



FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN FILOLOGIA HISPÁNICA
TRABAJO DE FIN DE GRADO
CURSO 2018/2019

TÍTULO: *ELEMENTOS DE LA TRADICIÓN EN LA FANTASÍA DEL SIGLO XXI:*

LOS ARQUETIPOS EN CORDELUNA

AUTOR/A: Leticia Márquez Muñoz

1.Introducción	3
2.Aproximación a la fantasía	4
1.2 Alta fantasía y baja fantasía	6
1.3 Espada y brujería	7
2.Pervivencia de viejos moldes en la fantasía actual.	8
2.1 Literatura épica. Epopeya y cantares de gesta. El héroe.	8
2.1.1 El héroe divino y el héroe mortal	9
3.1.2 Configuración del héroe. Rasgos comunes.	11
3.1.2.1 El viaje del héroe	12
3.1.3 El mentor. La ayuda sobrenatural.	15
3.1.4 El héroe como guerrero. El arma como una extensión del personaje	17
3.1.4.1 Materia de Bretaña. Excalibur	18
3.1.4.2 Cantar de los Nibelungos. Balmung	18
3.1.4.3 Cantar de Mio Cid. Tizona y Colada.	19
3.1.4.4 Cordeluna	20
3.1.5 El héroe como amante. A la sombra del héroe, figura de la dama: Guiomar.	22
3.1.6 El héroe como santo. Purificación del yo.	24
3. 2 Literatura del XVI. Libros de caballerías.	25
3.2.1 Configuración del caballero	25
3.2.2 El compañero del héroe.	29
3. 3 El antagonista del héroe. Personaje Brianda.	30
3. 3.1 Cuentos populares. Figura de la madrastra.	30
3.3.3 El carácter rebelde	32
4.Conclusiones	33
5.Bibliografía	33
ANEXO I. ESQUEMA MONOMITO	36

1.Introducción

El objeto de este estudio es la indagación sobre la fantasía como género literario, su estructura y sus características a fin de poder delimitar en cierta medida esta etiqueta. Por otro lado, se presta especial atención a elementos de la tradición de los que se sirve este género en su construcción. Para ello, he centrado el trabajo en el análisis de una obra concreta, *Cordeluna*, de Elia Barceló, que permite poner en práctica el aparato teórico y plantear cuestiones concretas sobre el género partiendo de un caso específico.

El principal propósito que me inclinó a este estudio fue investigar acerca de este género, conocerlo profundamente, o al menos, llegar a tener un conocimiento más amplio sobre un tipo de narrativa que en mi adolescencia llenó mis horas de ocio y que, en estos momentos puedo observar desde una perspectiva, más crítica. Por otro lado, la visión que había recibido sobre este género era que resultaba muy complicado, difícil de definir, y quería comprobar cómo la crítica se había pronunciado sobre este tema e intentar formarme una opinión sólida sobre ello observando las diferentes propuestas. Y, por último, quería intentar darle cierta dignidad a un género que en mi círculo más próximo y en general tiene una mala reputación vinculada a su condición de género popular al que se le atribuye escasa calidad literaria.

Al principio mis primeros pasos se encaminaron a realizar una aproximación a la fantasía como género, sin mayor precisión. Más tarde, al observar los distintos subgéneros pensé en centrarme en uno en concreto: la fantasía épica, porque siempre me han atraído los héroes, y en ese momento, pensé en centrarme en esa figura. Bajo la dirección de mi tutora investigué sobre el héroe con la bibliografía recomendada. Pero, finalmente, me percaté de que en el libro que deseaba analizar había otras tradiciones, elementos que entraban en juego en el relato, en consecuencia, a partir de ese momento amplié el trabajo a tres ejes: épica, libros de caballerías y cuentos populares como subtextos a los que mi objeto de estudio recurría. De ese modo, sin abandonar la figura del héroe como eje conductor, la analizo teniendo en cuenta cómo dialoga con referencias ajenas, en principio, a la fantasía. Dicho fenómeno constituye, de hecho, uno de los rasgos característicos de la fantasía; Clute y Grant señalan que la fantasía está conectada a una serie de narraciones míticas, antes de que se pudiese usar legítimamente el término de fantasía, que constituyen los *taproots* del género, y esos orígenes son los que he intentado rastrear en el relato de *Cordeluna*.

2. Aproximación a la fantasía

Cuando hablamos o pensamos en la modalidad fantástica se nos suele figurar en la mente un tipo de literatura o arte en la que aparecen elementos que rompen con la realidad establecida, elementos sobrenaturales. Este género se extiende actualmente no solo por la literatura, sino también en el mundo del cine o la industria de los videojuegos. Es un género problemático porque marcar sus fronteras y definirlas es más complicado que otros géneros más definidos. Pese a eso, intentaremos dar algunas claves.

Para distinguir fantasía de otras formas se utiliza el concepto de mimesis referido al alejamiento del mundo literario respecto a la realidad, o a las representaciones miméticas de la misma. Esto permite delimitar el parámetro de la fantasía, y separarlo de otros géneros como la ciencia ficción con el que suele tener cierta cercanía. David Roas señala que la relación conflictiva entre posible e imposible es lo que define la fantasía, distinguiéndolo de otras categorías cercanas. Y para ello, hay que ver qué es lo imposible.

Lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable según dicha concepción. Ello determina una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real (Roas, 2009: 94-95).

Además, añade que lo imposible irrumpe, trasgrede el mundo real, y eso crea un efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir una coexistencia con lo posible. Esta misma distinción también la recoge Isabel Clúa en *A lomos de dragones, Introducción al estudio de la fantasía*. (2017: 18-19). De esta forma, frente a lo empíricamente posible de la ciencia ficción, la fantasía se ocupa de lo imposible. En otras palabras, la ciencia ficción en un futuro cercano o lejano puede hacerse real ya que utiliza las nociones científicas de nuestra propia realidad. Muestra de la proximidad entre estos géneros es la existencia de un subtipo mixto denominado ciencia fantástica que, como su propio nombre indica, combina elementos del género ciencia ficción y la fantasía¹. El problema de esta distinción es que la fantasía varía en el tiempo puesto que depende de si el público de ese tiempo interpreta los sucesos de la narración como imposibles. Lo que para nosotros resulta normal puede ser interpretado como extraño para las personas de otra época, todo depende de la perspectiva, de las circunstancias del tiempo y espacio en el que se halla el sujeto.

¹ O en la industria de los videojuegos, Bioware ha sido capaz de crear dos juegos, *Mass Effect* y *Dragon Age*, que se mueven estos dos universos cercanos. El primero ciencia-ficción, y el segundo fantasía. Ambos con el mismo patrón exitoso: un héroe o heroína que debe salvar al resto de una gran amenaza.

Otro concepto relacionado con el anterior es la verosimilitud. Puede que la fantasía trate con un elemento imposible, pero puede organizarse bajo una verosimilitud autónoma, es decir, con sus propias leyes, ya se trate de narraciones que presenten una geografía particular, historia y tradición, o lo contrario, que presenten un mundo dependiente del nuestro. En cualquier caso, la fantasía desarrolla un mundo ficcional coherente en sí mismo puesto que, aunque trate de cosas improbables, no significa que cualquier cosa esté admitida.

No obstante, la mimesis y verosimilitud no son parámetros suficientemente claros para delimitarla respecto a otros géneros. Existe problemática para diferenciar, por ejemplo, lo fantástico de lo maravilloso. O se puede confundir con otras formas como el realismo mágico. Podemos intentar establecer ciertas características, pero la verdad es más confusa, las fronteras entre un género y otro no están tan claras. Podemos intentar crear compartimentos, pero estos no estarán cien por cien cerrados. Por otro lado, se ha intentado dar rasgos que clasifiquen en categorías o tipos. Utilizaremos para ello las teorías de dos autores que recoge Isabel Clúa (2017: 29-36).

Attebery propone una clasificación gira en torno a tres ejes: modo, fórmula y género. El modo haría referencia a textos que recurren a rasgos de la fantasía para su narrativa, pero que no son los predominantes. Esta distinción diferenciaría textos que se adhieren al modelo fantasía de manera concreta de los que solo se sirven de ello, y lo integran en otro tipo. Por otro lado, Attebery plantea el uso de la fantasía como fórmula. En este caso, los textos emplean una serie de elementos fijos e identificables, que difícilmente serán modificados, por lo que los hace predecibles. Pero no quiere decir que se siga como una receta, sino que se toma una serie de elementos como punto de partida que cada escritor utilizará como vea más conveniente. Por último, el autor aborda la fantasía como género. En este caso se sirve como modelo de Tolkien, y le otorga a la fantasía un contenido que sería tratar con lo imposible, una estructura que trataría de la resolución de un conflicto, y una recepción que debe crear un efecto de maravilla.

Por otra parte, la aportación de Farah Mendelssohn en *Rhetorics of Fantasy* (2008) se centra en la forma en que lo fantástico penetra en el mundo. De esta forma, establece cuatro tipos. En primer lugar, la fantasía de portal, en la que lo fantástico se introduce a través de un portal, es decir, el universo fantástico está alejado, separado, no se infiltra en nuestra realidad, y el acceso a él está limitado para los individuos. Por ejemplo, en la trilogía *Guardianes del tiempo* de Marianne Curley los protagonistas acceden a mundos del pasado a través de un portal, un espejo. No obstante, para Mendelssohn no solo se

trata de cruzar una frontera física, sino el paso de una vida cotidiana sin contacto con lo extraordinario, a un contacto directo. En segundo lugar, fantasía inmersiva; en este caso, lo fantástico se presenta como una norma, se da por sentado tanto para el protagonista como para el lector. Y por eso, piensa que es la modalidad más próxima a la ciencia ficción. En tercer lugar, la fantasía intrusiva, aquella en la que la fantasía perturba el orden natural, el mundo normal, lo que obliga a buscar una solución, aunque en ocasiones este factor alterador se impone. Por último, fantasía liminar. En ese tipo de textos lo fantástico nunca llega a entrar totalmente en el mundo ficcional. Esta clasificación está relacionada con el concepto de imposibilidad y su relación con el mundo representado.

1.2 Alta fantasía y baja fantasía

Al margen de las propuestas de Attebery y Mendlehsen, hay otra clasificación subgenérica que, quizás, es más conocida y empleada, aquella que habla de *High Fantasy* y *Low Fantasy*. Estos términos fueron empleados por primera vez por Lloyd Alexander, utilizó *High Fantasy* en su ensayo *High Fantasy and Heroic Romance* (1971), y desarrollado, posteriormente, por Kenneth J. Zahorski y Robert H. Boyer. La primera fue popularizada en el siglo XX por C. S. Lewis con su *Crónicas de Narnia* (1950-56) y J. R. R. Tolkien con la trilogía de *El señor de los anillos* (1954). La baja fantasía fue difundida en revistas *pulp* por Robert E. Howard, considerado uno de los padres del subgénero *sword and sorcery*, con sus historias de los personajes *Kull de Atlantis*, primera aparición en 1929, y *Conan el Bárbaro*, creado en 1932.

