece que sería entregar a los alemanes la *Chanson de Roland*». Esta particular conclusión del de ordinario muy progresista y respetable J. Bédier era efectivamente absurda. Sigue Menéndez Pidal: «Gaston Paris no sintió que padecía lo más mínimo su profundo patriotismo, ni creyó que entregaba la *Chanson de Roland* a los alemanes, al adherirse más tarde a la opinión germanista de Pio Rajna» (1990: 172).

Como vemos, resultaría demasiado complejo tratar aquí todas las posibilidades o teorías sobre la formación de todas las épicas tratadas, y nos desviaría por completo del centro de nuestra

⁵ Menéndez Pidal será el máximo defensor de esta corriente que atribuye a los godos el origen histórico de la épica castellana: «Y ninguno de los temas capitales de la épica española debe nada al influjo francés sino a la vida histórica de los godos y de los hispanos. La venganza del conde don Julián no responde en nada a un modelo de la épica francesa que pudiera inspirarla, sino que responde a la situación histórica del gobernador de Tánger en tiempos de la invasión musulmana. Fernán González, que liberta a Castilla por el precio de un caballo y de un azor, es tema específicamente godo, jamás francés» (1992: 231)

⁶ Gastón Paris, por su parte, defenderá el origen francés de la épica castellana. Recientemente Pablo Justel ha afianzado todavía más esta teoría en *La épica medieval francesa: estudio comparativo de motivos y fórmulas*, tesis leída en la Universidad de Zaragoza, 2015.

investigación. Por tanto, me parece necesario obviar estas polémicas y partir del fundamento que otorgan los pueblos germánicos a estas épicas. Ya hemos visto que en unas obras este elemento es mucho más pronunciado y evidente, mientras que en otras resulta mucho menos claro. En cualquier caso, creo que la relación con el mundo germánico existe sin duda alguna.

Todos los pueblos, en mayor o menor medida, se han entremezclado con otros o han sido influidos por otras lenguas, modos de vida, culturas. No obstante, debemos conceder que las obras que más se acercan al pueblo germano en que se originaron son las de la rama germánica (*Beowulf* y *NL*), porque en los casos de la épica francesa y la castellana, decir que su procedencia es principalmente de origen germano sería excedernos -además de que, como ya hemos dicho, en el caso castellano no se ha esclarecido su origen-. Podemos, no obstante, conceder que su fundamento está en los pueblos godo y franco, aunque tanto el pueblo castellano como el francés han tenido, hasta el momento de la composición de obras del corpus, una mayor interrelación con otros pueblos como, sin ir más lejos, el romano, que pudo influirlos con la misma fuerza que los pueblos germanos, o incluso más en el caso de Castilla. Sin ir más lejos, como veremos unas páginas más adelante, los godos fueron los primeros germanos en ser romanizados, por lo que su influencia nórdica debió de perderse mucho antes y con más intensidad que en otros pueblos. De todas formas, debemos aceptar que la fuente primordial de todos estos pueblos está en los pueblos germanos. Delimitar hasta qué punto la influencia de sus interrelaciones es mayor o menor deviene ya en otro asunto.

2.2. Romanización y cristianización

Tanto la romanización como la cristianización son procesos que se desarrollan lentamente. Muchos son los pueblos que entran en conflicto durante los varios siglos que duró la consolidación de la Iglesia en toda Europa. Puesto que por aquel entonces no estaban definidos ni los territorios ni las nacionalidades como sí lo están en la actualidad, es demasiado complejo y largo el desarrollo de todas las numerosísimas tribus que ocupaban los distintos territorios europeos, con sus distintas religiones y sus constantes luchas, conversiones y reconversiones. Por tanto, a sabiendas de que tanto la romanización como la cristianización no son dos etiquetas inmóviles que se plantan a una vez en una tierra y en un tiempo, considero que no sería pertinente detenernos en exceso en todas estas cuestiones históricas, que nos alejarían del centro del trabajo, y simplemente será necesario una pincelada al conjunto de gentes que pertenecían a aquellos territorios en los que se gestan y componen las obras que hemos venido estudiando hasta ahora.

Todos los pueblos germanos fueron poco a poco sucumbiendo bajo la presión del

Cristianismo, con procesos muy distintos pero con un resultado similar, pues prácticamente todas las grandes tribus denominadas «bárbaras» acabaron adoptando la religión cristiana. Este proceso de conversión se da de diversas formas; José Orlandis Rovira nos recuerda que «no todos recorrieron el mismo itinerario (...). Hubo pueblos germánicos que tuvieron una sola conversión religiosa -conversión al Arrianismo- y desaparecieron del escenario de la historia sin llegar a una segunda conversión que les hiciera abrazar el Cristianismo católico» (1999: 233).

La romanización será el primer proceso que determinará el presente y el futuro de casi todos los pueblos germanos. La adhesión de estos pueblos al Imperio se prolongó durante siglos, en los que las guerras y las conquistas terminaban culminando en una suerte de unión a menudo inestable. Como más adelante veremos, las invasiones germanas no supusieron directamente al principio la caída del Imperio romano; por el contrario, muchos pueblos fueron aceptados como *federados*, pasando a engrosar las filas romanas y accediendo incluso al estatus de ciudadanos del Imperio. Se dio, por tanto, una unión -muy relativa al principio- entre los pueblos nórdicos y el pueblo romano. Sin embargo, la integración de estos pueblos en el seno del Imperio implicó casi siempre la desintegración de la cultura invasora en pos de la romana, alcanzando en algunas ocasiones una suerte de sincretismo religioso. El estudioso Marcial Tenreiro explica sobre este asunto que los bárbaros sufrieron «la sustitución más o menos forzada de sus sacerdocios por otros de nuevo cuño en relación con la organización civil y ciudadana de tipo romano que se estaba imponiendo y a los que serviría de modelo el culto imperial, como evidencia la caracterización augustal de divinidades indígenas» (2009: 266).

Aunque en términos de sociedad y civilización, la unión fue más o menos satisfactoria para el pueblo romano, pues los germanos se adaptaron con relativa facilidad a los modos del Imperio -los cuales, en muchas ocasiones atestiguadas en los textos, incluso admiraban-, en lo que respecta al ámbito religioso, la aceptación fue algo más compleja. La estudiosa Margarita Cantera nos dice que «en el Imperio Romano se había establecido la cristiana como religión oficial a fines del siglo IV, y así, todas las regiones sometidas a su esfera política eran, al menos en teoría, cristianas» (1996: 16). En teoría, porque sabemos por multitud de fuentes que los cultos germanos no se abandonaron nunca del todo, a pesar de los esfuerzos de la Iglesia por derribar el paganismo.

En esta labor *despaganizante* fueron de vital importancia los monjes cristianos, que trataron de cristianizar a los reyes germanos eliminando sus usos y costumbres, e incluso trataron de influir en su legislación (Cantera, 1996). Si bien es cierto que muchas de estas

costumbres se trataron de erradicar violentamente -por ejemplo, mediante la destrucción de ídolos sagrados o la represión del culto-, en otros casos, como en el de Inglaterra, se intentó hacer de una forma más pacífica y conciliadora. Este fue, por ejemplo, el proceder del Papa Gregorio Magno, que trata de determinar los modos de actuación frente a los cultos nórdicos en la famosa *Epistola ad Mellitum*:

Cuando Dios Todopoderoso os lleve hasta nuestro venerado hermano Agustín, obispo, decidle lo que por largo tiempo he estado meditando a causa de los ingleses: esto es, a saber, que los templos de los ídolos de aquellas gentes no deben ser destruidos; sólo los ídolos que en ellas se encuentran; que con agua bendita se rocíen y bendigan los mismos templos, que sean construidos los altares y depositadas las reliquias: porque si los mencionados templos están bien construidos, es necesario que ellos vean cambiado su antiguo culto a los demonios por el culto al verdadero Dios; que mientras el pueblo no vea sus templos destruidos, más fácilmente podrán abandonar el error de su alma y ser movidos con mayor prontitud, al frecuentar sus lugares acostumbrados, al conocimiento y adoración del verdadero Dios⁷.

Uno de los reyes germanos cuya actuación resultó decisiva tanto en la adopción del cristianismo como en la consecución de los usos romanos fue Teodorico. El estudioso Hedvig Bubnó (2013) nos dice que se declaró *Romanus princeps*, tomó el nombre romano de Flavio, abandonó las vestiduras propias de su pueblo, tomó la *vestis regia* romana y se proclamó rey de los godos y de los romanos. Así, en su corte las tradiciones romanas se mezclaban con las germanas, aunque con el paso del tiempo estas últimas acabaron decayendo, quedando en un irrelevante segundo plano. Es en este ambiente donde «surgió la típica corte medieval, que conoceremos por las posteriores *chansons de geste*, las narraciones sobre el Rey Arturo, el *Beowulf* o el *Cantar de los nibelungos*» (Bubnó, 2013: 17).

Para bien o para mal, esta apropiación religiosa y cultural que culminaría en una conversión definitiva, acabó por determinar la identidad de todos los pueblos bárbaros. Es así como la Iglesia acaba por erigirse como la gobernadora de Europa, al margen de reyes y naciones. Según Christopher Dawson, el vacío político que quedó tras la desestructuración del Imperio romano provocada por las invasiones bárbaras fue asumido por la Iglesia, que se convirtió en «maestra y legisladora de los nuevos pueblos» (2010: 32). Por tanto, toda Europa se unió bajo el signo de una sola religión: el cristianismo. Pero ni siquiera eso pudo acabar con toda la fuerza del paganismo, que permaneció oculto, a veces de forma consciente, otras quizá inconscientemente, entre las obras que los artistas de estos tiempos y de tiempos venideros dejarían para la Historia.

⁷ Traducción de Leonardo Carrera (2012: 45)

2.2.1. Anglosajones

Los primeros pueblos germanos en llegar a territorio inglés serían los sajones, los anglos y los jutos a principios del siglo V⁸. Las gentes que llegaron lo hicieron de forma violenta, tratando de invadir la tierra que los romanos habían comenzado a conquistar en torno al año 55 a.C y que habían logrado mantener hasta el momento.

Tal y como nos cuenta Chesterton (2012), durante casi cinco siglos, tras derrotar al pueblo celta de los britanos, el Imperio Romano había dominado Britania, defendiéndola de los continuos ataques de otros pueblos celtas como los escotos y los pictos. Pero la penosa situación de Roma, mermada cada vez más por los ataques continuos de los germanos, provocará que todos los ejércitos de las provincias del Imperio se vean obligados a acudir en defensa de Italia, el centro y la base del Imperio. Así, en el año 407 las legiones romanas abandonarán Britania para nunca volver, dejando de nuevo la tierra a sus legítimos habitantes, los britanos. Aunque es cierto que el retorno del pueblo britano trajo consigo también el retorno de las creencias indígenas y sus modos de vida, no es menos cierto que algo de los romanos, acaso un pequeño germen, permaneció tras su marcha, pues ni la civilización romana ni el cristianismo desaparecieron por completo. Pese a que a partir de aquí la historia se vuelve dudosa debido a la escasez de fuentes, sabemos que los britanos, hostigados por los pictos, pidieron ayuda a Roma, pero les fue rechazada. Tras la negativa, acudieron desesperados tres pueblos germanos: jutos, anglos y sajones.

Alrededor del año 450 los jutos abandonarán la costa danesa y se embarcarán hacia Britania para, supuestamente, responder a la llamada de ayuda de los britanos. Sin embargo, el pueblo germano traicionará al celta, los matarán y acabarán apoderándose de Kent. En el 477 llegarán también los sajones y se asentarán en tres regiones, en las que fundarán los reinos de Sussex, Wessex y Essex. Finalmente, alrededor del 540, los anglos desembarcarán también en Britania y darán nacimiento a varios reinos, entre los que se encuentran Anglia Oriental y Mercia. Tras este triple asentamiento, los jutos serán el primer pueblo en desaparecer en torno al año 600. Sin embargo, los anglos y los sajones -considerados hoy como un solo pueblo por la cercanía de su lengua y sus costumbres- dominarán la tierra britana con considerable éxito. A pesar de que las luchas contra los pueblos indígenas proseguirán -sobre todo en las dos quintas partes septentrionales de la isla, de dominio celta-, el reinado de los anglosajones en Britania se prolongará hasta el año 1016.

⁸ Esta división de los invasores ha sido tradicionalmente aceptada durante mucho tiempo atendiendo únicamente a las fuentes históricas, pero los descubrimientos arqueológicos han demostrado que fueron más los pueblos germanos que llegaron a Britania entre los siglos V y VI. Para una explicación detallada, véase Robin Colingwood y Nowell Myres, *Roman Britain and the English Settlements*, Londres, Oxford University Press, 1945, cap. V.

Con la llegada de los germanos, las costumbres y tradiciones, así como las creencias de los pueblos celtas de la isla habían sido totalmente aniquiladas. Nada había quedado tampoco del «britónico», la lengua de los britanos, que fue sustituida por una lengua germánica que ha venido a denominarse, naturalmente, «anglosajón». La isla pasaría a llamarse Inglaterra y la religión que se profesaba sería también la de sus nuevos habitantes, la nórdica. En este punto entrarían en escena los monjes y su labor evangelizadora (Asimov, 1983).

El papa San Gregorio Magno será el encargado de iniciar la evangelización de los anglosajones, pero será San Agustín de Canterbury quien realmente la impulsará y llevará a cabo. En el año 596 parte de Roma junto a cuarenta monjes, a los cuales se unirán por el camino algunos francos. Temerosos de la famosa agresividad de los germanos, son sin embargo bien acogidos por el rey Etelberto, tras lo cual muchos de los nobles anglosajones se convertirán al cristianismo. Aunque tras este buen comienzo sobrevendrán en Inglaterra algunos periodos convulsos debido a las rivalidades constantes entre los reinos, finalmente la Iglesia establecerá su poder en territorio anglosajón a finales del siglo VII, siglo en el que supuestamente se compondrá el *Beowulf* (Cantera, 1996).

2.2.2. Alemanes

El origen y desarrollo de la historia del pueblo alemán son probablemente los más problemáticos de todos los que vamos a referir, pues muchos son los pueblos germanos que pugnan por hacerse un hueco en una tierra amplia y diversa. El territorio que actualmente conocemos como Alemania será durante los primeros siglos de nuestra era un auténtico hervidero de gentes, batallas y transformaciones, y el pueblo alemán se terminará estableciendo a raíz de la unión de varias tribus germanas, a saber: francos, bávaros, suabos, sajones, turingios y frisonos. Tras muchos años de luchas, cinco de estos pueblos serán absorbidos por el primero, los francos, que pasarán a establecer una suerte de gran imperio germano bajo su dominio. Aprovechando las disputas y segregaciones que se sucederán después en el interior del gobierno franco, los cinco pueblos originarios alemanes decidirán separarse del reino francés y elegirán a su propio rey, Conrado, considerado el primer rey alemán⁹. A este se enfrentarán los duques de Baviera, Suabia y Sajonia, resultando este

⁹ En el siglo XI se empieza a hablar de *regnum theutonicum* -procedente del término en antiguo alemán *thiutisk* (deutsch, deutsch)- para referirse a la parte oriental del Reich alemán, y cuyo significado era el de 'popular'; englobaba a todo aquel que no era romano, que no hablaba latín sino la lengua del pueblo germano. Para una mejor comprensión del origen etimológico de la palabra *alemán* y de sus respectivas concordancias en otros idiomas como el inglés o el propio alemán, véase Manuel Quirós, «Romania|Germania», *Filología y lingüística XXIX*, 1 (2003), pp.241-259.

último, Enrique I, vencedor. Aunque no gozará del beneplácito de todos los pueblos originarios alemanes, finalmente lo logrará su hijo Otón I en el año 936, siendo reconocido por todos como soberano del Reich alemán (Haller, 1941).

En cuanto al proceso de conversión religiosa, inicialmente serán cristianizados solo los pueblos celtas y germánicos del oeste de Alemania, mientras que el resto de gentes continuarán con sus creencias paganas. Paulatinamente la religión cristiana irá entrando en todos los pueblos, aunque no sin ofrecer resistencia. La adopción del cristianismo entre los pueblos germanos será un proceso lento y para nada determinante en sus inicios. Por si fuera poco, en el siglo V, con la victoria de los francos sobre el resto de pueblos originarios, el territorio alemán verá el fin del catolicismo y retornará al paganismo del que proceden sus gentes; los galos y los germanos, más o menos ya cristianizados, restablecerán de nuevo las tradiciones paganas.

Sin embargo, en el año 496 Clodoveo, rey de los francos, se convierte al catolicismo y provoca así una conversión masiva de todos sus súbditos. A partir de este momento, misioneros de varios lugares de la cristiandad se encargarán de introducir de nuevo el cristianismo por todo el territorio alemán. En estas oleadas de cristianización serán de gran importancia los monjes irlandeses, entre los que se encuentra Columbano, considerado el monje más grande de todos aquellos que predicaron para unificar Europa en torno a la religión católica. Junto a doce compañeros monjes se dirigirá a la Galia, donde tratará de recuperar el esplendor que la práctica religiosa cristiana había perdido por culpa de las invasiones bárbaras y las continuas guerras civiles.

En el territorio alemán será también de suma importancia la labor llevada a cabo por el monje Bonifacio, denominado más tarde «Apóstol de Alemania». Este misionero de Wessex (Inglaterra) comenzará sus actividades evangelizadoras en el reino de Hesse, lugar en el que procederá a la destrucción de la encina Gelsmar, uno de los árboles sagrados de los paganos¹⁰. Tras multitud de bautismos y conversiones oficiadas y promovidas por él, culminará su evangelización de Alemania con la fundación de varios obispados, como el de Salzburgo o Ratisbona, en los cuales colocará él mismo a los obispos que habrán de dirigirlos.

Finalmente, fundará también varios monasterios, entre los que destaca el de Fulda,

¹⁰ Este acto despaganizante de aniquilación de árboles y objetos de culto sagrado será común en casi todos los procesos de evangelización de Europa, en los que se intentará con mucho celo hacer desaparecer cualquier rastro de otras religiones que pudieran hacer retornar a los nuevos cristianos a sus viejas tradiciones y costumbres heréticas. No obstante, como hemos visto antes en la *epístola ad Mellitum*, no siempre será tan drástico y crudo el cambio de una religión a otra, pues algunos monjes cristianos entenderán la importancia del culto propio para los pueblos germanos -así como la violencia generada y el escaso éxito de tales prácticas-, por lo que procederán a una transformación evangelizadora más lenta y pacífica que permitirá una mayor aceptación y adaptación por parte de los futuros conversos.

centro espiritual de Alemania y lugar donde descansan hasta día de hoy sus restos mortales.

2.2.3. Francos

Los francos eran un conjunto de pueblos de origen germano procedentes de la Baja Renania y de las tierras situadas al este del Rin. Los francos no eran una comunidad unificada sino una confederación de distintos pueblos, entre los que se encontraban los salios, sicambros, ripuarios o brúcteros, entre otros. Se hacían llamar a sí mismos *francus*, que significa 'libres', en relación probablemente a su situación frente al Imperio Romano, al que se dedicaron a combatir continuamente desde mediados del siglo III.

Fueron los primeros de los pueblos germanos en asentarse en la Galia y los últimos en establecerse independientemente como comunidad. Aunque se mencionan varios jefes durante el siglo V -entre ellos Meroveo, fundador de la dinastía de los francos merovingios-, será Clodoveo en el año 481 quien fundará la monarquía de los francos y será considerado realmente como su primer rey. Tras varias batallas libradas tanto contra romanos como contra germanos -entre ellos, por ejemplo, los godos-, Clodoveo se instalará con su pueblo en París y pasará a dominar prácticamente la totalidad de la Galia. Después de expulsar a los alamanes de sus tierras y obligarles luego a jurarle obediencia, el rey franco se casará con Clotilde, de religión cristiana, tras lo cual él mismo adoptará la fe de Cristo en 496 -con la consecuente conversión masiva que ya mencionamos antes- y por lo tanto será bien acogido entre el clero que habitaba en la Galia (Cantera, 1996).

Una vez muerto Clodoveo en 511, los territorios de su padre quedarán divididos entre sus cuatro hijos. Aunque proseguirán con la conquista y el aumento de territorios y poder que comenzó su padre, los cuatro hijos del rey franco comenzarán también una serie de disputas internas y asesinatos que se prolongarán en el tiempo y se trasladarán a sus propios hijos. Tras esta época convulsa, cuyo resultado será el cese de la expansión territorial de los francos y la merma de su reinado, terminará quedando un único rey, Clotario II. A pesar de todo, el pueblo franco seguía dominando casi toda Alemania y casi toda la Galia, por lo que seguían siendo el pueblo germano más exitoso de todos los invasores del Imperio. Bajo el poder de Dagoberto, hijo de Clotario II, los francos se establecerán como el reino más poderoso de Europa, pero no será hasta el 804, tras diversas luchas con los pueblos vecinos, que Carlomagno culminará la victoria y el asentamiento definitivo de su pueblo (Duruy, 1882).

2.2.4. Godos y visigodos

El origen del pueblo godo sigue siendo hoy un enigma sin resolver. Generalmente se les atribuye un origen escandinavo, concretamente en la actual Suecia, debido al testimonio del historiador Jordanes (siglo VI d.C), aunque muchos de los investigadores no están de acuerdo con esta afirmación. Los primeros restos materiales que se conocen del pueblo godo están situados en el norte de Polonia, y es también ahí donde los sitúa por primera vez en la historia el historiador romano Tácito, en su obra *Germania* del año 98 d.C.

Sea cual sea realmente su origen, en el año 160 comienzan los primeros movimientos migratorios de estos pueblos y sus primeros contactos con el imperio romano. Tras casi dos siglos convulsos de guerras y migraciones, los godos consiguen en el año 350 establecer un reino que va desde el mar Báltico hasta el mar Negro bajo el dominio del rey Hermanarico. Es entonces cuando la estirpe de los godos se divide en ostrogodos y visigodos. Estos últimos se convertirán en *foederati* o federados del imperio romano, aunque eso no les impedirá saquear Roma en el año 410 bajo el mando del rey visigodo Alarico I. Tras la devastación, el emperador Honorio cede a los visigodos la región de Aquitania, y a finales del siglo V marcharán sobre la península Ibérica y la conquistarán casi por completo. Cuando entren en ella, los visigodos llevarán dentro del Imperio ciento veintidós años, es decir, estarán ya muy romanizados.

Dominarán la Península desde el 497 hasta la invasión de los musulmanes en el 711. Durante esos más de dos siglos de ocupación, visigodos e hispanorromanos se mezclarán tanto genética como social y culturalmente. En este proceso de unificación representará un papel fundamental el rey Leovigildo con su *Codex Revisus* (580), que establecerá la igualdad de derechos y leyes entre visigodos e hispanorromanos. También se pretenderá el establecimiento de una única religión -el catolicismo, abandonando así los godos la herejía arriana- para todos los habitantes de la Península, lo cual se llevará a término en el tercer Concilio de Toledo (589), convocado por Recaredo, hijo y sucesor de Leovigildo. Finalmente, el *Liber iudicorum* (654) de Recensvinto y Ervigio, que permitirá los matrimonios mixtos entre visigodos y romanos, terminará por completar la unión definitiva de todo el reino visigodo de Hispania (Menéndez Pidal, 1992).