La alta fantasía se desarrolla en un mundo secundario, con una cultura y geografía propias. Un mundo que puede estar totalmente separado del nuestro, o bien puede estar conectado al nuestro mediante un portal, o puede ser un mundo secundario dentro del real, con sus propias reglas y su estructura. Mientras que la baja fantasía emplea el mundo primario, nuestro mundo real donde cosas no racionales, fuera de lo ordinario, ocurren. Otro aspecto es la temática, explica Gary Burns que la baja fantasía “deal more with individual problems at a personal level, and less with world-shaking conflicts” (2016:115), mientras que la alta fantasía se acerca más a la épica, utiliza héroes, que suelen ser jóvenes, con grandes misiones para salvar el mundo del mal.² Al ser jóvenes, permite que el personaje pueda crecer conforme avanza la narración hacia una sabiduría,

² Un buen ejemplo es Frodo el cual debe llevar el anillo al monte del destino superando dificultades en el camino para evitar que el mal triunfe

excelentes habilidades, y convertirse en una autoridad moral. De hecho, la alta fantasía tiene varios puntos en común con la épica como señala Joseph:

In lengthy prose (as opposed to the verse of the long narrative poem of traditional epics), within an expansive or broad, panoramic setting, a hero, often with supernatural or magical assistance, struggles and saves a people or a way of life (Lynne Vallone citada por Michael Joseph, 2004:2)

Por último, la baja fantasía se produce como resultado de una "... disjunction [which] is usually humorous or horrific" (Brian Stableford, 2009:256), en oposición al "enchantment" de la alta fantasía.

1.3 Espada y brujería

El subgénero en el que podríamos encuadrar la historia de *Cordeluna* es la espada y brujería dentro de la fantasía heroica. Pau Pitarch (2008) explica que la diferencia entre fantasía épica y espada y brujería radica a nivel de escala, es decir, mientras la fantasía épica trata de conflictos colectivos, la espada y brujería se centra en un conflicto individual como exactamente ocurre aquí ya que Sancho no se lanza en una misión para salvar el mundo, está más centrado en sí mismo. Una definición acertada de este subgénero, pero no cien por cien completa, especialmente con los nuevos textos del género, es la siguiente:

It is a story of action and adventure laid more or less imaginary world, **where magic works and where modern science and technology have not yet been discovered**...Such a story combines the color and dash of the **historical costume romance with the atavistic supernatural thrills** of the weird, occult, or ghost story. When well done, it provides the purest fun of fiction of any kind. It is escape fiction wherein one escapes clear out of the real world into **one where all men are strong, all women beautiful, all life adventurous**, and all problems simple, and nobody even mentions the income tax or the dropout problem or socialized medicine (Howard, 1967, introduction)

Las definiciones suelen coincidir en esta idea. Un héroe, como en las epopeyas clásicas, lucha por hacer frente a una serie de adversidades, en un mundo habitado por seres fantásticos, que unas veces estarán de su lado y otras se interpondrán en su camino. Es característico de este subgénero que la acción suceda en un tiempo remoto e indefinido, próximo a la Edad Media, y en un espacio imaginado. Además del héroe o heroína suele estar presente en este tipo de narración el mago o hechicero tanto bueno como malo, y si existe ese tipo de magia también objetos mágicos. En ocasiones pueden aparecer dragones, elfos, o enanos. Y, generalmente suele aparecer el viaje para poder realizar

esas aventuras. Por otro lado, Nepomuceno también ofrece una serie de rasgos: apunta a ambientes y culturas primitivas bárbaras o medievales, presencia de elementos sobrenaturales mágicos o divinos, y el personaje protagonista individualista, poderoso y guiado por instintos básicos. (Nepomuceno, 2002, pg. 642-650).

Son relevantes estas consideraciones en torno a los límites difusos de la fantasía puesto que *Cordeluna* se ambienta en dos mundos. La historia del pasado apunta más a este subgénero: está ambientada en una época medieval (utiliza el primer destierro del Cid), con presencia de magia -ya sea a través de objetos como la espada o personas como son los personajes de Ludovico y Bibiana- y en la trama un “héroe” hace frente a una serie de adversidades. La historia del presente también plantea hechos sobrenaturales vinculados a la historia del pasado pues *Cordeluna* trata de una historia de amor que quedó truncada mil años atrás (arco temporal de Sancho) por una poderosa maldición causada por los celos y el odio. Es esta una fuerza maligna que ha conseguido retener sus espíritus durante generaciones hasta que en nuestra época un poder superior, benigno, logra romper la maldición. Los espíritus de los amantes y compañeros se irán reencarnando en sus descendientes (disponían de tres intentos) hasta el presente, cuando sus espíritus quedan liberados.

2. Pervivencia de viejos moldes en la fantasía actual.

2.1 Literatura épica. Epopeya y cantares de gesta. El héroe.

El héroe épico ha estado presente siempre, bajo múltiples formas en la literatura, ya sea el mundo occidental u oriental. La sociedad genera sus héroes conforme a la imagen idealizada que quiere proyectar de sí misma; esta imagen debe tener un ideal, una meta hacia la que dirigirse. Aún en los tiempos actuales, en los que ha sido sometida a una revisión y se ha hecho más compleja, la figura del héroe sigue funcionando, y la fantasía se sirve de ello. El análisis de *Cordeluna* que voy a desarrollar plantea de qué manera el protagonista dialoga con diferentes formas de heroicidad codificadas en otras formas literarias y, en última instancia, si el personaje en cuestión, Sancho Ramírez, lo es o no, o qué tipo es porque no siempre se produce la exaltación de la heroicidad, sino que incluso sucede lo contrario, que la figura se diluya. Veremos qué rasgos se mantienen y cuáles no.

2.1.1 El héroe divino y el héroe mortal

En lo que respecta a la figura del héroe podemos diferenciar dos tipos fundamentales: los divinos, y los sacros o humanos. Dentro de los divinos podemos agruparlos en semidivinos y divinizados. Los semidivinos tienen la particularidad de que uno de sus padres no es divino; un buen ejemplo de esta categoría, divinos y semidivinos, son Hércules, Ulises, o Aquiles. En ambos casos, ya sean sacros o divinos, los héroes son modelos de comportamiento que se encuentran más allá de nosotros, encarnan lo que desearíamos ver como lo mejor de nosotros mismos. La principal diferencia entre divinos y no radica en que los segundos no tienen esas cualidades maravillosas aunque sí que tienen virtudes que les hacen mejores que los demás, pero son tan extraordinarias como el caso de los divinos.

En su *Poética*, Aristóteles sugiere que un héroe es alguien que atrae nuestra atención y nuestra devoción porque es un dios. Esto no quiere decir que el héroe no tenga sus imperfecciones, de ese modo, esa debilidad no es impedimento para poder alcanzar el éxito. Esos héroes poseen en su mayoría una ascendencia superior y de capacidades sobrehumanas, y por ello, sus oponentes tampoco son corrientes. Estos héroes necesitan para resolver las tareas que sus virtudes no se basen en una fe trascendentalista, sino en su propia excelencia. Además, estos olvidan las quejas y las lamentaciones, y no ponen la responsabilidad sobre los dioses, sino que actúan, aceptan su destino aun cuando este puede llegar a ser trágico.

Como el personaje de Sancho se inscribe en el tipo sacro debido a que no es hijo de dioses, diremos solamente de los divinos que son seres más extraordinarios que los sacros debido a su parentesco con los dioses, su fuerza es mayor, tanto que en ocasiones ni siquiera necesitan la ayuda de un compañero (como es el caso de Beowulf) y suelen pertenecer a otro tiempo en el que se practicaba la religión llamada pagana, politeísta. A diferencia de estos primeros, los héroes sacros no tienen esa cualidad de divinidad, son mortales y suelen estar más vinculados a la religión cristiana. Los héroes de los cantares de gesta encarnan las virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), las cuales se irán adquiriendo a lo largo de sus respectivas travesías y les permitirán pasar de una condición ordinaria a una condición heroica. Son héroes épicos e históricos mientras que los primeros eran épicos y míticos.

Ejemplos de esta tipología serían, Roldán o el Cid (quien precisamente aparece, en algunas ocasiones, en *Cordeluna*). Ambos son modelos de buenos cristianos y ambos

aparecen en narrativas asociadas a hechos históricos, el exilio del Cid y la derrota de Roncesvalles. También en el caso de Sancho encontramos la referencia histórica, en su alusión a las hazañas del Cid. Vamos a fijarnos en el Roldán que comparte algunos rasgos de personalidad con Sancho, y descartamos a Beowulf porque Sancho se aleja de ese héroe divino.

El cantar de Roldán es un poema épico compuesto a finales del siglo XI, cuyo manuscrito se conserva en la biblioteca Bodleian de Oxford. Este cantar narra de manera legendaria los hechos acontecidos en la batalla de Roncesvalles, con Roldán, personaje histórico, comandante de los francos responsable de defender la frontera de Francia con los bretones, como protagonista. En este relato se puede ver una defensa hacia la religión cristiana puesto que cambia los verdaderos enemigos por musulmanes. Roldán es el prototipo de héroe, aunque tiene un defecto que será su perdición, es temerario y muy orgulloso. Por orgullo, desoye los consejos de su compañero Oliveros y no toca el cuerno para pedir ayuda. Según la leyenda, “El caballero Roldán era un gran gigante que corría por los Pirineos matando los moros como moscas. Tenía una fuerza hercúlea y para matarlos se servía de diversos ingenios” (Amades, 1953: 5). También se dice que cabalgaba sobre un caballo que era tan valeroso como él. Además, poseía un cuerno de guerra que, cuando lo hacía sonar, provocaba que sus enemigos huyesen despavoridos porque temían que el encuentro con él llevase a una muerte segura.

Sancho coincide con Roldán en tres cosas: una, es un buen cristiano, dos, es impetuoso, y tres, es joven. El Cid es un héroe ya maduro, rasgo que lo diferencia de otros héroes épicos, pero Roldán y Sancho son jóvenes, y si la madurez otorga la medida a el Cid, con Roldán y Sancho sucede todo lo contrario debido a su juventud. Aunque el hecho de que sea joven también significa que tiene camino de aprendizaje, Sancho será tutelado por Bibiana y se dejará llevar a menudo por sus emociones, especialmente en relación con Guimar; por ejemplo, entra en furia cuando conoce que la tienen prisionera. Contraponiéndolo con el Cid, este actúa de manera mesurada, su mayor virtud, cuando sus hijas son deshonradas; Sancho, en cambio, es impetuoso y temerario y del mismo modo, Roldán lleva su temeridad al campo de batalla a causa de su orgullo y búsqueda de gloria³. De forma parecida, Sancho, sin pensar en las consecuencias, asesina a la condesa. Los dos son excelentes guerreros que van dejando su rastro en la lucha, aunque podríamos aplicarlo también al Cid. Al igual que con Roldán cuyo compañero es sensato

³ En cierto modo, Sancho también tiene cierto deseo de gloria. Menciona a su madre que en el destierro triunfarán, medrará, y conseguirá fortuna.

y prudente (Oliveros) en contraposición con la imprudencia de este, Sancho tiene un compañero, Laín, que será quien intente frenarlo, avisarle, controlarle, pero también sus advertencias caerán en saco roto: le advierte sobre Cordeluna. Laín es el contrapunto de Sancho porque es un hombre mucho más sensato, más sencillo, desconfía de la magia de Cordeluna. Por estas razones, Sancho se asemeja más a Roldán que al Cid, un hombre con menos imperfecciones.