3. MARAVILLA E HISTORIA

Una vez analizado el aspecto maravilloso de las obras y el contexto histórico en que ven su nacimiento, concluiremos este trabajo con un último apartado que plantea la cuestión de la maravilla desde una perspectiva más completa. Para tal caso, presentaremos el concepto de «lo maravilloso» en relación con la idea de «lo histórico».

Generalmente tenderíamos a oponer maravilla e historia, suponiendo la primera como algo ficticio y, por lo tanto, falso o erróneo, y asumiendo la segunda como una verdad absoluta e indiscutible. En este planteamiento, la maravilla arrojaría un conocimiento inútil, vacío, de naturaleza engañosa; a lo sumo, podríamos aceptarla como el reflejo de las fantasías de un individuo o una época, pero nada más allá que una ilusión motivada por el desconocimiento. Frente a ella, la historia se presentaría como el adalid del conocimiento y del dato exacto, aquello que es al margen del individuo, aquello que fue realmente, frente a aquello que creyeron que fue. En este breve apartado intentaremos romper con esta anticuada idea y dar a cada una de las dos concepciones el crédito que realmente merecen.

3.1. La maravilla existe

Como hemos visto ya, antiguamente lo maravilloso no se consideraba, del modo en que a menudo hacemos hoy, algo históricamente falso o erróneo, una mentira bien o malintencionada, premeditada o involuntaria, pero una falsedad a fin de cuentas. Tampoco se entendía simplemente como una fantasía o un juego ilusorio. Consideraban ciertas cosas reales en toda su extensión; creían, por ejemplo, en la existencia de los dragones como podían creer en la de cualquier otro animal común. Así lo atestiguan, por ejemplo, algunas crónicas de pueblos germanos: «Al menos algunos anglosajones siguieron creyendo en la existencia de dragones ya bien entrado el período post-cristiano, puesto que la Crónica anglosajona establece en la entrada del año 793 que “se avistaron dragones de fuego volando” sobre Northumbria» (Robinson, 1991: 6). Creían también en figuras de naturaleza sobrehumana como dioses, ángeles, gigantes, demonios. No importaba que nunca los hubieran visto; todo el mundo antiguo y medieval está poblado por estas criaturas, están en el imaginario colectivo, están representados en todas partes, solo que para el hombre de la época, que desconoce prácticamente todo lo que va más allá de su territorio más cercano, habitaban tierras lejanas, mundos distintos (recordemos los mundos superiores e inferiores de los chamanes, en cuya existencia creían indudablemente) o realidades espacio-temporales inalcanzables por el momento desde la terrenal vida humana. O podían, sencillamente, cohabitar con ellos pero ser criaturas esquivas, difíciles de hallar a plena luz del día o poblar las profundidades de las

tierras en las que los hombres no tenían el valor o la capacidad de adentrarse.

Acerca de esta creencia, José María Iribarren (1943) aseguraba que no solo en el siglo VII o en la época medieval se tenía la certeza de la existencia de seres maravillosos o sobrenaturales, sino que incluso durante los siglos XV y XVI se creía, por ejemplo, en duendes. Y no solamente el pueblo era el portador de estas credulidades, sino también los pensadores y los más ilustres escritores:

Hoy nos reímos de que por esos pueblos y villorrios de Dios haya quien crea en Duendes, Trasgos y Folletos. Y, sin embargo, hace tres, cuatro siglos estas quimeras eran objeto de honda preocupación en los medios intelectuales. Los graves eruditos, los sesudos teólogos, los barbudos filosofos creían seriamente en su existencia y al par que se ordeñaban sus barbas augustas, exprimían su ingenio y daban vueltas a su meollo, tratando de definir la entidad y naturaleza, la esencia y caracteres de estos traviesos chisgarabís. (Iribarren, 1943: 100)

Y no solo esto, «¡si hasta las leyes y los jurisconsultos se ocupaban de ellos! Julio Caro Baroja, que ha escrito de los duendes mucho y bien, nos dice que en el siglo XVI era práctica forense en Castilla que "si una persona iba a habitar una casa y luego se enteraba de que en ella había duendes, podía abandonarla"» (Iribarren, 1943: 102). Como vemos, la creencia en seres de índole sobrenatural no es un asunto tan extraño ni tan lejano en el tiempo.

Por otra parte, además de considerar la existencia de ciertas cosas en toda su extensión, los hombres de las culturas antiguas entendían también los mitos como un instrumento a través del cual transmitir una enseñanza. En ese sentido -además de la creencia en la existencia real de aspectos que hoy sabemos que no pudieron ocurrir nunca- también la maravilla y el pasado mítico es verdadero e histórico para ellos, pues contiene en su seno una realidad fundamental que sirve al buen funcionamiento de la sociedad:

Lo que hoy entendemos por maravilloso no siempre se comprendía como una fantasía en los siglos XI y XII. Podría entenderse, por ejemplo, como un medio didáctico para transmitir un conocimiento profundo sobre la realidad, al que no se accedía por la vía empírica y que podía presentarse, por tanto, a través de paradojas y contradicciones con las apariencias del mundo real (Rubio, 2006: 125).

Junto a estas dos concepciones de lo maravilloso, encontramos una tercera que está relacionada con la imagen que se forman los pueblos de sí mismos. No solo los hechos configuran una sociedad, no es únicamente la realidad factual lo que arroja la imagen de una civilización en el tiempo. Las creencias, las ideologías, el pensamiento y todo aquello que un pueblo imagina o sueña es tan fundamental para entender una sociedad como cualquier hecho empírico y contrastable. En este sentido, lo maravilloso puede arrojar un reflejo fiel de los miedos de aquellas gentes, de sus esperanzas, de sus consideraciones sobre el bien y el mal, entre muchos otros aspectos esenciales. Esto no solo es imprescindible a la hora de acercarse de manera académica a estas sociedades, sino que resulta primordial también para que un

pueblo se entienda a sí mismo. Así lo afirma Jorge Belinsky cuando dice que «Lo imaginario puede definirse como conjunto de representaciones y referencias –en gran medida inconscientes- a través de las cuales una colectividad (una sociedad, una cultura) se percibe, se piensa e incluso se sueña, y obtiene de este modo una imagen de sí misma que da cuenta de su coherencia y hace posible su funcionamiento» (2006, 25).

Por último, cabe destacar algo que desarrollaremos con más profundidad más adelante, pero que me parece imprescindible apuntar aquí: la importancia del entorno en la creencia de la maravilla. Como la crítica Hilda Davidson apunta sobre los germanos,

They revered their dead ancestors beneath the earth, and particularly their kings and founders of families. They practised various means of divination, observing movements of birds and animals, fire and water. They relied on supernatural powers ruling sky, earth and sea to bring them strength and luck and to protect them from hostile forces, which they pictured as giants, monsters or destructive goddesses (1988: 11).

Esto nos confirma una vez más la creencia en lo maravilloso como algo real, natural, perteneciente al entorno. En este punto es de vital importancia entender que el mundo que habitan los germanos es un mundo inmerso en la naturaleza, muy alejado de la civilización y la artificiosidad que traerá más tarde consigo la romanización.

3.1.1 La maravilla como parte de la Historia

«Los relatos antiguos nos cuentan historias prodigiosas de héroes ilustres». Con este verso da comienzo el *NL*, y así se define aunando en una misma frase los términos «relatos antiguos» e «historias prodigiosas», términos que a simple vista nos parecen contradictorios.

Debemos empezar por desacreditar todo aquello que asociamos a la dicotomía maravilloso/histórico, que viene siempre a resultar en una más simple como falso/verdadero. El mito y la maravilla son tan verdaderos como los hechos históricos contrastados, así como lo ficticio, lo imaginado, lo maravilloso es tan histórico como la Historia misma, porque forma parte del proceso de evolución del hombre y de sus sociedades, y aunque ciertos aspectos de la fabulación no existan en una realidad «tangible», sí lo hacen en una realidad inmanente.

Detrás de cada mito, de cada leyenda, de cada poema o canción, subyace una verdad fundamental, quizá más cierta que cualquier otra; en ellos se encuentra la Verdad, y el problema de su historicidad, realidad o autenticidad solo puede ser un aspecto secundario. El mito es también Historia, o mejor dicho, el mito nos brinda un sentido más profundo de la propia Historia: «Por mito entenderemos aquí un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad cree el pueblo. La fe es considerada aquí no como factor psicológico, sino como

factor histórico» (Propp, 1984: 30). Es decir, la fe, la creencia que se tiene en lo maravilloso, no es realmente tal, porque creer o no creer no es una opción. La realidad de estos seres divinos nada tiene que ver con las creencias o inquietudes teológicas de un individuo, sino con el modo de entender el mundo de una comunidad. Por tanto, los dioses no pueden ser tratados como una entidad errónea instalada en la mente de un hombre inferior, sino como la forma que tiene un ser de mentalidad distinta de dar explicación a lo que sucede en el mundo. Y esa explicación, en tanto que estructura los modos de vida y pensamiento de una sociedad entera, tiene un fundamente esencialmente histórico.

Además, las explicaciones míticas tienen también su importancia histórica en el sentido de que dan cuenta de sucesos ocurridos realmente, si bien aportan una explicación simbólica, muy lejos de cualquier observación empírica, pero no por eso menos válida. Así lo afirma Chesterton cuando alude a la historia de Gran Bretaña: «En un aspecto la fábula tiene tanta importancia como los hechos: ambos dan fe de la fundación romana de nuestra sociedad insular» (2017: 18). Es decir, podemos afirmar sin ningún tipo de temor que ni las serpientes aladas ni las cabañas con patas de gallina han existido jamás. Y, sin embargo, del mismo modo podemos afirmar que son históricas; es histórico su origen, pertenecen al pasado del ser humano tanto como los personajes ilustres o las batallas más célebres, pues dan cuenta, aunque sea algo veladamente, de hechos ocurridos en realidad: «Los arquetipos mismos constituyen una “historia” en la medida en que, aun cuando se supone que se han manifestado *in illo tempore*, no obstante se han manifestado, es decir, han nacido en el *tiempo*, han “ocurrido” como cualquier otro acontecimiento histórico» (Eliade, 2018a: 177).

De todas formas, no existe en ninguna parte la conciencia de estar haciendo Historia ni tampoco de estar escribiendo contra ella. Simplemente, como señala el crítico Alberto Montaner, «la fidelidad al pasado no se concibe como el registro inalterado de lo factual (aunque tampoco se tenga la conciencia de que se lo traiciona), sino como la plasmación, considerada como epifanía, de un determinado sentido histórico, ya se refiriese a la propia consistencia de los hechos narrados, ya a su trascendencia respecto de la posteridad de los mismos» (2015, 48). Mediante este «sentido histórico», muchos de los sucesos y personajes que hoy sabemos que no concuerdan con lo ocurrido en la realidad pasarán a ser para la comunidad auténticos en toda su extensión: «La paradoja continúa siendo que Arturo es más real que Alfredo, pues la suya es una época de leyendas. Ante las leyendas casi todo el mundo adopta una actitud sensata, y de las dos opciones la credulidad resulta mucho más sensata que la incredulidad. Poco importa si la mayoría de esas historias son o no ciertas» (Chesterton, 2017: 20).

Es decir, el desinterés por lo realmente acontecido, por lo auténtico en términos empíricos es tal, que incluso ciertos sucesos, personajes o realidades que hoy sabemos que no existieron -al menos no como lo cuentan los textos- cobran en ciertas épocas una trascendencia y una entidad muy superiores a algunos hechos que efectivamente tuvieron lugar. El mito y todo lo que procede de él lleva asociada a su presencia cierto carácter de autenticidad incuestionable: «No deja de resultar curioso que los relatos de ciertos hechos efectivamente acaecidos sean considerados falsos, mientras que los del mundo mítico sean tenidos por verdaderos, como si una poderosa intuición les advirtiera que la realidad pasa más por el orden simbólico que por el fenoménico» (Colombres, 1997: 22).

3.2. La épica: entre el mito y la Historia

Qué es la épica resulta una pregunta de difícil respuesta. En términos generales, podría servirnos el primer verso del *NL* que mencionábamos antes, por lo que podríamos definir la épica como el relato de las hazañas de un héroe. Podríamos matizar que estas hazañas pueden haber ocurrido realmente en la historia o, por el contrario, ser solo fabulaciones de muy distintas índoles. Podríamos apuntar también a la historicidad del héroe, si existió en realidad, si existió tal y como aparece en el poema, si quizá existió pero se le añadieron elementos fabulados o de otros personajes de la historia. Incluso podríamos indagar un poco más sobre quién escribió el relato, con qué intención, si se lo inventó o le vino dado por la tradición, si tal vez aunó hechos verídicos con hechos ficticios o de origen mítico, si quizá escribió algo creyendo en su veracidad y resultó ser falso, si pretendía hacer historia o poesía, si pretendía hacer épica y no le perturbaban los conceptos de historia y poesía... Y así podríamos seguir casi *ad infinitum*. Para concretar y no perdernos en multitud de preguntas de dudosa conclusión, nos quedaremos con la definición de la estudiosa Primitiva Flores: «La épica es una narración heroica en verso y constituye una de las primeras manifestaciones literarias de una civilización. El poeta épico aborda las hazañas de un héroe, individual o colectivo, tomando como base una serie de materiales reales o legendarios que constituyen el legado de tradiciones orales de un pueblo» (1978: 261).

Por tanto, diremos que la épica es, en efecto, el relato de las hazañas de un héroe, un relato que no es ni puramente histórico ni totalmente mítico, pero que tiene algo de ambos. Sin embargo, lo que es a fin de cuentas la épica, sin ningún tipo de duda, es poesía.

Al margen de lo que sea la épica, incluso de lo que entendamos por poema épico, la cuestión actual de la historicidad de la épica es un tema fundamental para entender las obras que tratamos. En este punto, la epopeya española ha sido y sigue siendo una de las que más

preguntas y problemas ha planteado de todas las épicas europeas. Como hemos dicho con anterioridad, el *CMC* ha gozado siempre de un carácter histórico, realista, sobrio, que otros poemas compuestos en contextos similares no poseen. De todos los autores que han tratado el tema, Menéndez Pidal es el mayor defensor de esta historicidad, aunque admite que el *CMC* no puede entenderse como un relato histórico de las andanzas del Cid.

Para seguir ahondando en esta cuestión primordial, centremos nuestra atención en el comienzo de la *Edda poética* -obra de referencia de toda la cultura nórdica por ser una recopilación de cantos, poemas y leyendas del pueblo germano-, cuyos versos iniciales responden a varios tópicos de la poesía épica:

Prestad atención,
todos vosotros de razas divinas,
¡mayores y pequeños
hijos de Heimdal!
Voy a narrar
las maravillosas hazañas de Valfodr,
los más antiguos relatos de los hombres,
los primeros que yo recuerde.
(*Eddas*, *Völuspá*)

Para comenzar, tenemos la apelación al público; esta apelación la encontramos también, por ejemplo, en la epopeya más célebre de todos los tiempos, *La Iliada*, cuando el supuesto Homero nos invita a escuchar «la cólera de Aquiles». En este caso, el autor nos reclama atención porque va a narrar «las maravillosas hazañas de Valfodr», que son las historias más antiguas de los hombres, al menos que él recuerde. En esta breve introducción se nos anuncia ya la existencia de dos edades muy distintas que comprenden y configuran los poemas épicos, a saber, una edad heroica y otra retrospectiva.

Menéndez Pidal define con mucha claridad estos dos momentos de configuración de la epopeya. Mientras que la edad heroica es aquella en la que se gestan los grandes héroes y sus hazañas, en las que supuestamente se realizan los actos heroicos y a raíz de los cuales, probablemente, comenzarían a florecer algunos cantos sobre lo ocurrido, la edad retrospectiva es una edad posterior que gira su mirada hacia el pasado, el momento en el queda fijado definitivamente, de manera más o menos fiel, lo que realizaron estos héroes de la primera edad. Esta edad se desarrolla, además, «en tiempos plenamente literarios y suele representar la épica áurea, el mayor florecimiento del género épico» (Menéndez Pidal, 1992: 183).

En estos versos de las *Eddas* encontramos ya estos dos momentos: la edad heroica del pueblo germano, representada por «los más antiguos relatos de los hombres», y la edad retrospectiva, desde la que el autor nos habla y compone su poema, una edad que marca su distancia con la anterior a raíz de los últimos versos: «los primeros que yo recuerde». Los

tiempos quedan bien definidos y diferenciados: uno antiguo de acción y uno presente de recuperación.

En cuanto a las obras de nuestro corpus, Menéndez Pidal (1992: 183) habla de alguna de ellas explicando el distanciamiento que se establece entre estas dos edades en ciertos poemas en concreto. Por ejemplo, en la épica francesa, debido a la ausencia de textos conservados de la primera edad de los héroes, «el florecimiento de los poemas (...) no es perceptible sino en las refundiciones muy posteriores a la edad heroica, comenzando con la redacción hoy conocida del *Roldán*, la cual señala en el occidente europeo la época en que se escriben los poemas extensos». Sobre el *NL* afirma que «todavía es posterior la redacción conocida de los *Nibelungos*, muchísimo más alejada de la edad heroica propia de la épica germana». Y, sin embargo, «otra cronología rige en la arcaizante épica de España. La edad heroica española fue más duradera que la francesa (cap. III, 11), y así la primera obra maestra de la poética épica, el *Mío Cid*, se produce cuando todavía se cantaban los sucesos actuales».

Por norma general, los poemas épicos de mayor valor y relevancia suelen aparecer, o al menos alcanzar su estado definitivo, en la edad retrospectiva, cuando los hechos que se narran han quedado tan lejanos que apenas se sabe qué ocurrió en realidad. Sin embargo, vemos que el *CMC* no parece concordar con este esquema, pues la acción de los hechos y la composición de su relato distan muy poco en el tiempo, por lo que podríamos asumir que el poema es escrito en su estado definitivo ya en la edad heroica, y que tanto esta como la edad retrospectiva se han unido en una sola: «España, como Francia, es uno de esos países que ha tenido una epopeya tradicional. Al estudiarla veremos en concreto cómo los cantares puramente informativos pasan a ser verdaderos poemas, y esto en la misma edad heroica. Pero por mucha fabulación que ellos hayan sufrido, recuerdan siempre el primer carácter inicial» (Menéndez Pidal, 1992: 170).

Puesto que no encontramos ese alejamiento de los hechos en el *CMC* -como sí lo encontramos, por ejemplo, en el *NL*-, el poema castellano aduce cierto interés histórico, aunque tal vez sería más correcto apuntar a la sobriedad de la narración que a la premeditación de hacer o no historia. En cualquier caso, suponiendo que la épica se forma en un intento de recuperar, fielmente o no, un fragmento de la historia de los antepasados, sí debemos conceder que, cuanto más tiempo pase desde el hecho al poema, más se deformará la noticia original:

El canto noticiero quiere ser veraz, pues los coetáneos, como tienen algún conocimiento de los sucesos y de los incidentes circunstanciales, no admitirían un relato con notoria deformación de lo ocurrido. Pero este freno falta en las refundiciones posteriores del primer canto, que no

dirigiéndose ya a coetáneos, se pueden apartar más libremente de la realidad pretérita para obedecer a exigencias artísticas, o acaso políticas o circunstanciales, que hacen ver los sucesos pasados bajo nuevos aspectos. El poema ya no puede contener la *veracidad* de la noticia, sino un *verismo* poético, entendiendo por verismo el mayor ajuste posible de las ficciones poéticas a la verdad histórica que le dio origen (Menéndez Pidal, 1992: 179).

Es así como el poema épico va cogiendo forma, hasta cristalizar en una obra literaria que cabalga entre los mundos de la historia y la fabulación: «Si ese canto (noticiero en un principio) logra pervivir, repitiéndose a través de las generaciones no contemporáneas, el espíritu poético que la anima aumenta, y conforme el tiempo va borrando el recuerdo directo de los hechos narrados, las invenciones libres de la fantasía van invadiendo más atrevidamente el campo de la narración». (Menéndez Pidal, 1992: 172) Por tanto, es necesario remarcar que el *CMC*, puesto que no pudo ser cantado durante mucho tiempo hasta su composición definitiva en poema, posee más fidelidad a los hechos y un rigor histórico mayor al de otros poemas escritos en la misma época. Estos poemas, aunque hayan sido fijados en textos también después de la Alta Edad Media, su fundamento es muy anterior, y en los siglos comprendidos entre la gestación y la composición definitiva, la *verdad* de la historia se va confundiendo, deformando, y la fabulación va ganando terreno y entremezclándose. No obstante, el tema del historicismo o la fabulación es algo que solo puede importarnos en la actualidad, pues antiguamente esta cuestión era de escaso interés. Del mismo modo que ocurría con la maravilla en el mito, también el poema épico se creía como algo auténtico sin discriminación.

El éxito de la poesía épica radica precisamente en esto: en conseguir que una creación literaria se presente como puramente histórica, y que el que acude al espectáculo de su narración no dude en absoluto de la veracidad de lo que escucha: «Esta capacidad de convertir lo narrado en historiado, es decir, de hacer que el auditorio lo perciba y reciba como una auténtica relación de sucesos es lo que constituye el poder de historificación de la épica. Esta es, sin duda, una de las claves de su aceptación (no sin ocasionales reluctancias) por parte de la propia historiografía medieval» (Montaner, 2015: 46).

Para conseguir este efecto de historicidad, es imprescindible ante todo respetar las instituciones. El resto de aspectos de la obra es de menor importancia, puesto que los oyentes ignorarían si lo narrado es cierto o falso. Pero las instituciones son la estructura de una sociedad, y el arraigo del que gozan en sus gentes es primordial: «(El verismo institucional) es, pues, un recurso necesario para la aceptación de la historia narrada como verdadera, como bien señala Juan García. El público no percibiría fácilmente los “errores” de la narración, pero manifestaría, en cambio, gran repulsa si se le presentaran instituciones distintas» (Lacarra,

1980: 5). Es decir, tanto las hazañas como los héroes de los que hablábamos al principio pueden falsearse o tratarse sin un excesivo rigor histórico, pero no así la ambientación político-social del relato, su contexto espacio-temporal, su representación del mundo en que se mueven los héroes: «Si ciertos poemas épicos conservan lo que se llama “verdad histórica”, esa “verdad” no concierne casi nunca a personajes y acontecimientos precisos, sino a instituciones, costumbres, paisajes» (Eliade, 2018a: 59). Por lo que, mientras conservemos el contexto, más o menos general, en que se desarrolla el poema, su «verdad» seguirá resultando convincente para el oyente, lector o espectador.