3.1.2 Configuración del héroe. Rasgos comunes.

El análisis de diversos mitos heroicos lleva a Otto Rank a detectar una serie de rasgos comunes, una base a partir de la cual se forma un patrón que definiría la heroicidad. La configuración general de este patrón sería estable, aunque admite modificaciones y variantes. Por lo general, el héroe descende de padres de alta nobleza, lo más común es que sea un príncipe. Su origen se halla precedido por dificultades ya sea la contienda o la esterilidad prolongada, o la unión secreta de los padres a causa de prohibición u otros obstáculos. Antes o durante la preñez, bajo la forma de un sueño u oráculo, se advierte contra el nacimiento pues pone en peligro, por lo común, al padre o a su representante. Esto conduce al abandono del niño en las aguas en un recipiente, de donde es recogido y salvado por animales o gente humilde, o bien es amamantado por la hembra de algún animal. Pasada la infancia, descubre su origen noble y, o bien se venga de su padre, o bien obtiene el reconocimiento de sus méritos alcanzando así los honores que le corresponden. El héroe, además, se encuentra expuesto a la envidia, los celos, y la calumnia en un grado mayor que los demás individuos, por lo tanto, el rango de sus ascendientes es frecuentemente una fuente de trastornos e infortunios. Volviendo al abandono, se ha especulado, especialmente desde las teorías psicoanalíticas de Freud, que el abandono en el agua podría simbolizar el nacimiento y que la cesta funcionaría como trasunto del vientre materno; de ese modo, el abandono equivaldría, en el plano simbólico, al proceso de nacimiento del héroe. Así, paradójicamente mediante un opuesto como es el abandono en el agua debido a que atenta contra la vida, el héroe nace.

En el caso que nos ocupa, Sancho es ya un héroe ya maduro, no tanto como el Cid, pero no es un niño pequeño; por tanto, la narrativa omite la fase de la infancia, de la que nada sabemos. Al no ser un héroe divino que es con la que encaja mayoritariamente el esquema expuesto, tampoco tiene un padre especial, con lo que, lógicamente, los avatares de su nacimiento no son relevantes. Donde confluye con el esquema es en la

marcha de su hogar activando el viaje, la *quest*, que es el modelo recurrente en las narrativas heroicas.

3.1.2.1 El viaje del héroe⁴

Quien mejor describe el viaje del héroe es Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949). La estructura de lo que denomina monomito tiene tres fases: separación, iniciación, y retorno. La aventura del héroe, en general, en las diversas culturas, sigue el modelo nuclear descrito. La fase de separación supone el inicio de la aventura, que puede emprenderse de varias formas, incluso de manera accidental o aparentemente errónea; en cualquier caso, es el punto de partida: el héroe sale de su espacio cotidiano.

Asimismo, como una manifestación previa aparece el mensajero. La llamada del mensajero puede ser para la vida o, en un momento posterior de la biografía, para la muerte. Este punto equivaldría al “despertar del yo”. Con la llamada, el horizonte familiar es sobrepasado, los viejos conceptos y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar el primer umbral. La llamada significa que el destino ha llamado al héroe, al que el héroe puede ir por su propia voluntad o ser empujado por un agente benigno o maligno. Pero también puede ocurrir la negativa al llamado. Si el héroe no responde a la llamada, la aventura puede convertirse en algo negativo y en lugar de traerle enriquecimiento y cosas positivas, solo va a causarle problemas. El psicoanálisis entiende este rechazo en sentido simbólico: el individuo fracasa en su intento de atravesar la puerta, renacer en el mundo exterior, y se encierra en las paredes de su infancia.

La segunda fase, la iniciación, es la fase por excelencia del recorrido heroico, pues es en ella en la que el héroe atraviesa un camino de pruebas, se encuentra con lo desconocido. Aquí es ayudado por su consejero, el que en reiteradas ocasiones le facilitará asistencia, protección y buenos consejos. La superación de las pruebas tiene, además, un sentido moral, ya que marca el camino del perfeccionamiento.

Por último, se produce la fase de regreso, el héroe no puede vivir en los dos mundos, de manera que debe regresar a su sociedad. El regreso es fundamental porque deja atrás las aventuras que lo han llevado a conformarse, y regresa al mundo con todos los conocimientos adquiridos. Este viaje puede ser simbólico y no necesariamente, como apunta Vogler, requiere viaje físico. A su vuelta, el héroe comparte con su pueblo la

⁴ Para una mejor visualización del modelo, esquema en el Anexo I. Imagen de ambos modelos utilizados: Campbell y Vogler.

sabiduría y así puede trascender en la historia como un héroe ante su pueblo. El héroe, por sus hazañas, se convierte en ejemplo a seguir y queda inmortalizado en la historia.

Para Vogler, quien sigue a Campbell y revisa su trabajo, en *El viaje del escritor* (2002) el modelo de viaje del héroe tiene un alcance universal, ocurre en todas las culturas y todas las épocas. Los personajes recurrentes en el mundo del mito tales como el joven héroe, el anciano o anciana sabios, el antagonista sombrío... son idénticos a esas figuras con presencia constante en nuestros sueños y fantasías. Pese a sus variantes, la historia del héroe siempre implica un viaje. El héroe abandona su entorno cómodo y cotidiano para embarcarse en una empresa que habrá de conducirlo a través de un mundo extraño y plagado de desafíos. Puede transcurrir en un espacio real, geográfico, o referirse a la mente, un viaje espiritual. El héroe sufre y crece, cambia, viaja desde una manera de ser a la siguiente. La mayoría de las historias sacan al héroe de su mundo ordinario, cotidiano para situarlo en uno especial, nuevo y totalmente ajeno a él o ella, lo saca de la tranquilidad.

El héroe irá encontrando a su paso gradualmente nuevos retos y pruebas, hallando en su camino aliados y enemigos y poco a poco asimila las normas que rigen ese mundo especial. Por último, en la aproximación a la caverna más oscura o descenso a los infiernos, el héroe se aproxima al lugar que encierra el máximo peligro, que a menudo se encuentra bajo tierra, donde se esconde el objeto de su búsqueda. Suele tratarse del cuartel del mayor enemigo del héroe, el enclave más peligroso. Es el momento de cruzar el segundo umbral, donde los héroes suelen detenerse a sus puertas en preparación para lo que se cierne sobre ellos, planear su estrategia y burlar los guardias del villano. Cada historia precisa de un momento crítico en el que el héroe o sus propósitos corren serio peligro. Vida o muerte. Habiendo sobrevivido a la muerte, el héroe recoge su recompensa.

El tercer acto llega con el regreso del héroe. En esta fase, vive las consecuencias de su enfrentamiento con las fuerzas del mal. Si no ha logrado la reconciliación con su progenitor, los dioses o las fuerzas hostiles, podrían enfurecerse y volverse en contra suya. Sin embargo, no es un esquema cerrado, las etapas pueden suprimirse o invertir su orden.

En la trayectoria de Sancho podemos observar algunas coincidencias con este modelo: Sancho vive en su mundo ordinario, el pueblo donde nació, la casa de sus padres, rodeado de sus hermanos, feliz, con una salida para ejercer su oficio de guerrero, vasallo del Cid. Por eso, cuando le sacan de su espacio cómodo y familiar a causa del destierro, cuando sabe que no va a volver mira los objetos cotidianos, que siempre han estado ahí, los mira con otros ojos, con nostalgia, queriendo detenerse sabiendo que no los volverá a

ver. “Los ojos de Sancho saltaban de rostro en rostro y vagaban por la cocina posándose en los objetos familiares a los que nunca había prestado la menor atención⁵” (Cordeluna,2007: 14). El destierro de su señor, el Cid, que actuaría aquí como el heraldo que llama a la aventura al héroe, le obliga a salir de ese mundo y entrar en otro hostil y peligroso. Sale a tierras que pertenecen a los musulmanes con quienes, como cristianos que son, tendrán que luchar, y, además, se van sin tener nada más que lo puesto. Él responde a esa llamada sin dudar, elige seguir al Cid “somos vasallos de don Rodrigo, madre: su destino es nuestro destino” (Cordeluna, 2007: 17).

A partir de aquí, emprende el camino de pruebas y se enfrenta a diferentes batallas, algunas duras, en las que sale victorioso gracias a la ayuda sobrenatural que le proporciona la espada mágica, Cordeluna, por ejemplo, en Alcocer, donde se encuentra con:

... [el] rey moro de Valencia, que había levantado un ejército de casi tres mil hombres para aplastar el orgullo del Campeador; un poderoso ejército que, comandado por los dos mejores generales moros-Galve y Fariz-se había instalado frente de Alcocer con la intención de sitiar la plaza hasta que el Cid se les rindiera (Cordeluna 2007: 57).

Este suceso aparece en el cantar de Mio Cid y sus detalles son reescritos por Barceló con bastante fidelidad. Por el camino encuentra nuevos amigos, especialmente, el que se convertirá en su confidente Laín. Los héroes siempre se encuentran en la aventura nuevos amigos y enemigos, y amores. En su caso será un único amor: Guiomar. La condesa pertenece a un momento anterior al destierro; ella, incluso, le ofrece ser su capitán, pero él no desoye la llamada a la aventura. Tiene un momento de fracaso, cuando pierde a Guiomar, falla en su protección, que le llevará a un “descenso por los infiernos” cuando sumido en un pozo hondo de tristeza decide suicidarse. Pero Bibiana, que se convertirá en su mentora, lo rescatará y lo guiará por el camino. Sancho irá superando pruebas hasta llegar a la más difícil, aquella que permitirá a su alma descansar en paz en lugar de vagar en pena.

Un último apunte sobre el recorrido de Sancho: no regresa al hogar de sus padres y por tanto no atraviesa la fase de regreso; con sensación de derrota acaba sus días en un monasterio, esperando la oportunidad tras la muerte para poder vencer la maldición que sobre él recayó. Otro aspecto a tener en cuenta es que Sancho experimenta una muerte muy tranquila, algo que no suele ser habitual: “Cuando el hermano Martín entró a ver si

⁵ En este relato a menudo se producen guiños a la historia del Cid en el Cantar. Hay varios momentos e incluso se menciona una frase repetida en el Cantar “si el Mio Cid tuviera un buen señor”

necesitaba algo, lo encontró muerto en su camastro, con los ojos abiertos, la mano sobre la cruz de madera que colgaba de su pecho y una sonrisa en los labios” (Cordeluna 2007: 333).