Como vemos, mito y realidad, ficción e Historia, fabulación y verdad vienen enfrentándose desde siempre, ya no solo en los poemas épicos, sino en la literatura en general. Podemos entender lo mitológico como algo histórico, tal y como hemos visto al principio de este apartado, podemos aceptarlo como una forma de acceso a la realidad, podemos concebirlo también como un elemento fraguado con el paso del tiempo, un elemento que ha terminado mezclándose con lo histórico y confundiéndose con él. Sin embargo, según la mayoría de autores que estudian la cuestión de la historicidad, entre los que se encuentra, una vez más, Menéndez Pidal, todas estas interrelaciones tienen solo una importancia menor: «Se han querido ver elementos míticos en la leyenda de Roldán, en la del Cid, en la de los infantes de Lara. No vale la pena ocuparse de estas extravagancias. La epopeya francesa y la española, en sus orígenes, tratan principal o únicamente temas históricos; lo discutible es el carácter y procedencia de esa historicidad» (1992: 102-103). Es decir, esta historicidad no tiene por qué darse en los términos en los que hoy la entendemos, sino que ha de ser comprendida tal y como la estamos tratando en este punto: como una historicidad de carácter no empírico, que no tiene necesidad de hechos contrastables, mezclando sucesos ficcionados o pertenecientes al ámbito de la mitología con otros reales, históricos o más o menos verosímiles.

Sin embargo, aunque supuestamente nos encontremos ante un problema menor, la cuestión del distanciamiento hecho-poema sigue siendo un asunto primordial para comprender la recepción del poema épico:

La épica, continúa Bédier, desde los tiempos merovingios, consistía ya, más que en cantos heroicos, en verdaderos poemas de aventuras en los que, al lado de las guerras, aparecen historias fantásticas de gigantes, enanos, ladrones mágicos y otras anécdotas fabulosas; la épica es novelesca en todos los tiempos, y sus ficciones hubieran sido rechazadas por los contemporáneos de Carlomagno, si entonces, para cantar a Roldán, alguien hubiese escogido la forma novelesca de un poema (Menéndez Pidal, 1992: 114).

Muchos autores hablan a raíz de esto de una necesaria lejanía entre los hechos históricos y la creación del relato épico, pues esta fantasía no hubiera sido admitida por las gentes de la

época. No obstante, no está tan claro que este distanciamiento sea necesario ni que resulte privativo de una aceptación más o menos firme, pues «esta pretendida incompatibilidad es desmentida por la historia literaria, que registra numerosos casos de poesía no solo lírica, sino épica, dramática y novelesca sobre tema histórico reciente o contemporáneo» (Menéndez Pidal, 1992: 114). El crítico continúa diciendo que esta lejanía es «opinión cierta respecto a aquella clase de épica que tiene por necesidad revestir un ropaje mítico», como sería el caso del *Beowulf* o los *Nibelungos*, «pero no cierta cuando la épica tiene carácter fundamentalmente histórico», como ocurriría en el caso del *CMC* (1992: 114). Por lo que, según Menéndez Pidal, para que este alejamiento de los hechos resulte efectivo, debemos diferenciar entre las obras cuyo interés sea presentar una mitología y aquellas que pretendan mostrar la Historia. Mientras que para las primeras el distanciamiento no será necesario, pues no se intenta demostrar empírica o históricamente ningún asunto, para las segundas el tiempo transcurrido será fundamental en su recepción.

No obstante, Colombres apunta a lo que yo considero la clave de todo este asunto: «Detrás del mito pueden esconderse hechos históricos de un pasado lejano, pero eso no lo convierte en un relato histórico» (1997: 19). Ni tampoco un relato que pretenda mostrar la Historia y contenga elementos míticos se convierte por esta razón en un poema mitológico. Historia y mito se mezclan, se relacionan, conviven, pero eso no convierte al poema ni en histórico ni en mítico, y el interés en otorgarle una categoría definida y definible es algo puramente anecdótico. El poema es, aunque parezca estúpido por evidente, poesía, y el resto de consideraciones pierden peso ante tal definición.

Sin embargo, hay quien considera en todo este asunto una característica más de la poesía. Por ejemplo, Lacarra (1980) afirma que el *CMC* se trata de un poema *ideológico*. Ni histórico ni mitológico, el objetivo fundamental del poema castellano es vender una ideología. Así, la autora nos dice que el *CMC* «no es un poema histórico, aunque sus personajes lo puedan ser, sino un poema ideológico, en el cual la selección de personajes y de acontecimientos, históricos o no, están en función de la nueva ideología que se quiere imponer a la sociedad total» (1980: 210). La cuestión de la historicidad es aquí, por tanto, irrelevante. El *CMC* responde a una necesidad muy concreta de presentar la ideología de una clase frente a las demás, y para ello el autor utiliza cualquier recurso que le pueda convenir, sin importarle el rigor histórico o la fidelidad a lo que representa. Por ejemplo, si comparamos la realidad del poema y la del reino de Castilla en el siglo XII,

se puede concluir que el autor conscientemente deforma la realidad histórica de los acontecimientos que narra, y la suplanta por una realidad parcial y, en parte, deformada de la sociedad de su propio tiempo. Esta segunda deformación puede ser consciente o inconsciente y

está determinada por el grado de alienación y mediatización del autor frente a su propia realidad y por su toma de posición en los acontecimientos históricos de acuerdo a sus intereses (Lacarra, 1980: 208).

Si bien no podemos afirmar que esto pueda ser asociado a toda la épica en términos generales, esta perspectiva considera que al menos el *CMC* responde a unos intereses que van más allá del poema. La epopeya aquí, por tanto, no sería únicamente poesía, no tendría como valor primordial la recreación lírica de unos hechos -ni míticos ni históricos-, sino que su fundamento sería puramente extratextual, buscando promover unos ideales en la sociedad del momento, al margen de cualquier diatriba literaria, histórica o mitológica. Una vez más, también aquí el asunto de la historicidad sería una cuestión secundaria.

Y al final, ¿qué es poesía épica? No podemos responderlo de manera unánime. Pero sabemos con seguridad que maravilla e Historia -amén de otras consideraciones como la ideología- se mezclan, se combinan e incluso se confunden en ella para dar cuenta de lo que ocurrió, de lo que pudo ocurrir o de lo que quizá nunca ocurrió pero guarda una verdad más profunda que cualquier certeza histórica.

CONCLUSIONES

Para comenzar, debemos analizar si nuestra hipótesis inicial se ha cumplido o no. Con la intención de dar una respuesta convincente a la ausencia de lo maravilloso en la épica románica frente a la épica germánica, hemos indagado en los procesos de cristianización y romanización que sufrieron la mayoría de pueblos de origen nórdico. Sin embargo, en el transcurso del trabajo, hemos ido cerciorándonos de que esta ausencia no es tal; el elemento maravilloso se encuentra, en mayor o menor grado, en las cuatro obras que hemos tratado, solo que responde a parámetros de distinta índole. En algunos casos, la maravilla es de procedencia puramente germana, mientras que en otro aparece con un carácter esencialmente cristiano.

Para intentar abordar el carácter y el predominio del elemento maravilloso en las obras que hemos tratado, debemos fijar primero nuestra atención en las ya mencionadas edades heroica y retrospectiva. Ambas son el anclaje temporal que nos permiten, siguiendo nuestra hipótesis, determinar si una obra contiene o mantiene ese rasgo maravilloso. Partimos de la idea de que, en función del tiempo transcurrido desde que se gestó la historia en cuestión -generalmente coincidiendo este hecho con los acontecimientos reales o históricos- y el momento en que queda fijada por escrito, el poema épico contendrá un mayor o menor grado de fabulación, dado que el alejamiento en el tiempo de los hechos originales tiende siempre a desvanecer el carácter histórico y preciso de cualquier hecho en pos de un componente imaginativo que lo sustituya. En este sentido, la estudiosa Primitiva Flores apunta que:

Podemos distinguir en la poesía épica dos categorías: la narración épica primitiva o épica heroica y el poema épico propiamente dicho o épica culta. La primera la forman aquellos poemas dirigidos a una audiencia popular, compuestos oralmente por lo general y que eran recitados a modo de salmodia, frecuentemente con algún acompañamiento musical. En ellos se reflejaba el mundo de un pueblo particular y su fin esencial era interesar a sus coetáneos e incitarles a la emulación de las glorias de sus antepasados (1978: 262).

Es decir, el poema épico nacería como reproducción de las hazañas de un héroe con el objetivo de otorgar una imagen concreta de un pueblo. Sin embargo, el transcurrir del tiempo culminará en un poema épico que, suponemos, habrá perdido gran parte de sus componentes iniciales. A pesar de esto, debemos advertir que no es necesario este alejamiento para que una obra cualquiera posea más o menos hechos fabulados o ficticios; pero en el caso de los poemas épicos, cuyo principal objetivo parece ser la conservación de la memoria de un pueblo -encarnado generalmente en un héroe-, esta diferencia temporal resulta, desde mi punto de vista, clave para comprender la cuestión de su historicidad.

Comencemos hablando del poema más antiguo, el *Beowulf*, cuyo manuscrito de mayor

antigüedad conservado data del siglo X. No obstante, sin entrar en las discusiones de los críticos acerca de las fechas¹¹, parece que la primera composición de la obra se realizó en torno a los siglos VII y VIII, mientras que los hechos históricos a los que hace referencia tuvieron lugar en torno al siglo V. El *Beowulf* es, con mucha diferencia, el poema épico de los que hemos tratado cuya trama principal se remonta mucho más atrás en el tiempo.

Por tanto, teniendo en cuenta las fechas de los acontecimientos históricos y las del primer manuscrito conservado -el único que podemos tomar en cuenta-, vemos que la diferencia temporal resulta de cinco siglos más o menos, una diferencia considerable para que lo realmente realizado por el héroe Beowulf se haya transformado de modo sustancial.

Por otra parte, tenemos el *NL*, cuyo primer manuscrito conservado data de finales del siglo XII o principios del XIII. Aunque las fechas del manuscrito datan más o menos de la misma época que las del *Beowulf*, y una de las fuentes del poema alemán coincide con la del inglés, el desarrollo del *NL* es bien distinto, pues la trama principal gira en torno a la venganza de Crimilda, y prácticamente toda en su totalidad está desarrollada en un ambiente medieval cortesano representativo de la época. No obstante, algunas de las fuentes de las que bebe el poema alemán son muy antiguas, entroncando con la tradición germánica presumiblemente anterior a las grandes migraciones, como es en el caso de la historia de Sigfrido, que ya aparece mencionada en el *Beowulf*. Por tanto, el ambiente cortesano en el que se desenvuelve toda la obra no impide al *NL* contener ciertos rasgos maravillosos, como los que ya hemos mencionado anteriormente, que podrían proceder de estas fuentes antiguas que utiliza.

El problema que plantea este poema es que la historia principal que en él se nos narra es la de Crimilda, un personaje que, si bien aparece identificada históricamente como la esposa de Atila, los hechos narrados parecen no tener una referencia demasiado clara. Sin entrar en discusiones, podríamos afirmar que la trama principal del *NL* es enteramente fabulada, un ejercicio poético que, si bien bebe de la tradición en algunos momentos, centra toda su atención en el desarrollo de una trama de venganzas y asesinatos para entretener al oyente de la época. Por tanto, el referente histórico, encarnado en la figura de Sigfrido, queda relegado a un segundo plano. No obstante, es a estos hechos a los que queremos referirnos nosotros.

Teniendo en cuenta lo anterior, fijaremos nuestra atención en el héroe Sigfrido, que realiza su primera aparición en la literatura en la *Edda poética*, cuya datación es realmente polémica, dado el carácter recopilatorio de la misma, pero que podríamos situar en torno al

¹¹ No haremos precisiones de este tipo en ninguna de las fechas que daremos a partir de aquí, tomando en consideración únicamente las fechas de gestación y composición que gozan de mayor aceptación entre los críticos.

siglo X. No obstante, como ya hemos dicho, la obra es una recopilación de poemas y leyendas de origen nórdico, por lo que podemos suponer que todo lo que en ella se narra tiene una fecha de gestación muy anterior a la de su composición. Además de lo anterior, tenemos las llamadas «piedras de Sigurd», una serie de piedras rúnicas datadas en torno a los años 950 que también narran las gestas de Sigfrido.