3.1.3 El mentor. La ayuda sobrenatural.

El mentor es un personaje indispensable en la forja heroica. Campbell señala que sólo los que no han rechazado, generalmente, la llamada a la aventura, reciben la ayuda del mentor, figura protectora que suele ser un anciano o anciana, quien proporciona al héroe amuletos que le ayudarán en su lucha. A pesar de que se produzca el rechazo en algunos casos es posible que el mentor aparezca para salvar al héroe. En *Cordeluna* encontraríamos un episodio similar, que estaría protagonizado por Bibiana. No obstante, esta no entra en acción inmediatamente después de que el héroe acepte la llamada, sino cuando ya ha caído en desgracia y necesita de su guía para salir del abismo.

Vogler nos da las claves de la figura del mentor analizando este papel desde distintas dimensiones, que recogeremos. Campbell habla de anciano y anciana, pero como bien dice Vogler no necesariamente es el caso, aunque se puede comprender la recurrencia de este dato, pues se presupone que una persona de avanzada edad debe tener más sabiduría. Bibiana cumple el imaginario de Campbell ya es que es una señora mayor. En cualquier caso, señala Vogler que el mentor está funcionando desde *La Odisea* en la que la diosa Atenea guía al joven Telémaco sirviéndole como consejera y apoyo. Vogler atribuye al mentor diferentes funciones entre las que destaca la enseñanza. El mentor instruye al héroe y le señala el camino a seguir, especialmente cuando más perdido está. Esta función conecta con la motivación. El mentor debe motivar al héroe y eliminar sus miedos, o proporcionarle tranquilidad. Consigue que el héroe se comprometa con la empresa a llevar a cabo. O si el héroe es temeroso y quiere negar la llamada a la aventura, el mentor le proporciona el empujón necesario y lo arrastra a la aventura. Por otro lado, el mentor le concede cierta ayuda que puede ser sobrenatural (por ejemplo, un objeto mágico) o no, como podría ser información relevante, remedios para sanarlo o algún consejo que salve su vida.

Bibiana realiza todas estas funciones: endereza el rumbo de Sancho, lo motiva dándole un nuevo propósito en la vida, le promete que encontrará una solución para deshacer la maldición que pesa sobre él, le proporciona información vital puesto que sin ella no sabría que su amada está condenada ni el por qué, y es ella quién da con la clave de cómo resolver la situación. Además, entrega su vida para ayudarlo. En el papel de

Bibiana entra en juego un elemento sobrenatural, pues realiza un ritual que permitirá a Sancho y todos aquellos que se han visto envueltos en la maldición tres oportunidades de liberarse de la condena, aunque sea a costa de quedar ella misma atrapada también en esa maldición.

Si Bibiana es el espíritu benigno, en el lado opuesto tenemos como mentor de la condesa (antagonista de Sancho) a Ludovico. La relación entre estos dos personajes no es tan cariñosa y familiar como ocurre entre Bibiana y Sancho, pero Ludovico ejerce una clara influencia sobre ella, aunque no tengan ese mismo trato. La diferencia es que no la inclina hacia el bien. El héroe suele realizar acciones en beneficio de la sociedad, pero aquí lo que hay es codicia, ambición. Si la espiritualidad de Bibiana es cristiana, la de Ludovico se inclina a lo satánico. Él habla de sus amos, niega que se trate del ángel caído, aun así, dice servir a que oponen perfectamente a los ángeles y demandan el alma de quien pacta con ellos, motivo de resonancias satánicas:

-Vuestro amo es el diablo ¿no es cierto?

-No, señora, os equivocáis. Mis amos son muchos y anteriores a la existencia del Ángel Caído. Son poderosos, muy poderosos. Doña Brianda se chupó los labios resecos, sacó un pañuelito de la manga y se lo pasó por la boca para ocultar su gesto”.

- ¿Cuál es su precio?

-Vuestra alma, supongo. Ignoro para qué la quieren”. (*Cordeluna*, 2007:166)

Ludovico nunca especifica quiénes son sus amos, podría tratarse de dioses paganos; se dice que son señores del caos y la destrucción. Barceló no señala quiénes son, quizás para darle un toque de misterio. Ludovico entona salmodias, realiza sacrificios humanos, piensa en el beneficio propio...es mucho más oscuro que Bibiana y, como ya se ha dicho, inclina a la condesa a una maldad mayor:

Desde que ella misma había tenido que entregarse al hechicero, algo había cambiado en su interior, haciéndose más duro y más cruel. Era como si llevara dentro un fuego que no se apagaba nunca, un fuego que la consumía y le iba robando la salud y la alegría de vivir. Y a la vez la hacía sentir una sed inacabable de placeres, de honores y riquezas terrenas, porque sabía que después de su muerte, ya nada podía salvarla del horror que le esperaba. (*Cordeluna*, 2007: 235-36)

La daga entró en el vientre de la vieja sin apenas resistencia. Sus ojos se abrieron desmesuradamente y cayó frente al fuego como un saco de nabos. La condesa sacó la hoja, lamió la sangre caliente como el maestro la había enseñado y luego limpió el resto en el delantal de la mujer antes de envainarla de nuevo. Ahora se sentía mejor. (*Cordeluna*, 2007: 239)

Brianda se entrega totalmente, busca la tutela de Ludovico y precisamente bajo una de sus enseñanzas envenena a Guiomar. Bibiana tiene un perfil más amable, inclinada

hacia a lo que llama Vogler el mentor chamán. El sanador que guía al héroe por el camino de la vida.

En sueños y visiones viajan a otros mundos, de donde traen consigo historias con la que sanar su tribu de origen. A menudo, la función del mentor consiste en prestar ayuda al héroe para que encuentre una visión que le sirva de guía en su paso por el otro mundo (Vogler, 2002: 83)

Bibiana tiene visiones por las cuales puede conocer el pasado y gracias a ello puede conocer la historia de la espada y su paralelo en la historia del presente; Sibila también tiene esos sueños a través de los cuales puede ayudar. De hecho, Bibiana es quien consigue, de algún modo, “comunicarse” con los personajes del presente, por quienes velará también en el momento en que intentan comunicarse con los seres del pasado en la iglesia.

3.1.4 El héroe como guerrero. El arma como una extensión del personaje

Los héroes poseen algunos objetos, más populares que, incluso, algunos personajes de la misma obra por muy importantes que estos puedan llegar a ser⁶; me refiero a las armas y a la montura que se asocian a ciertas figuras heroicas y que, con nombre propio, pasan a la historia junto a él, y son bien conocidas.⁷ Estos objetos inanimados adquieren una gran relevancia por sus asombrosas cualidades, que les hacen ser objeto de asombro para el público, y por la estrecha relación que el héroe mantiene con ellos.

Muchas de las historias vienen acompañadas de legendarias armas empuñadas por sus héroes y que otorgaron a estos guerreros ventajas que los llevaron a la victoria. Pueden ser un obsequio de los dioses, o bien pueden estar forjadas de otra manera, a veces por un herrero maestro. En general, estas armas tienen poderes sobrenaturales atribuidos. Udo Becker (2003: 127) señala varias funciones. Desde el plano simbólico la espada representa las virtudes militares, asociada a la fuerza viril y la valentía lo que la convierte en un símbolo de poder. En su vertiente negativa simboliza los horrores de la guerra. Y como instrumento cortante simboliza la separación entre el bien y el mal, y, por tanto, la justicia, de ahí, la espada justiciera.

⁶ El compañero del héroe está en la épica, por ejemplo, Minaya, u Oliveros. Este apartado se tratará con detenimiento en el eje caballeresco, pero es relevante señalar que este elemento ya estaba en la épica.

⁷ No nos detendremos en la montura, pero señalar su importancia como se ve en la cita. “The hero requires a superior steed because he is a superior man. It is only fitting that the Cid ride a nobler beast than most men; he is, after all, the hero”. (Gwara, 1983: 13)

La espada es el símbolo por antonomasia del guerrero y por ello, frecuentemente, en las hazañas guerreras de los héroes quedan inmortalizadas en los cantares de gesta y epopeyas junto a ellos. Este es el caso de la espada Cordeluna, cuya existencia dialoga con distintos precedentes literarios, entre los que voy a destacar los más relevantes.

3.1.4.1 Materia de Bretaña. Excalibur

El mito artúrico o materia de Bretaña recoge una serie de textos sobre historias legendarias de las islas británicas, especialmente aquellas en las que aparece el rey Arturo, personaje histórico del siglo V, y los Caballeros de la Mesa redonda. El primer relato de este personaje aparece en la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth compuesta entre los años 1130 y 1136, siglo XII.

Asociada al rey Arturo encontramos la poderosa espada de propiedades mágicas *Excalibur*, cuyo nombre significa espada de luz o dura hendidura. Esta espada posee la capacidad de cegar a los enemigos gracias al resplandor de la hoja; por otro lado, el portador no sangraba por las heridas que le pudieran infligir en el campo de batalla. Aunque solemos pensar que la fuente de Excalibur es la piedra de la que Arturo la extrae, esta versión ha sido interpretada como una confusión. La espada que Arturo toma de la piedra le permitió ser rey, pero no se trababa de Excalibur la cual se le entregó, a petición de Merlín, por la Dama del lago:

Excalibur is often confused with the unnamed sword that Arthur, as youth, extracted from a massive rock in which it had been magically embedded by the great magician Merlin. A prophecy that the man who could withdraw the sword would become Britain's King. (Monaghan, 2014: 164).

3.1.4.2 Cantar de los Nibelungos. Balmung

El cantar de los Nibelungos, de origen germánico, está datado en torno al siglo XIII y su autoría es anónima. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Estatal de Baviera y narra las hazañas de Sigfrido, cazador de dragones.

En este caso no es una criatura mitológica quien otorga la espada al héroe. Odín, dios del viento y de la guerra nórdico, tuvo como descendientes en la Tierra toda una estirpe de reyes y héroes. Sigfrido, portador de Balmung, nació de esta línea. Pero antes de eso, su padre también tuvo el privilegio de empuñar esta sagrada espada de Odín. Combatió contra Hunding, su peor enemigo. Sin embargo, violó las leyes de la hospitalidad con este enfrentamiento, deshonoró a Hunding con quien había compartido su techo y pan. Debido a esto Odín lo condenó a una muerte temprana pero el héroe peleó

con tanto valor que las valquirias, enviadas por Odín, lloraron al saber que era su deber llevarlo al Vallhala hasta el punto de que Brunilda rehusó la orden de su padre Odín, y de esta forma le dio el favor a Sigmundo sobre Hunding. Por tanto, Odín decidió encargarse personalmente. En el choque entre la lanza de Odín y la espada salió vencedora la primera quedando la espada rota en pedazos. Finalmente, Odín se compadeció y le prometió que su hijo sería el héroe más grande: Sigfrido.

Sigfrido, destinado a volver a empuñar el acero Balmung, fue criado por Mime quien le infundió el deseo de la aventura y quiso que matara al legendario dragón Iafnir, que guardaba el tesoro de los Nibelungos. Pero no podía darle la espada que le demandaba Sigfrido, una que pudiera cortar el mismísimo acero, por muy experto herrero que fuese puesto que toda espada que crearse para un héroe se rompía en sus manos.

El destino llevó a Sigfrido al lugar donde se hallaban los pedazos de Balmung. El mismo los unió, y en la forja, creó un nuevo, único, más fuerte acero de lo que había sido. Con esta espada partió el mismo yunque que la había creado. Una espada de origen divino y con un acero muy duro y afilado.

3.1.4. 3 Cantar de Mio Cid. Tizona y Colada.

El poema de Mio Cid presenta varios problemas. Respecto a la fecha circulan dos teorías, y la autoría tampoco está nada clara. La datación no se sabe con seguridad, sí que el manuscrito conservado está datado en 1207. La problemática reside en que es una copia. Menéndez-Pidal piensa que se compuso durante la primera mitad del XII, y otros estudiosos, como Antonio Ubieto, defienden que la fecha sería cercana a la de la copia de 1207. Por otro lado, en el colofón aparece que el manuscrito está escrito por Per Abbat, pero el problema es que no se sabe si se trata del copista o del autor ya que la frase es ambigua.

Como cantar de gesta, el Cid se ha caracterizado por alejarse de elementos sobrenaturales, aunque no por ello está exento de pasajes extraordinarios como el episodio del león. Por eso, las propiedades extraordinarias de sus espadas están en duda. Se dice que poseen un brillo refulgente, lo que se correspondería con la misma propiedad de espadas como se ha visto en *Excalibur*. La presencia de este brillo se ha pensado como un signo identificador de los aceros excepcionales. Covarrubias advirtió, al referirse a Tizona, que su nombre pudiera ser debido a esa cualidad. Es este uno de los motivos por los que se ha especulado que Tizona y Colada sean aceros mágicos. Alfonso Boix ha

analizado está cuestión en profundidad y da razones, con sus contradicciones, para creer que podrían ser, efectivamente, mágicas. En el poema se nos dice que Colada está valorada en mil marcos de plata y Tizona en mil marcos de oro. Estos son unos valores económicos que señalan ricos materiales. No obstante, esto no es una prueba concluyente puesto que solo indica su gran calidad, no que sean mágicas.

Algo que podría darnos un indicio de sobrenaturalidad es el momento en que los dos infantes se ven obligados a enfrentarse en duelo para responder a sus actos en la afrenta de Corpes. A los infantes les preocupa que las espadas tomen parte de la contienda, como si la victoria se pudiese decantar gracias a ellas. Tanto miedo y respeto les infunden que le ruegan a Alfonso VI el favor de que no estén en la lucha. Esto podría indicar la creencia de que estas espadas tienen poderes maravillosos. Sin embargo, sigue sin ser nada concluyente. Podría ser que el terror provenga de un simbolismo con el Cid, como si fuesen una parte del Campeador, una extensión de su cuerpo o su espíritu, y, por tanto, los hermanos se enfrentan de algún modo al Cid.

3.1.4.4 Cordeluna

Como se observa en estos tres casos, las espadas con propiedades extraordinarias forman parte del imaginario del héroe, y estas suelen destacar por su resplandor, por sobresalir con respecto a las demás como se ha visto con la fuerza de Balmung, y por ayudar, ser parte esencial para que el héroe triunfe. Sancho Ramírez también posee una que, de hecho, da nombre al libro.

Al igual que Balmung, que fue empuñada antes por su padre, Sancho Ramírez recibe la espada de manos de su padre. No obstante, no solo hay espadas mágicas en la épica, sino que son numerosos los ejemplos de la fantasía contemporánea que pueden haber inspirado a Barceló; por mencionar algunos ejemplos clásicos, pensemos en Dardo, que pertenece al universo creado por J. R. R. Tolkien: *El hobbit* (1937) y *El señor de los anillos* (1954). Este acero posee la propiedad de volverse de color azul cuando se acercan los orcos, y pese a que los hobbits no destacan por su fuerza, gracias a esta arma, quien la empuña (Bilbo y posteriormente Frodo) puede atravesar con facilidad la piel dura de un troll. Otra espada célebre dentro de los clásicos contemporáneos de la fantasía es Tormentosa, creada por Michael Moorcock en la saga Elric de Melniboné y cuyo nombre da título a uno de los volúmenes de la saga, al igual que Cordeluna. Tormentosa es una

espada labrada con runas, tiene voluntad propia, y alimenta su poder con las almas que mata, además posee una naturaleza maldita.

En el caso de Cordeluna no se sabe el origen de la espada, se percibe que es diferente, pero no se sabe de qué forja pudo salir. Solo que un antepasado la ganó como botín en un combate a un hombre que venía de más allá de Persia. Además, el padre de Sancho le dice que la espada tiene que aceptarlo. Esto recuerda a la varita de Harry Potter a quien no le valía una cualquiera, esta tenía que elegirlo, o indica que tiene una voluntad propia como Tormentosa, como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

Era una piedra grande y ovalada, de un color lechoso como la luz de la luna llena sobre las rocas blancas y en su interior parecían moverse lentamente volutas de humo de colores. Sin que nadie se lo explicase, sintió que era una piedra viva, una piedra mágica. A los lados de la empuñadura brillaban otras dos piedras iguales, más pequeñas, igual de misteriosas” (Cordeluna, 2007:20)

El padre tiene un reverente respeto a la espada, pero no es el único que tiene miedo de sus propiedades. El amigo de Sancho, Laín, en varias ocasiones manifiesta su temor hacia la espada, especialmente cuando Sancho decide quitarle las dos pequeñas piedras. Por otro lado, tiene la propiedad refulgente de Excalibur, Tizona y Colada, brilla a menudo, sobre todo, por la noche y sin necesidad de ser desenvainada en combate. Brilla en una de las primeras noches en el campamento del Cid despertando a Laín, y también en la promesa de unión de Sancho y Guiomar. Cada vez que el maestro Ludovico se asoma a ver a Sancho el reflejo que le es devuelto está envuelto en una luz azul. Precisamente, las cualidades mágicas de Cordeluna son el desencadenante lo que invita a Ludovico a querer desafiar ese poder.

Cuando conjuraba sus visiones en el espejo de agua, aquel guerrero aparecía siempre nimbado por **una luz azul**, signo de un poder tan grande que la primera vez que lo vio pensó en decirle a la condesa que lo que deseaba no era posible. Luego, al correr de los días, precisamente eso se había convertido en un acicate ¿Sería capaz de desafiar ese poder? ¿Sería capaz de derrotarlo? (Cordeluna, 2007: 177-178)

Otra muestra del poder de Cordeluna es que cada vez que Sancho empuña el arma se ve imbuido de una gran fuerza que le permite sembrar el terror entre sus enemigos en la batalla. El problema es que nunca es consciente de lo que ocurre en el combate, es la espada quien guía a Sancho, la que manda.

Por último, el hecho de que sea la espada el nombre del título del libro no es casual. Es la causante de todos los problemas y las aventuras que articulan la trama. En este caso la espada ayuda al héroe a vencer, y es su poder lo que permite que Sancho no quede

condenado para siempre por la maldición. Pero en parte también provoca las dificultades a las que se enfrenta el héroe: su fuerza es la que tienta a Ludovico a querer enfrentarse a él, y el propósito para el que se creó potencia la desgracia que cae sobre los amantes pues Cordeluna fue forjada para cumplir una venganza en la que resuena la propia historia de Sancho. Al igual que este, el portador original de la espada se casó en secreto con una mujer de un estatus superior; al enterarse la familia de la dama, fue asesinada por su propia familia; con Cordeluna, el amante se venga de toda la familia. El poder propio de la espada está conectado con esta historia, pues tiene la capacidad de potenciar la fuerza del portador, sus sentimientos y los de aquellos que lo rodean:

Tiene un gran poder, Sancho. Es un poder extraordinario, que nunca había conocido. No es ni bueno ni malo. Solo agranda lo que hay en su poseedor. Por eso tu amor es desmedido, como lo era tu valor en el campo de batalla y como lo fue tu sed de venganza. Pero está incompleta y eso le quita fuerza. (*Cordeluna*, 2007: 294)

El poder que impregna la espada lo convirtió en un amor trágico... Aunque Cordeluna sola no habría logrado hacerlo, si no hubiera sido por la intervención de este hechicero del que te hablé (*Cordeluna*, 2007:304)

Sancho realiza el juramento de amor hacia Guiomar llevando en ese momento a Cordeluna, la cual empieza a brillar, y lo que interpreta Sancho como una bendición en realidad es Cordeluna potenciado los sentimientos, lo que nos señala que se va a repetir la historia por la que se forjó. Por tanto, Cordeluna juega un papel fundamental en la historia, es algo más que una ayuda sobrenatural para el héroe.

3.1.5 El héroe como amante. A la sombra del héroe, figura de la dama: Guiomar.

El personaje de Guiomar es otro elemento, junto a Cordeluna, relevante para el desarrollo de la acción. Es por el amor que siente hacia ella por lo que Sancho acaba padeciendo todos los problemas y desventuras que debe atravesar, pues es un amor no permitido debido a la diferencia de clases. Este es un enfoque nuevo respecto a la tradición; generalmente, no había problemas en este eje porque el héroe descendía de un linaje superior y la dama correspondía a ese estatus, pero en este caso no es así, debido a que Sancho es hidalgo, y no príncipe o alta nobleza. Es frecuente en esta fórmula el motivo por el que el héroe tiene que realizar un difícil trabajo o trabajos para ganar la mano de la dama, en este caso, Guiomar cumple el papel de la dama. Sancho entra el servicio de Guiomar, por ella sufre los mayores desafíos, y por ella también, abandona todo sosiego y permite que, dominado por impulsos, sea Cordeluna quien mande.