Por último, si bien no podemos dar una fecha exacta del Sigfrido histórico, podemos suponer que su antigüedad es considerable, lo cual habría permitido la distorsión de su figura y de todas sus hazañas.

En el caso de la épica románica, el *CR* es el poema cuya historia se remonta más atrás en el tiempo. El primer manuscrito conservado data de finales del siglo XII y la composición del poema de finales del XI, mientras que los personajes y sucesos a los que hace referencia se remontan al siglo VIII con la figura de Carlomagno. Es decir, cuatro siglos de diferencia entre la posible gestación del poema y su composición, entre la edad heroica y la edad retrospectiva. Cuando hemos hablado del *CR* ya hemos advertido que está repleto de elementos maravillosos. Frente al otro poema románico, el *CMC*, el poema francés es muchísimo más pródigo en la aparición de sucesos sobrenaturales de todo tipo, aunque siempre con gran predominio de aquellos de carácter cristiano. Teniendo en cuenta la diferencia temporal entre la gestación y la composición del poema, esta aparición de elementos fabulados adquiere en parte su explicación.

Por último, el *CMC* es el único poema de los cuatro que no mantiene esta misma estructura temporal. El único manuscrito conservado se realizó en el siglo XIV, aunque sabemos, pues se indica en la misma obra, que es una copia de otro manuscrito cuya fecha de composición sería el año 1207. En cuanto a los hechos que se narran y los personajes que aparecen en el poema, todo ello data de mediados y finales del siglo XI. Concretamente, el Cid histórico muere en el año 1099, y el manuscrito que conservamos parece ser del 1200, es decir, apenas cien años de diferencia separarían los hechos históricos de la composición del poema. Un alejamiento temporal muy breve si lo comparamos con el de los otros tres poemas estudiados, lo cual no daría espacio a la fabulación, todavía estando muy reciente la realidad histórica de los sucesos; la memoria del Cid está muy presente entre las gentes castellanas. No ocurre así con el *CR*, cuya diferencia de tiempo entre gestación y composición es también de cierta consideración.

Podríamos tender a pensar, sin miedo a equivocarnos, que el poema francés, dada la antigüedad de sus hechos, debería contener multitud de elementos de origen pagano. Sin embargo, creo que en este punto habría que tener en cuenta la brusca transformación al

catolicismo de los francos. Esta conversión directa y sin reservas apunta, por un lado, a la escasa influencia que las creencias paganas ejercían sobre sus creyentes, por lo que, según parece, los germanos tardarían poco en olvidar sus raíces y adaptarse a los nuevos credos cristianos; por otro lado, una conversión directa tan temprana concedería el tiempo suficiente para que las antiguas creencias y costumbres cayeran en completo desuso y tomaran las cristianas como las suyas propias.

Por otra parte, debemos tener en cuenta el alejamiento o acercamiento de las obras al proceso de cristianización y romanización. Dependiendo de la antigüedad del poema, este tendrá mayor o menor influencia del cristianismo, pues cuanto más nos alejemos en el tiempo, parece obvio que la impronta cristiana será menor. En función de esta antigüedad, la aparición de elementos maravillosos parece más probable cuanto más nos acerquemos en el tiempo a la época de la cristianización, época convulsa en la que el establecimiento de la religión era todavía un proceso inestable y de dudosa contundencia. Tanto el *CMC* como el *CR* son muy posteriores en el tiempo, son compuestos en una época en la que el cristianismo está afianzado plenamente y las gentes de los pueblos en que se gestan han olvidado casi por completo sus raíces germanas. Además de sus creencias, sus modos de vida tienen ya poco o nada que ver con las costumbres paganas. Franceses y españoles son ya puramente cristianos romanizados.

También el *NL* se compone en una época muy alejada en el tiempo de las tradiciones germanas, y se encuentra totalmente inmerso en el cristianismo, pero, como ya hemos apuntado, la gestación del relato de Sigfrido es muy anterior; aparece por primera vez en las *Eddas*, y aun cuando Snorri Sturluson lo fija por escrito en esta obra, la procedencia del relato sigue siendo muy antigua. La gestación por tanto de la historia de los nibelungos es muy anterior a su puesta por escrito en el *NL*, mucho más cercana al tiempo mítico de las tribus germanas que al tiempo histórico de los alemanes. Solo así se explicarían tanto el marcado elemento cristiano como el marco literario cortesano impuestos sobre el relato germano.

Para concluir el tema del alejamiento temporal, hay que destacar que tanto el relato de Beowulf como el de Sigfrido son relatos pertenecientes a la edad heroica del pueblo germano, de un tiempo en el que probablemente el cristianismo todavía no se había introducido en las tribus nórdicas. Es decir, ambas historias se gestarían en una edad en la que no solo no estaría presente la religión cristiana, sino que las creencias propias de los germanos, sus costumbres más puras y originales gozarían de absoluta vigencia. Este hecho haría a estos relatos mucho más proclives a conservar rasgos maravillosos procedentes de una tradición ancestral. Como ya hemos visto, el marco cristiano que mantienen es solo superficial y parece evidente que es

un añadido posterior. El espíritu de la obra es esencialmente pagano.

Un segundo motivo que podría explicar la ausencia de lo maravilloso neutro en la épica románica es el rechazo de la Iglesia hacia toda creencia ajena a ella. Como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, este rechazo está atestiguado por todas partes: «La fórmula de abjuración que se les impuso (a los sajones por Carlomagno) y que se conserva en el Vaticano en un manuscrito del siglo IX contiene, en efecto, estas palabras: «Renuncio a todas las obras y palabras del diablo, a *Thunar* y a *Uuôten* y a *Saxnôt* y a todos los demonios que son sus compañeros (*hira genôtas*)» (Dumézil, 1973: 19).

Pero no solo la religión se topa con esta barrera impuesta desde el Imperio romano, también los modos de vida y costumbres de los paganos ven frenada su impronta y transformada casi radicalmente. Así, Menéndez Pidal vendría a confirmarnos el punto más importante de nuestra hipótesis inicial:

Durante tres largos siglos, en el reino godo las costumbres germánicas están, no desarraigadas, sino cohibidas, latentes, porque, como bárbaras, las repudiaba la legislación romanizada bajo el prepotente influjo de la Iglesia. Solo tras la invasión musulmana, que trajo la destrucción del Estado hispano-godo y la cesación de los concilios toledanos, tan adversos a las costumbres germánicas, los usos góticos se desarrollaron y extendieron con sorprendente vigor, como podemos ver gracias a los documentos jurídicos que se nos conservan de los siglos X, XI y XII (1992: 269-270).

Pero las creencias paganas no son las únicas que se han visto censuradas por la Iglesia, y no solo el cristianismo ha sido una religión repudiadora de otras fes. La cuestión de la represión tiene un carácter sistémico dentro de ciertas estructuras religiosas. Según Campbell, cualquier «sistema ético monástico-puritano, negador del mundo, transfigura inmediatamente las imágenes del mito. Ya no puede el héroe descansar inocentemente con la diosa de la carne; porque ella se ha convertido en la reina del pecado» (2014: 142). Por esta razón, el cristianismo, que también niega otros credos por considerarlos pecaminosos o diabólicos, además de rechazar radicalmente muchas de las imágenes que estas religiones traen consigo, también las modifica para amoldarlas a su sistema de valores. Hemos visto ya este caso en la *epistola ad Mellitum*; no se quieren integrar los cultos extraños por ser falsos, pero tampoco se quiere intentar arrancarlos de raíz de las creencias de quienes los practican, así que la solución se encuentra en dar una forma nueva al mito, una forma reconocible pero desprovista ya de todo aquello que no tolera la Iglesia.

Con este rechazo eclesiástico se explicaría en gran parte, desde mi punto de vista, ese alejamiento de las creencias o tradiciones paganas del que venimos hablando en este trabajo. Y mientras se da este alejamiento, un acercamiento hacia el cristianismo se va volviendo cada vez más evidente. En el caso de los poemas épicos esta transformación se da por absoluta

necesidad: «La forma épica tuvo que adaptarse a los temas bíblicos y expresar el modo de ver del clero, para no desaparecer del todo de la literatura» (Hauser, 1969: 210). Sin embargo, no solo la religión rechaza, modifica o fusiona creencias y tradiciones. A veces, simplemente el paso del tiempo, el cambio de localidad o cualquier otra vicisitud humana hacen que los hechos primigenios acaben desfigurados:

El perfil de los mitos y de los cuentos está expuesto a ser dañado u oscurecido. Los rasgos arcaicos son generalmente eliminados o suavizados. El material importado se revisa para que cuadre con el paisaje, las costumbres o las creencias locales y el material primitivo sufre en el proceso. Lo que es más: en las innumerables repeticiones de una historia tradicional son inevitables las dislocaciones accidentales o intencionales. Para explicar elementos que por una u otra razón han perdido su significado, se inventan interpretaciones secundarias, a menudo con gran habilidad (Campbell, 2014: 276).

Teniendo en cuenta este rechazo evidente por parte de la Iglesia, parece obvio que cuanto más nos alejemos en el tiempo –alejándonos así también del poder del cristianismo-, menor será la influencia de la Iglesia sobre los pueblos que hemos tratado. Como ya hemos visto, los pueblos germanos del norte de Europa fueron los últimos en adoptar de forma absoluta y definitiva la religión cristiana, por lo que parece lógico que quedaran durante más tiempo en su creencia colectiva y en su cultura residuos de su tradición pagana, frente a otros que, como es el caso de los godos y los francos, cambiaron sus creencias antiguas de forma muy temprana o muy brusca por las de la fe de Cristo.

Así, los godos que llegaron a España fueron los primeros en ser cristianizados, un siglo antes que los francos. Los godos llegan a la península siendo ya cristianos (aunque arrianos) en el siglo V, y llegan ya plenamente romanizados. Si consideramos que el origen de la épica castellana está en los cantos godos -aunque sea solo en parte-, este podría ser el mayor indicio del alejamiento de la cultura germánica por parte de los godos, y, por tanto, de la sobriedad del *CMC* en cuanto a lo maravilloso.

No obstante, y este apunte me parece esencial, quizá deberíamos hablar más de «alejamiento de la tradición pagana» que de «ausencia de lo maravilloso». Si consideramos que en esta época se acepta lo maravilloso como algo real y, a la postre, histórico, deberíamos hablar de alejamiento de la cultura germánica y acercamiento a la cultura cristiana más que de ausencia o presencia de la maravilla.

En resumidas cuentas, los godos y los francos son las dos tribus que se convierten al cristianismo con mayor rapidez y contundencia. Los francos ni siquiera pasan por el estadio intermedio del arrianismo; de una vez se convierten al catolicismo. Por su parte, los godos son los primeros en convertirse al cristianismo y llegan ya romanizados y devotos a la Península.

En cambio, tanto entre los anglosajones como entre los germanos, el proceso de cristianización, romanización y, en fin, de adaptación a los modos del Imperio Romano es caótico, inestable, se da en épocas muy distintas y el modo de vida «primitivo» permanece durante mucho más tiempo que en el mundo románico. Así lo atestigua Menéndez Pidal cuando afirma que la influencia gótica en la España del momento es escasa por la pronta romanización que sufrió el pueblo:

Los godos, cuando entraron en España, estaban ya muy romanizados, como ninguna de las otras stirpes germánicas lo estaba; vemos, en consecuencia, que la lengua latina en España no sufrió de parte de la lengua goda presión ninguna apreciable, como sufrió la lengua francesa; la idea estatal del imperio romano se impuso dentro del mismo Estado visigodo; el derecho romano dominó en la legislación visigoda y triunfó después sobre las costumbres germánicas; el cristianismo romano anuló el arrianismo godo; las ciencias y las artes nada se ve que deban a los godos, etc. (1992: 295).