La dama podrá ayudar al héroe de alguna forma, pero no mucho más. Habrá que esperar a otro tipo de relatos donde ella tome la iniciativa y vaya en busca de su amado, o en los que ella misma sea la heroína evitando estar a la sombra de un personaje masculino. Álvarez (2017) analiza el papel de la mujer en las dos grandes epopeyas griegas la *Ilíada* y la *Odisea* y observa cómo en ambos casos se contraponen a la mujer con los valores guerreros que encarnan los héroes. En Homero la mujer está definida por los hombres con los que se casa, comparte vida, es decir, a través de la identidad del varón. Por tanto, las mujeres son hija de, esposa de, o madre de. Pero, como apunta, sí tiene una capacidad activa puesto que puede provocar deshonor o vergüenza a su familia. La figura que pone como ejemplo para el papel de hija, Nausica, se puede aplicar perfectamente a la condición de Guiomar. Álvarez señala que Nausica, como mujer soltera, debe guardar las apariencias, y no ser vista con un hombre que no pertenezca a su núcleo familiar. Lo mismo ocurre con Guiomar, que constantemente está temerosa de que la vean con Sancho. Cuando Nausica alcanza la edad adulta es imperioso que se le busque un marido y paralelo es el caso de Guiomar: ante la ausencia de varón que lleve las riendas, se empieza a considerar que se debería buscar un acuerdo de matrimonio porque ya está en la edad para ello. Además, en ambos casos la joven noble debe ser casada con alguien de su propio nivel, estatus social. El hecho que Guiomar pertenezca a la alta nobleza, y Sancho a la baja, es un problema para su amor porque su matrimonio no está permitido, por eso acaban casándose en secreto y esa transgresión traerá consecuencias sobre los amantes. Por otro lado, en Homero los varones se desenvuelven en el ámbito público, en las guerras y la asamblea, mientras que las mujeres se desempeñan en la esfera privada, es decir, mantienen el hogar, están vinculadas al ámbito doméstico. Esta división refleja una sociedad patriarcal y estratificada, donde los valores de las mujeres están dictaminados por los varones, y las normas que han de cumplir. Esta estructura patriarcal permanece intacta en la novela puesto que está ambientada en la Edad Media.

Por último, observemos algunos casos en los que la figura femenina ha quedado relegada a un segundo plano para seguir las aventuras del hombre como son Penélope y Jimena. Penélope es conocida, sobre todo, por el episodio de la espera de su marido Ulises. Es ejemplo de la fidelidad. Ante la amenaza de tener que elegir un pretendiente por la larga ausencia de Ulises, con su astucia, paralela a la de su marido, logra entretener a los molestos pretendientes con la conocida estratagema de tejer y destejer el sudario. Aunque este hecho revela que comparte con Ulises la astucia, hay una contraposición pues mientras ella permanece fiel y resiste los pretendientes, Ulises se deja seducir por

las tentaciones que encuentra en su regreso. Permanece a la espera mientras el héroe está en la guerra.

Por otra parte, al igual que ocurría en el anterior caso, Jimena se queda también esperando. No acompaña al Cid en su destierro, sino que permanece en el monasterio hasta que él haya ganado la suficiente riqueza y el perdón del rey. Su papel secundario se evidencia en las pocas veces que aparece en el poema. De hecho, dentro de la familia, al Cid le interesan más sus hijas porque está pendiente de buscar buenos maridos; de nuevo encontramos el motivo del pacto entre varones en el acuerdo matrimonial. Son, además, las hijas las que desencadenan la segunda deshonra del Cid, no la mujer, el episodio de la afrenta de Corpes.

Por tanto, la dama permanece en un ámbito familiar, privado, no toma gran parte en la acción, cuando su marido va a la guerra ella se queda esperándolo. Guiomar siente deseos de acompañar a Sancho, pero también se queda atrás mientras él gana honra en la batalla contra los musulmanes. No obstante, es una mujer fuerte; prueba de ello es cómo resiste la tortura de la condesa sin confesar qué ha pasado con su hijo. No obstante, volveremos sobre este personaje en el eje caballeresco, que también influye en su construcción.

3.1.6 El héroe como santo. Purificación del yo.

Un momento muy importante en la novela es cuando Sancho se retira a los bosques de Galicia, lugar donde encuentra a su mentora. En ese lugar deja de lado la vida de guerrero y se entrega a una vida contemplativa, religiosa, y eso supone un gran paso hacia su purificación. “El héroe debe dejar atrás el orgullo, debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable” (Campbell, 1949: 103). Se convierte en un héroe-santo que se retira para llevar una vida en conexión con la naturaleza, viviendo en humildes condiciones, porque solo así puede dejar de lado las pasiones. Esto entronca con el personaje monje que, renunciando al mundo decide emular la vida de penitencia que hizo Jesucristo, cuya pobreza es un rasgo característico. Solamente a través de esa vida contemplativa, serena, puede purificarse. No lo va a conseguir siguiendo el camino del guerrero pues, tal y como explica Bibiana, ha matado y eso no trae cosas buenas. Desde la perspectiva cristiana solo Dios puede juzgar, no puede tomarse la justicia por su mano. Y solo con esa penitencia puede purgar ese pecado y dejar de lado el odio que siente hacia la condesa. Al dejarse llevar por las

pasiones, el héroe se había desviado del camino, y ahora regresa a una buena senda con ese cambio, de forma que pueda convertirse en un ejemplo para los demás. En contraposición, por ejemplo, el Cid cuando sufre la segunda deshonra no se venga de los infantes inmediatamente, sino que sosegado, con mesura, pide ayuda al rey, y se consigue una justicia acorde con las leyes, y no por su propia mano.

3. 2 Literatura del XVI. Libros de caballerías.

Además de la épica, los libros de caballerías también influyen en la construcción de Sancho y Guioamar. Con este género aparece en escena un nuevo prototipo de héroe, el caballero, que tiene, según, Isabel Romero, sus influencias más poderosas en la mitología celta y el cristianismo; otros estudiosos también apuntan a influencia del ciclo artúrico. Como gran referente de caballero tenemos el *Amadís de Gaula* (1508), libro que Emilio Dasi (2004) define como una novela idealista cuya intención es enseñar deleitando, ofreciendo pautas de conducta a la nobleza, y con personajes que sirven como modelo. Los libros de caballería se caracterizan por tener con frecuencia ciclos, es decir, continuaciones de historias protagonizadas por el mismo protagonista como Amadís, los Palmerines, o Clarián de Landanís. Además, como rasgos recurrentes encontramos el amor idealizado del caballero hacia su dama, el predominio del ideal cristiano, la inclusión de elementos fantásticos como monstruos o la presencia de hechiceros o la búsqueda de la honra a través de pruebas en su aventura.

3.2.1 Configuración del caballero

La representación literaria del caballero dista mucho de parecerse a su modelo real-histórico. Realmente estos hombres eran segundos dentro de la nobleza que, en la mayoría de los casos, se unían a las filas de los ejércitos de los señores feudales en busca de sustento, o incluso podrían llegar acabar convertidos en mercenarios. Se dedicaban al oficio militar debido a que las tierras que pudieran heredar quedaban en manos del primogénito y, por tanto, carecían de posesiones y medios de vida.

En las fuentes literarias, en contraposición, esta realidad se idealizó eliminando los rasgos negativos y subrayando características como la valentía o la cortesía. El protagonista de estos relatos tiene una equivalencia extraliteraria y está pulido por el ideal literario que permitirá transformarlo en un ser elevado y ejemplar, en un héroe noble. Así pues, el caballero está caracterizado por la pertenencia a un linaje noble, de unos orígenes

habitualmente profetizados, con una separación de la madre por la cual se hace necesario que posea una marca de nacimiento⁸, el servicio a un señor feudal, eficacia guerrera, el amor que le profesa a su dama y una gran devoción religiosa.

Una vez integrado en el mundo adulto, el caballero tiene una serie de obligaciones: como parte del estamento militar tiene un deber con el orden social, mantenerlo, y, por otro lado, su religiosidad le obliga también a actuar en defensa cuando se producen agresiones a la fe cristiana. Además, el caballero siempre está vigilante, en continuo movimiento para que de ese modo lo aparte del ocio fuente de los vicios. El caballero actúa en virtud de la fama para corresponder a su linaje, y para sí mismo; es un hombre preocupado por su nombre y reputación propia. Este caballero está definido por tres ejes: bélico, amoroso y religioso.

El aspecto amoroso es el que más nos interesa para la configuración de Sancho, pues son los valores propios de los libros de caballerías los que sigue Sancho en su amor por Guiomar. La imagen de la mujer en el siglo XVI resulta más compleja que en la tradición precedente. La dama de estos relatos solía ser alguien perteneciente a la alta nobleza y portadora de una gran belleza; esta hermosura es la que hace que sea vista como un ser casi divino. Aparte de su belleza, ahora se destaca de la dama su gracia al hablar y su honestidad. Esto es importante porque cuanto más excelsa sea la dama amada, más se puede elevar el espíritu de su pretendiente. La belleza de la mujer se identifica como una muestra de perfección moral, lo que configura el ideal de la *donna angelicata*. El caballero se referirá a ella en términos religiosos. Además, en presencia de la dama, el comportamiento del caballero se tornará más educado y sensible, dejará de ser ese fiero guerrero. El valor, en lugar de necesitarlo para el campo de batalla, lo requerirá para poder hablar con la dama.

La literatura caballerescas bebe en este aspecto del amor cortés formulado por los trovadores. Jesús Maire señala que una de las claves en este tipo de materia son los entornos palaciegos en los que nació. En la Francia meridional nace el amor cortés: un código de comportamiento entre enamorados pertenecientes a la nobleza. Este amor solía darse entre un hombre con una dama casada que poseía el mismo estatus social que él o que era mayor, y al ser un amor adúltero, tenía que mantenerse en secreto. Bajo este código, el enamorado debía de servir a la dama sin esperar ninguna recompensa a cambio. Además, las relaciones de vasallaje del feudalismo se invirtieron, ahora, ella era la señora

⁸ Estos rasgos recuerdan a los señalados por Rank en el héroe épico. Lo que demuestra la influencia de la épica sobre los libros de caballería, están conectados.

y él, vasallo. Los autores de los libros de caballería se sirvieron de este código. Utilizaron un amor, en el que generalmente, el enamoramiento se produce por los ojos, a primera vista⁹ por el que la imagen queda impresa en la mente del caballero. Tras verla, el caballero no desea a ninguna otra mujer, y, en consecuencia, le promete su servicio. Una vez que el caballero ha demostrado ser digno de ella, y la dama lo ha aceptado, el siguiente paso será el matrimonio. El caballero da su palabra a la dama de ser su esposo, y por lo general, este matrimonio se solía producir a escondidas. No obstante, la reunión de los amantes no pone el fin al relato, pues los amantes suelen volver a separarse.

A partir de ese momento, el caballero al servicio de la dama recorre el mundo en busca de hazañas y aventuras por la fama de su dama y para ser merecedor de ella. En ocasiones, el principio de secretismo del amor cortés se podía romper cuando el protagonista confiaba en una tercera persona, un escudero, o en caso de la dama su doncella, para buscar consejo y consolación. Así, tenemos en el caso de Sancho que Laín es el depositario de sus penas. No obstante, aunque siga el amor cortés, en los libros de caballerías no es puro como señala Romero:

el amor caballeresco es casto en la medida que expresa lealtad hacia una sola mujer, pero no supone necesariamente contingencia. En lo “caballeresco” no existe el amor imposible y la contingencia es temporal puesto que el caballero en un momento dado alcanza la culminación (Romero, 2008:1-2)

La relación de Sancho y Guiomar cumple con este código, incluyendo la consumación: se entrega al servicio de Guiomar, se enamora nada más verla debajo del serbal, deja automáticamente de pensar en cualquier otra conquista, la llama ángel, es decir, la identifica con un ser divino, su fiero espíritu de guerrero desvanece completamente con ella (durante el baile ella señala como le tiemblan las manos), se casa con ella a escondidas... Incluso su imagen queda tan impresa en su alma que, a pesar de los años pasados, es capaz de esculpir una virgen que refleja su rostro con gran exactitud.