No obstante, parece que este antiguo proceso de romanización y cristianización no influye demasiado a la hora de restringir los cantos de los godos que utilizaban para guardar la memoria de su pueblo, sugiriendo así una vez más que el origen de la épica castellana se encuentra en estas canciones de origen germano. De todas formas, aunque la romanización y cristianización no consiguieran frenar la creación de estos cantos, sí parece, según Menéndez Pidal, que tuvieron cierto carácter restrictivo en lo que a la tradición pagana se refiere: «Cuando no pensamos que la epopeya tenga un origen mítico, sino historiográfico, debemos suponer que la cristianización y romanización de los godos, comenzada en el siglo IV, en el imperio de Oriente, en tiempo de Frigiterno, no contrariaba los cantos historiales de ese pueblo, sino en lo que acaso tuviesen de mitología pagana incidentalmente» (1956: 25).

Por tanto, una vez establecidos en el imperio romano, los pueblos germanos siguen reproduciendo sus cantos historiales antiguos, del mismo modo que siguieron dando cuenta de los nuevos sucesos que les acontecían en nuevos cantos noticieros, pero privándolos de aquel carácter pagano ancestral que el nuevo orden al que pertenecen ya no les permite. Continuaron así la edad heroica de la que procedían, pero esta vez delimitada a su pequeño ámbito local y ya no extendida a todo el pueblo germano:

Los anglosajones establecidos en Britania cultivan su épica, como recordaremos, en los siglos VIII y X: los fragmentos conservados del *Waldere* y del *Beowulf* nos muestran que en el siglo VIII se refundían los temas viejos, y dos siglos más tarde el fragmento de la *Muerte de Byrthnoth* en la batalla de Maldon (año 991) muestra el canto de sucesos tardíos. Los francos establecidos en la Galia sabemos, por testimonio del llamado Poeta Sajón, que continuaban su épica, cantando a los reyes merovingios de los siglos VI y VII (Menéndez Pidal, 1992: 253).

Es decir, los cantos para la rememoración del pasado no se detienen en ningún momento; se siguen noticiando hazañas de personajes de su actualidad y siguen naciendo del imaginario leyendas y cuentos. Sin embargo, también estos nuevos cantos se topan con el rechazo y la

censura de una Iglesia que, como ya hemos visto, rechaza todo aquello que proceda de cultos paganos:

Siglo y medio antes que Carlomagno mandase que los cantos bárbaros y antiquísimos de los reyes francos fuesen aprendidos de memoria, disponía san Isidoro igualmente entre los visigodos que antes de llegar a la adolescencia cantasen los muchachos nobles las hazañas de los antepasados. Es un obispo, no un rey, quien en España lo dispone; y no es de suponer que la reacción eclesiástica que sobrevino en Francia en tiempo de Luis el Piadoso sobreviniese también a su vez en España, ya que cristianizados los godos mucho más de un siglo antes que los francos y más intensamente, sus antiguos cantos no conservarían restos de paganismo que pudieran alarmar a la Iglesia, directora eficaz de la monarquía hispana. (Menéndez Pidal, 1992: 257)

Por otra parte, al margen del momento en que se dé la cristianización de un pueblo, me parece imprescindible señalar la escasa importancia que daban los pueblos germanos a sus creencias desde un punto de vista teológico.

Ya sabemos que la religión nórdica no era una religión dogmática; sus creencias son más un elemento práctico, de orientación vital, que una ley estricta que ha de ser obedecida bajo pena de algún castigo divino. Bernárdez explica claramente que los germanos, «al no estar obligados a creer, tampoco podían “descreer”, excepto en un sentido muy genérico, aunque tenemos testimonios suficientes sobre escandinavos de entonces que eran total y declaradamente agnósticos» (2002: 14). Y aquí encontramos una de las claves que explica, desde mi punto de vista, la ausencia más o menos explícita de la tradición pagana en cualquier obra que se compone inmersa ya en el cristianismo. Como afirma de nuevo Bernárdez, «la religión no era para ellos una cuestión de profundas creencias, sino algo que cumplía unos objetivos tanto sociales como individuales. Si estos no se realizaban, era señal de que algo iba mal y que quizá la solución estaba en adoptar otros dioses» (2002: 15). Es decir, no solo la represión de la Iglesia provocaría la desaparición de todos estos elementos que contendrían un gran ingrediente de lo maravilloso, sino que los propios germanos, introducidos de lleno en el nuevo culto cristiano, no verían con especial desagrado la supresión de elementos de una religión que ya no les resultaba de mucha ayuda.

Tal vez esta sea también una de las razones por las que los germanos abandonaron tan rápidamente sus tradiciones paganas, y por eso una vez cristianizados, todas las referencias precristianas se van olvidando; porque ya no son útiles, y no hay nada de peligroso en desechar lo que no funciona para adoptar algo mejor. Por esta razón, el *Beowulf* y el *NL* mantendrían ese espíritu pagano: porque son poemas gestados -aunque no compuestos- antes de la llegada del cristianismo, mientras que el *CMC* y el *CR* se originan y se componen ya en época puramente cristiana.

Otro de los puntos determinantes en la cuestión de lo maravilloso debemos buscarlo en

la influencia que tiene el entorno en la percepción de los elementos sobrenaturales. Aquellos que viven en un entorno más natural, menos industrializado y más salvaje tendrán una visión muy distinta del mundo, tanto del que habitan como de los que imaginan, frente a aquellos cuya realidad sea mucho más artificial y alejada de la tierra. A este respecto, la estudiosa Hilda Davidson nos dice que «a working religion develops out of men's needs and ways of life, and the natural world in which they find themselves determines the images which they use for supernatural powers and their picture of the Other World» (1988: 3).

Además, la romanización trajo consigo una suerte de «civilización» que luchaba en cierta manera contra la naturalidad de la tierra. La construcción de calzadas o de grandes edificios de arquitectura elegante y refinada compiten por hacerse un hueco en la tierra original y suplantar su espacio. Esto impediría a los habitantes mantener ese contacto primordial tan directo del que gozaban antes, perdiendo así algunas de sus concepciones sobre el mundo o sustituyéndolas por otras de carácter más moderado o civilizado.

En resumidas cuentas, sabemos que el norte de Europa es mucho más agreste, más salvaje, más *natural*, mientras que el sur es mucho más árido, más cálido y la naturaleza es mucho menos hostil. Esto, unido al periodo más tardío de romanización, que trae una suerte de «civilización» más alejada de lo natural, dan algunas de las claves para comprender algo mejor cómo se configuraban las creencias de los pueblos.

Por tanto, tal vez el alejamiento de la tradición pagana se deba, más que a la cristianización, a la romanización. Es probable que el paso de un estado «bárbaro» a un estado más civilizado consiguiera alejar los modos de vida tradicionales de los pueblos germanos, tan afines al entorno, la naturaleza y a un estado más esencial o primigenio del hombre. Aunque considero que la conversión al cristianismo también contribuyó a este olvido tradicional, parece que el papel de la religión no fue tan determinante ni tan fuerte como para modificar con tanta profundidad a los germanos social y culturalmente.

Otro punto me parece imprescindible remarcar, y es que, como ya hemos visto, tanto en la épica germánica como en la románica encontramos elementos maravillosos. Es cierto que quizá una sea más pródiga que otra en la aparición de este elemento, pero ambas lo contienen de forma clara y representa un papel importante en el desarrollo de cada obra. Sin embargo, me parece fundamental remarcar el carácter de lo maravilloso que vemos, por ejemplo, en el *CMC* frente al aparecido en el *Beowulf*.

Frente a obras como el *Beowulf*, el *NL*, el *Kudrun*, las *Eddas* o los poemas del ciclo artúrico, entre otros, la épica medieval románica, y en concreto la castellana y la francesa, tienden durante la Edad Media a presentar el elemento sobrenatural cristiano. La germánica,

por el contrario, posee, aunque rodeada de tintes cristianos más o menos marcados, lo que Le Goff denomina «lo maravilloso neutro», lo sobrenatural de carácter ancestral, pagano, mítico. Es decir, ambas épicas presentan en mayor o menor medida elementos de corte maravilloso, pero estos se configuran en torno a los modos de vida y creencias del momento.

Un aporte en este punto me parece necesario, y es que, aunque lo maravilloso en términos generales se acepta como algo que existe, cuando la Iglesia se topa con lo maravilloso pagano lo tacha de falsa creencia, niega su realidad. Es decir, se niega el estatus ontológico de la maravilla, pero desde una perspectiva muy distinta a la actual; se rechaza porque no procede de Dios, porque pertenece a un culto falso, negador de la única religión. Esto determinaría de algún modo que lo maravilloso quizá no estaba tan aceptado naturalmente, pues, de estarlo, aunque pagano y maligno, se asumiría ontológicamente. Aunque es cierto que en muchas ocasiones se habla de los vikingos como demonios, y todo lo que de ellos proceda se asigna a lo maligno y a Satán, se contradicen luego al determinar sus creencias como falsas.

Por otra parte, desde el punto de vista de la psicología y concretamente del psicoanálisis, Joseph Campbell trata de dar su propia explicación a la aparición de elementos maravillosos en la mitología, aun cuando esta esté dando forma a las hazañas de un personaje histórico:

Es asunto propio de la mitología y de los cuentos de hadas revelar los peligros específicos y las técnicas del oscuro camino interior que va de la tragedia a la comedia. Por ello los incidentes son fantásticos, «irreales»: representan triunfos psicológicos, no físicos. Aun cuando la leyenda trate de un personaje histórico, los hechos de su victoria se manifiestan no en una forma acorde con la realidad de la vida, sino en visiones como las de los sueños. Porque no se trata de que tal y tal hazaña se hayan realizado en la Tierra; se trata de que, antes de que dicha hazaña se haya verificado en la Tierra, hay otra cosa primaria y de mayor importancia que ha tenido que pasar por el laberinto que todos conocemos y visitamos en sueños. La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior (2014: 44)

Es decir, la ausencia o presencia de lo maravilloso se debería desde este punto de vista a un desarrollo del relato de carácter psicológico, aduciendo que todo lo que en él se presenta es un reflejo de lo que le sucede al individuo interiormente.

Po otra parte, debemos además considerar la idea de que la ausencia o presencia de elementos maravillosos en una obra no se deba a la falta de creencias de la sociedad para la que se compuso. Según hemos podido ver en el apartado que hablamos de la relación entre maravilla e Historia, la creencia en duendes y en criaturas del todo extraordinarias se prolonga en el tiempo con mucha contundencia. Parece evidente, por tanto, que no podemos tomar el escepticismo como una de las explicaciones para solucionar la cuestión de la historicidad de poemas como el *CMC*.

Como apunte final a este trabajo, considero necesario remarcar que la cuestión de la sobriedad del *CMC*, la verosimilitud, la historicidad o como decidamos llamarlo, es al final irresoluble. Hemos dado cuenta de algunas posibles causas que pudieran haber influido, pero podría deberse simplemente a otros factores inalcanzables como, por ejemplo, la decisión del propio autor o autores. No está, por tanto, en nuestra mano ni en nuestras posibilidades afirmar nada, dada la multitud de variables y situaciones que desconocemos, situaciones que podrían cambiar radicalmente gran parte de lo que hemos expuesto en este trabajo.

Como ejemplo de esto, en la introducción al *CMC*, Juan Carlos Conde (2003) trata de dar una explicación para el ahistoricismo -e incluso la fantasía- de la épica francesa, y en concreto del *CR*. Según esta explicación, los poemas serían escritos por monjes cultos con la intención de atraer visitas de los peregrinos que querían ver las reliquias de las leyendas. Según esta concepción individualista, la redacción de poemas épicos tendría un objetivo económico. Es decir, un hecho tan banal como el aquí citado podría dar directamente la respuesta a toda la cuestión que hemos venido planteando.

BIBLIOGRAFÍA

1) Bibliografía primaria

- Beowulf*, trad. Jesús Lerate y Luis Lerate, Madrid, Alianza, 2017.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *El caballero del león*, trad. Isabel de Riquer, Madrid, Alianza, 2011.
- CMC = *Cantar de mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Madrid, Espasa Calpe, 2011.
- CR = *El Cantar de Roldán*, trad. Benjamín Jarnés, Madrid, Alianza, 2014.
- Kudrun*, trad. Oliva Paradés y Francisco Manuel Mariño, Madrid, Akal, 2018.
- NL = *El Cantar de los Nibelungos*, trad. Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Arpa, 2018.
- SNORRI, Sturluson y Saemund el Sabio, *Eddas: leyendas de los dioses del Norte*, trad. Ángel de los Ríos, España, Desván de Hanta, 2014.

2) Bibliografía secundaria

- ARROYO, Sara, «La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino», *Eikón Imago*, 1 (2012), pp. 105-118.
- ASÍS, Francisco de, «El león: estudio iconográfico», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (2009), pp. 33-46.
- ASPILLAGA, Ángela y Hugo Hinojosa, «Lo Maravilloso y la Configuración del Otro en el Poema de Fernán González», *Cyber Humanitatis*, 40, 2006, accesible en línea en http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D20045%2526ISID%253D690,00.html [consultado el 08.10.2018].
- AZUELA, María Cristina, «Lo maravilloso entre el paganismo y el cristianismo: La materia de Bretaña y la herencia celta», en *Historia y literatura: Maravillas, magia y milagros en el Occidente medieval*, ed. Israel Álvarez Moctezuma y Daniel Gutiérrez Trápaga, Distrito Federal, Universidad nacional autónoma de México, 2015, pp. 15-33.
- BARONA, Fernando (coord.), *Chamanismo: Tiempos y lugares sagrados*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2007.
- BELINSKY, Jorge, «Una aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff», *Intercanvis*, 17 (2006), pp. 23-27.
- BENOIST, Alain de, «El mundo de los Indoeuropeos», en *George Dumézil y los indoeuropeos* ed. Alain de Benoist, Bernard Sergent et alii, Tarragona, Colección Originis, 2017, pp. 75-86.
- BERNARDEZ, Enrique, *Los mitos germánicos*, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Mitología nórdica*, Madrid, Alianza, 2017.

- BORDEN, Rubén, «Sobre la presencia de las aves en la *Historia Roderici Campidocti*», *Estudios* 111, 12 (2014), pp. 133-140.
- BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*, Kier, Buenos Aires, 1967.
- BOIX, Alfonso, «Aspectos maravillosos en el Cantar de Mio Cid», *Boletín de literatura oral*, 2 (2002), pp. 9-23.
- , «La fuga del león en el *Cantar de mio Cid* como ritual iniciático», en *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica*, coord. Alberto Montaner Frutos, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2013, pp. 87-98.
- BUBNÓ, Hedvig, «¿Bárbaros o romanos? Aculturación. Continuidad de la cultura romana en los estados bárbaros. El Reino Vándalo de África», *Orpheus Noster*, 2 (2013), pp. 15-29.
- BURKE, James, «La lógica de la imagen animal en *El Cantar de Mio Cid*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Antonio Vilanova, Barcelona, 1992, 1, pp.133-138.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- CANTERA, Margarita, *Los monjes y la cristianización de Europa*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- CARRERA, Leonardo, «La *Epistola ad Mellitum* de Gregorio Magno: conversión por asimilación», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 2012, accesible en línea en <<http://www.orbisterrarum.cl/>> [consultado el 8.11.2018].
- CHESTERTON, Gilbert K., *Breve historia de Inglaterra*, Textos.info, 2017, accesible en <<http://www.textos.info/>> [consultado el 31.01.2019].
- COLOMBRES, Adolfo, *Celebración del lenguaje: Hacia una teoría intercultural de la literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.
- COLLADO, Francisco, «Fantasía y realidad en dos gestas medievales: del *Beowulf* al *Poema del Mio Cid*», en *El Cid en el Valle del Jalón*, ed. Institución Fernando el Católico, 36, Zaragoza, Centro de estudios bilbilitanos 1991, pp.180-191.
- COLLINGWOOD, Robin y Nowell Myres, *Roman Britain and the English Settlements*, Londres, Oxford University Press, 1945.
- CONSIGLIERI, Nadia, «Entre lo leonino, lo draconiano y lo humanoide. Notas sobre la representación pictórica de bestias y diablos en el área castellana y aragonesa (siglos XII-XIII)», *Eikón Imago*, 10 (2016), pp. 69-106.
- CONDE, Juan Carlos (ed.), *Cantar de mio Cid*, Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe, 2003.

- DAVIDSON, Hilda, *Myths and symbols in pagan Europe: Early Scandinavian and Celtic religions*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.
- DAWSON, Christopher, *La religión y el origen de la cultura occidental*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2010.
- DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.
- DEYERMOND, Alan, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987.
- , «La estructura del Cantar de Mio Cid, comparada con la de otros poemas épicos medievales», en *El Cid, poema e historia: actas del Congreso Internacional*, coord. César Fernández Alonso, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2000, pp. 25-39.
- DUMÉZIL, Georges, *Los dioses de los germanos: ensayo sobre la formación de la religión escandinava*, México D.F, Siglo veintiuno editores, 1973.
- DURUY, Víctor, *Compendio de la historia de la Edad Media*, París, Librería Hachette y C^a, 1882.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2018a.
- , *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Austral, 2018b.
- ELVIRA, Miguel Ángel, «Los orígenes iconográficos del dragón medieval», *Antigüedad y Cristianismo*, 14 (1997), pp. 419-434.
- FLORES, Primitiva, «La épica», *Estudios clásicos*, 22: 81-82 (1978), pp. 261-281.
- GARCÍA, Ángeles, «El universo de lo maravilloso en la hagiografía castellana», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1999-2000, pp.335-353, accesible en línea en <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/garciaborbolla/lomaravillosohagiografia.htm> > [consultado el 22.06.2019].
- GONZÁLEZ, Ana, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, 7 (1987), pp. 207-226.
- GRAU-DIECKMANN, Patricia, «Santa Marta, guardiana de hogares ajenos», *Eikón Imago*, 11 (2017), pp. 51-68.
- HALLER, Johannes, *Las épocas de la historia alemana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1941.
- HORRENT, Jules, *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte I*, Madrid, Gudarrama, 1969.
- HIGUERA, María Marcela, «El mito del anillo de Giges en *La República* de Platón»,

- Universitas Philosophica*, 67 (2016), pp. 73-102.
- IRIBARREN, José María, «La literatura de lo maravilloso», *Príncipe de Viana*, 10 (1943), pp. 99-106.
- JUNG, Carl y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología: El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004.
- LACARRA, María Eugenia, *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideología*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- LÉVÊQUE, Pierre, *Las primeras civilizaciones: De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Madrid, Akal, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2012.
- LOUTH, Patrick, *Germanos y vikingos*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1985.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Planeta- De Agostini, 1993.
- MARIÑO, Alicia, «Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico», en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, ed. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, pp. 40-54.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los godos y la epopeya española: «Chansons de geste» y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- , *La épica medieval española: desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- MINGO, Alberto, «Chamanismo: el pasado en el presente», *A distancia*, 23: 4 (2008), pp. 50-54.
- MONTANER, Alberto, «Rodrigo y el gafo», en *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas: actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid"*, coord. Carlos Alvar Ezquerro, Georges Martin y Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002, pp. 121-179.
- , *El Cid histórico y El Cid mítico y legendario*, Consorcio Camino del Cid, © 2002, accesible en línea en <<https://www.caminodelcid.org/>> [consultado el 20.04.2018].
- y Eva Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Alberto Montaner y Eva Lara, Salamanca, la Semyr, 2014, pp. 33-184.
- , «Épica, historicidad, historificación», en *El Poema de Mio Cid y la épica medieval castellana: nuevas aproximaciones críticas*, ed. Juan Carlos Conde y Amaranta Sagar, Madrid, Editorial Castalia, 2014, pp. 11-24.

- Londres, Department of Iberian and Latin American Studies Queen Mary, University of London, 2015, pp. 17-53.
- MUSSONS, Ana María, «Prodigios y maravillas en la épica», *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 233-245.
- NIDO, Almudena, *Figuras de poder y resistencia en Beowulf: Héroes, mujeres y monstruos*, tesis leída en la Universidad de Oviedo, 2012, accesible en línea en <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/13051>> [consultado el 04.02.2019].
- ORLANDIS, José, «Consideraciones en torno a la conversión al Cristianismo en la Tardía Antigüedad», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 6 (1999), pp. 233-243.
- PASQUALICCHIO, Nicola, «Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico», *Pygmalion*, 4 (2012), pp. 13-36.
- PERTÍÑEZ, Jesús, «Los orígenes medievales del monstruo en el arte», *Revista San Solei – Estudios de la imagen*, 7 (2015), pp. 7-13.
- PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- , *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2011.-
- QUIRÓS, Manuel, «Romania|Germania», *Filología y lingüística XXIX*, 1 (2003), pp.241-259.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, actualización de 2018, accesible en línea en <<https://dle.rae.es/>>.
- ROBINSON, Fred, «Beowulf», en *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1-13.
- RUBIO, Joaquín, «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2006, pp. 121-155.
- SÁNCHEZ, María Teresa, «La huella del chamán: Mitos y rituales de una espiritualidad ancestral», *Revista Pucara*, 23 (2011), pp.45-63.
- SÁNCHEZ, Santiago, «Animalidad y moralidad: el león como rey y señor todopoderoso en tres exempla de la literatura española medieval: Calila e Dimna, Sendeban y Libro de Buen Amor», *Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina, Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval: «Discursos sobre el viaje en la edad media hispánica»*, XI (2014), accesible en línea en <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/animalidad-moralidad-leon-rey-sanchez.pdf>> [consultado el 28.12.2018].
- TÁCITO, *Germania*, Biblioteca Virtual Universal, 2010, accesible en <<http://www.biblioteca.org.ar>> [consultado el 31.01.2019].

- TENREIRO, Marcial, «Pasados bárbaros, presentes romanos. Sincretismo e identidad religiosa», *Espacio, tiempo y Forma, Serie II Historia Antigua*, 22 (2009), pp.261-274.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premio, 1981.
- VON RICHTHOFEN, Erich, «Interdependencia épico-medieval: dos tangentes góticas», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 9 (1990), pp. 171-186.

Otros documentos en línea

- Aarne-Thompson-Uther Clasificación of Folk Tales*, accesible en <http://www.mftd.org/index.php?action=atu> [consultado el 20.04.2018].
- El Testigo Fiel, accesible en https://www.eltestigofiel.org/index.php?idu=sn_4270, 2012, [consultado el 25.05.2018].
- «San Bonifacio y la conversión de Alemania», accesible en <https://radioclares.net/39-san-bonifacio-y-la-conversion-de-alemania/> [consultado el 21.04.2018].