Respecto a la faceta religiosa del héroe del universo caballeresco, recordemos que en la construcción de los libros de caballerías un aspecto que influyó decisivamente fue el cristianismo. La religión podía estar reflejada desde rituales cotidianos hasta búsquedas importantes, por ejemplo, el santo Grial (influencia artúrica). El caballero sirve a Dios, y, en consecuencia, debe seguir las reglas impuestas por la iglesia. En este eje lo que busca es garantizar su salvación tras la muerte mediante el servicio religioso.

⁹ El enamoramiento también se podía producir antes de verla. El amante oía hablar de la belleza de ella y se enamoraba. Cuando lograba verla era la confirmación de ese amor.

Este aspecto, de orden ideológico, completa los rasgos del caballero en la realidad extraliteraria medieval y se observa en el uso que la Iglesia dio al oficio de las armas a partir del movimiento de la *pax* y la *tregua Dei*, que consistía en restringir la violencia excesiva que ejercían los caballeros contra los campesinos indefenso y contra aquellos a los que la Iglesia llamaba *pauperes*: los clérigos, las viudas y los huérfanos (Lobato Osorio, 2008:83)

De esta forma, el caballero se convierte en guardián de la paz. El caballero idealizado literario está moldeado por la Iglesia puesto que esta quiere que el caballero se convierta en un modelo de conducta de buen cristiano, lo que es una forma de adiestrar al público lector. Por ello, el caballero realiza rituales cotidianos de la fe tales como la invocación a Dios antes de la batalla y se vincula al auxilio de los necesitados y la obediencia de la Iglesia. Y esa es la forma en la que Sancho se nos ha presentado: como un buen cristiano, que invoca a Dios antes de cada batalla contra los musulmanes (enemigos de la fe cristiana), y toma parte en los rituales cotidianos cristianos como encomendarse a Dios o asistir a misa. Aunque, por otro lado, también guarda mucha relación con el hecho de que esté ambientado en el destierro del Cid, un modelo de buen cristiano, y una época donde la devoción a la religión cristiana estaba muy presente.

Finalizamos, en orden de relevancia mayor a menor, con la faceta bélica. “La guerra está representada mediante la aventura y el uso de las armas para cumplir obligaciones caballerescas, con el propósito principal de ganar fama y honra” (Lobato Osario, 2008:70), y, además, a través de la guerra se pondera su valor. En este aspecto bebe del protagonista de los cantares de gesta donde a menudo el protagonista destacaba sobre los demás en el combate, era una mezcla de *fortitudo* y *sapientia*, elemento que también recoge esta tradición. Pero, aunque toma como referencia el héroe épico, tiene que ajustarse al molde de la sociedad del momento y al comportamiento de la corte, por tanto, debe ser un fiero guerrero y al mismo tiempo tener gentileza para moverse por la corte, debe cuidar su conducta. La aventura será fundamental, camino de aprendizaje, en el que va logrando la fama, y lo aparta del ocio.

Los caballeros debían ser fuertes, tener competencia física: saber cabalgar, dominar las armas, ofensivas y defensivas, acostumbrarse a tener un horario irregular en las comidas, etc. También tenían que poseer una competencia moral. Por otro lado, no solo se probaban en combate contra sus adversarios, sino que también podían competir en justas y torneos (pasajes frecuentes en estos libros, y que también aparece en *Cordeluna*). En esta faceta, el caballero se rige por un código: la lucha contra los infieles,

y la defensa de los débiles. Finalmente, el caballero en su viaje irá adquiriendo las virtudes de valentía, entereza, templanza y generosidad.

3.2.2 El compañero del héroe.

Generalmente el héroe suele estar acompañado, y, en este sentido, destaca la presencia del amigo y consejero. Algunos héroes épicos no requerían de su ayuda porque se valían por sí mismos, pero estos caballeros sí que los tienen y generalmente son los escuderos. Al servicio del héroe, lo acompaña allá donde le lleven sus viajes, asistiéndole con lealtad. Este personaje acaba convirtiéndose en su confidente y su consejero. Laín cumple este rol de asistente, aunque está en una escala de igualdad y no es vasallo de Sancho. Esta igualdad hace mucho más fácil una relación de amistad profunda; así, Laín es el depositario de las penas amorosas de Sancho, su aliado en combate y quien lo ayuda en su hora de mayor necesidad. Intenta siempre advertirle acerca de Cordeluna, poner un poco de razón y templanza cuando las pasiones de Sancho se desatan y, en definitiva, ser ese apoyo especialmente psíquico. Cuando Sancho asesina a la condesa se convierte automáticamente en hombre buscado y, consciente de ello, Laín le pide su escudo para hacerse pasar por él con el riesgo que eso conlleva. Pero, además, se implica hasta tal punto en las desgracias de su amigo que él padece también la condena por vengarle. Si él no hubiera ido en busca del hechicero, no hubiese caído presa de la maldición y vagado también esos mil años en pena sin saber si puede salvarse.

Esta función de acompañante también se encontraba en la épica, por ejemplo, Minaya¹⁰ y siguió en otras tradiciones, e incluso podemos observarla en un ejemplo más actual como es el caso del llamado *sidekick* del superhéroe¹¹. Parece clara la necesidad de que en el viaje el héroe no esté solo, y quizás es una forma de mostrar alguna debilidad, ya que a veces requiere de ese acompañante. Muchas veces ese acompañante puede llegar a desempeñar una función de contrapunto.

¹⁰ *Cantar de Mio Cid*. Compañero del Cid, capitán, y amigo fiel del Cid. Era la persona en la que Cid confiaba en las situaciones difíciles, buscaba su consejo. Una especie de alter ego del Cid. Entre la épica francesa, inglesa y española fue el más equilibrado, en posición más igualitaria con el héroe. Beowulf no necesitó acompañante, y Olivares era menos habilidoso que Roldán, además, sus consejos fueron desoídos.

¹¹ Aunque no se ha mencionado en el eje de la épica, podemos remontar el compañero hasta ese tiempo. Campbell en *El héroe de las mil caras* hablaba de la figura del ayudante durante las pruebas que debía superar el héroe.

3. 3 El antagonista del héroe. Personaje Brianda.

3. 3.1 Cuentos populares. Figura de la madrastra.

Explica Víctor Montoya que desde muy pronto el ser humano tuvo la necesidad de contar, narrar, sus vidas y experiencias, para así poder transmitir su sabiduría a los más jóvenes de forma que se mantenga la tradición. Una época en la que las historias se transmitían de forma oral donde el hombre trataba de explicar lo que observaba.

La tradición oral dio paso a la escrita y actualmente, esos cuentos e historias han conformado el imaginario popular, entre los que se cuenta la figura de la madrastra malvada. En ese sentido, el índice de ATU rastrea el paso de los motivos folclóricos a la literatura, también documenta la presencia de esta figura en la tradición oral: en el caso de Blancanieves (figura más parecida al caso de este relato) tiene siete variantes, más la conocida versión edulcorada hecha por Disney. El otro caso similar sería Cenicienta, aunque en su caso recibe abuso no solo por su madrastra, sino por sus hermanastras; tiene registrado en el índice quince referencias.

En general en esos cuentos, la madrastra encarna la maldad y el peligro. En este relato claramente hay una oposición entre Guiomar y Brianda acentuada por el deseo hacia el mismo hombre, pero ya existente porque Brianda nunca quiere a Guiomar a pesar de que nunca le da motivos de odio hasta el momento en que consigue el hombre que la otra ansía. Ese es el momento en el que estalla el conflicto totalmente. Además, en esta pareja hay una diferencia en la forma de actuar, una es más activa que la otra.

Mientras la madrastra pertenece a los personajes de carácter, es decir, aquellos que actúan para lograr sus fines, aun cuando esos fines y los métodos empleados nos parezcan execrables, la hijastra formará parte de los personajes de destino, es decir aquellos que se dejan llevar por la historia sin ninguna intervención activa por su parte (Álvarez, 2011: 96)

La figura materna tiene varias facetas en los cuentos populares, tanto positivo como en negativo, cuando la madre se muestra en un plano destructivo se convierte en lo que llama Sibylle (1971) “madre letal” y que suele aparecer en los cuentos con el papel de madrastra. Realmente todos poseemos un lado oscuro, por eso, como explica Jung:

La vida y la muerte, la renovación y la destrucción, van siempre juntos, como dos opuestos que se condicionan el uno al otro. Así pues, también la imagen primordial de la madre reproductora posee un aspecto destructivo. Ello se hace patente sobre todo en la naturaleza, que, para crear algo nuevo, tiene que destruir siempre. (Jung *apud* Sibylle, 1971: 44.)

El método de destrucción que emplea Brianda, darle veneno, es, según Sibylle es el más habitual y está conectado con el arte de la magia. Mediante el veneno puede destruir de manera discreta pues no es algo que se observe a primera vista. Se dice que las mujeres emplean más este método, el de los débiles porque “por su psicología, el hombre prefiere atacar a sus oponentes en un enfrentamiento abierto” (Sibylle, 1971:169)

En el caso de Blancanieves se explica que el rencor procede de los celos y la envidia de que su hijastra sea más hermosa. Pero aquí no es que Brianda vea su posición amenazada; su marido no le importaba mucho pues era un señor mucho más viejo que ella. Si en algún momento ve algo amenazador es cuando piensa en el matrimonio de Guiomar pues eso la relegaría y ya no sería ella la dueña del castillo. No, los celos en este caso proceden de otro hombre, no es por el padre de la chica, y, por el sentimiento traición.

Por otra parte, en los cuentos de Grimm la magia aparece como malévola¹² cuando está en manos de madrastras o brujas. Ciertamente, durante mucho tiempo las mujeres fueron sospechosas de brujería y llevadas a la hoguera por ello. Eran vistas más peligrosas que los hombres, y las curanderas o parteras tampoco estaban libres de sospecha. Las madrastras y brujas poseen un carácter malo y traen desgracias en los cuentos ya sea intentando deshacerse de los niños o bien hacerles daño. Las madrastras suelen ser mujeres envidiosas, orgullosas, celosas, características que cumple Brianda. Generalmente en estos cuentos la hijastra representa la luz y la madrastra la oscuridad en esa lucha entre el bien y el mal que acaba ganando la primera pasar así poder dar ejemplo a los niños siendo la madrastra duramente castigada. En este caso, Brianda no recibe un severo castigo como es la muerte en la hoguera, en comparación muere con menos sufrimiento, pero también sucumbe. Aunque venza separando los amantes hasta en tres ocasiones, al final termina perdiendo.

3.3.2 La mujer como tentación.¹³

En contraposición con la *donna angelicata* que eleva al amante y lo puede conducir a la salvación, existe otro tipo de mujeres que eran vistas como demonios, diablos. Mujeres que incitaban al pecado y alejaban al hombre de la fe, capaz de corromper y romper la integridad y honestidad, aquella que mediante los placeres de la carne desvían al hombre del camino virtuoso. Brianda representa este tipo de mujer en

¹² También en la fantasía, en general, la magia de las mujeres suele ser débil y maligna, vinculada a la intuitivo y corporal, mientras que la de los hombres es racional. La imagen, nada nueva, de la mujer inferior al hombre motivo por el que se produce esa dualidad.

¹³ Aspecto que también trata Campbell en la estructura del monomito del héroe.

contraposición con Guiomar, que acercaría a Sancho a la fe cristiana. Recordemos que se ha visto cómo Brianda llega a tener tratos con seres diabólicos, la mujer ha sido vista como un peligro que aleja del camino correcto a los hombres, y que, debido a su naturaleza entendida inferior al hombre, tiene más tendencia, facilidad para sucumbir a la tentación. En la Biblia fue Eva la que provoca el destierro del paraíso. Seduce valiéndose de su físico, en un momento dado Brianda se engalana pensando en la visita de Sancho, una seducción que puede provocar la caída del hombre. Estas mujeres que conscientes de que son un objeto para el hombre, uno de deseo, aprovechan sus encantos para poder realizar cierta manipulación.

3.3.3 El carácter rebelde

Un aspecto interesante de este personaje son los momentos en los que se rebela contra el orden establecido. Ambientada la trama en un mundo medieval los pensamientos que tiene Brianda respecto al papel femenino van en contra del sistema. Ella llega a decir que el mundo no es así porque Dios lo quiso, como se pensaba en la época, sino porque los hombres lo han establecido así. Y consciente de esto, se rebela. No tiene intención de volverse atar a otro hombre, a no ser que le reporte beneficio. Se niega a abandonar su posición de poder que le concede su viudedad y la libertad que esta conlleva.

Después de diez años de matrimonio con un hombre viejo y achacoso, ahora que por fin era libre, no estaba dispuesta a someterse a nadie, a menos que el elegido pudiera brindarle mucho más de lo que ya poseía, lo que no era precisamente fácil. (*Cordeluna*, 2007:45)

Brianda no creía que aquello hubiera sido una decisión divina. Aquel injusto reparto de tareas no podía ser voluntad de Dios. Y lo que resultaba evidente era que, aunque nunca pudieran librarse del dolor que le imponía la naturaleza a su cuerpo, todas las otras humillaciones eran una decisión masculina. Los guerreros eran hombres, los clérigos eran hombres, los reyes casi siempre eran hombres. Y todas ellas temían a las mujeres; por eso trataban de mantenerlas en la ignorancia y les robaban la voz y la voluntad. (*Cordeluna*, 2007: 135)

Una actitud completamente opuesta a la de Guiomar que es más alegre y no alberga tales pensamientos, o a la de Sancho que piensa que las cosas están dispuestas por la voluntad de Dios. No solo lo piensa, sino que actúa puesto que después de dos años logra mantenerse como viuda, y no acepta cualquier matrimonio. Brianda es un personaje que, a pesar de las limitaciones de su papel en ese mundo, logra conseguir lo que quiere, que, aunque tiene su orgullo, no duda en entregarse a Ludovico si con ello consigue su venganza. Una mujer que se sirve, por un lado, de su estatus social, por otro, de su belleza, y finalmente, de artes oscuras, para hacer realidad sus deseos. Por eso, es más activa que

Guioamar, por eso, es peligrosa, y, son estas características las que hacen que sea un personaje interesante.

4. Conclusiones

Aunque ha sido una pequeña muestra, se ha observado cómo la fantasía bebe de varias fuentes para su construcción, cómo rasgos de antiguas tradiciones como son la épica o los libros de caballería pueden seguir perviviendo a través de la fantasía. En la épica elementos propios del imaginario del héroe: quest¹⁴, espada mágica, mentor o el compañero, y, en los libros de caballería, en este caso en particular, el amor cortés y la exaltación de la religión cristiana. También los cuentos populares, el folclore, con personajes tan definidos como la madrastra. Por tanto, como se ha podido observar, la fantasía se nutre de raíces ancladas en la tradición literaria, los taproots de los que hablaba Clute y Grand, pero, al mismo tiempo, los reactualiza a su manera, los hace propios, no es un fiel calco.

Durante todo este recorrido el punto de mira ha sido tres personajes, en especial Sancho. Es cierto, tras lo observado, que no se puede llamar a Sancho como un héroe prototípico, razón por la que este relato está conectado con la baja fantasía puesto que es la alta fantasía la que aparece un protagonista que salva el universo o una colectividad con sus hazañas y Sancho durante todo el relato está más centrado en sus propios conflictos personales, íntimos. Aunque en él, como ha sido explicado, funcionan varios elementos característicos del héroe en su construcción. Por otra parte, Brianda, sí que cumple más su papel de madrastra malvada lo que demuestra cómo ese arquetipo sigue estando muy presente en nuestro imaginario. Quizás al igual que en el papel de la mujer donde hay heroínas pueda llegar una imagen positiva de la madrastra. Para acabar, este estudio me ha permitido mi objetivo de conocer, adentrarme en la estructura, ver el interior de una novela fantástica, sus mecanismos, poder verla con otros ojos distintos a los de mi adolescencia leyendo esta literatura, una mirada más crítica.

5. Bibliografía

Amades, Juan (1953) *Leyendas de Roldan*. Girona: Annals de l'Institut d'Estudis Gironins
Volumen 8.

¹⁴ Esta estructura no es aplicada exclusivamente por la fantasía, hay otros relatos que se sirven de ella.

- Álvarez, Blanca (2011) *La verdadera historia de los cuentos populares*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- Barceló, Elia (2007) *Cordeluna*. Barcelona: Editorial Edebé.
- Brett, M. Rogers y Benjamín Eldon, Stevens (2017) *Classical Traditions in Modern Fantasy*. Nueva York: Universidad de Oxford.
- Birkhäuser-oeri, Sibylle (1914-1971) *La llave de oro: madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner
- Boix Jovani, Alfonso (2000) Colada y Tizón ¿espadas mágicas? Incluyendo los aceros cidianos en una tradición literaria. *La crónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Culture*, volumen 29, pg. 201-212.
- Boix Jovani, Alfonso (2012) *Aspectos maravillosos en el Cantar de Mio Cid*. Boletín de Literatura Oral, nº. 2.
- Boix Jovani, Alfonso (2011) Las armas y montura del héroe: poder e identidad en el cantar de Mio Cid. *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*. nº. 25
- Burns, Gury (2016) *A companion to the Popular Culture*. Chichester: Editorial John Wiley and Sons.
- Bruce, Meyer (2008) *Héroes: los grandes personajes del imaginario en nuestra literatura*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Campbell, Joseph (1904-1987) *El héroe de las mil caras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cortijo Ocaña, Antonio (2014) *Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas en la Edad Moderna*. California: Universidad de California.
- Clúa Ginés, Isabel (2017) *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. Colección GenPoP, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clúa Ginés, Isabel (2008) *Género y cultura popular*. Bellaterra: Ediciones UAB
- Gamble, Nikki y Yates, Sally (2002) *Exploring Children's Literature: Teaching the Language and Reading of Fiction*. California: Editorial Board.
- Huamanchumo de la Cuba, Ofelia (2015) *Brujas y madrastras en los cuentos de los hermanos Grimm*. Recuperado de <http://revistababar.com/wp/brujas-y-madrastras-en-los-cuentos-de-los-hermanos-grimm/>
- Joseph, Michael (2004) *Genre lecture fantasy*. Nueva Jersey: Escuela de Comunicación e Información.

- Lobato Osorio, Lucía (2008) *Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico*. Tirant: *Bulletí infomatiu i bibliogàfic*, Núm 11.
- Mark, Joshua J (2017) *Ancient History Encyclopedia*. Recuperado de <https://www.ancient.eu/Excalibur/>
- Maire Bobes, Jesús (2007) “*Panorama literario*” (29-37 pg.) en *Aventuras de libros de caballerías*. Madrid: Cofás S. A
- Montoya, Víctor (2002) *El origen de los cuentos*. Sincronía Nº.2
- Monaghan, Patricia (2014) *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Nueva York: Facts On File, Inc.
- Nepomuceno, Miguel Ángel (2002) “*El nacimiento de la fantasía heroica: de la tradición popular a la literatura PULP*” (643-650 pg.) en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León: Universidad de León.
- Otto, Rank (1981) *El mito del nacimiento el héroe*. Barcelona: Paidós.
- Pierre Grimal (2010) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Roas, David (2009) *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*. Barcelona: universidad autónoma de Barcelona.
- Rodríguez Álvarez, Bárbara (2017) Papel e imagen social de las mujeres libres en los poemas homéricos desde la perspectiva de su alteridad. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº.70 (7-22 pg.)
- Sales Dasi, Emilio (2004) *La aventura caballeresca: Epopeya y Maravillas*. Alcalá de Henares: centro de estudios cervantinos.
- Sableford, Brian M (2009) *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham: Scarecrow Press, Inc Nº.46
- Sprague de Camp, L (1967) *Introducción a Conan de Conqueror* (R. E. Howard). Nueva York: Ed. Lancer Books
- Vogler, Christopher (2002) *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook.
- Udo Becker (2008) *Enciclopedia de símbolos*. Barcelona: Litografía Rosés.

ANEXO I. ESQUEMA MONOMITO

Comparación de la terminología y las líneas maestras

<i>El héroe de las mil caras. Campbell</i>	<i>El viaje del escritor. Vogler</i>
La partida, la separación	Primer acto
El mundo cotidiano	El mundo ordinario
La llamada a la aventura	La llamada a la aventura
El rechazo de la llamada	El rechazo de la llamada
La ayuda sobrenatural	El encuentro con el mentor
La travesía del primer umbral	La travesía por el primer umbral
El vientre de la ballena	
La iniciación, el descenso	Segundo acto
La senda de las pruebas	Las pruebas, los aliados, los enemigos
El encuentro con la diosa	La aproximación a la caverna más profunda
La mujer como tentación	La odisea (el calvario)
La reconciliación con el padre	
La apoteosis	
La recompensa	
La bendición final	La recompensa
El regreso	Tercer acto
El rechazo del retorno	El camino de regreso
El vuelo mágico	
El rescate desde el interior	
La travesía del umbral	
El retorno	
Señor de ambos mundos	La resurrección
Libertad para vivir	El retorno con el elixir

Fuente. Vogler, 2002:44. Imagen invertida