



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**EL ENCANTO DEL ENANO FRENTE A SU DEMONIZACIÓN**

**Análisis simbólico-actancial de la figura del enano en *La corónica de los  
nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre***

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA**

**ALICIA AURORA BÁEZ RODRÍGUEZ**

**Asesora: DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN**

**MARZO DE 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIAS	5
AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	8
1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DE LA OBRA	30
1.1 Antecedentes de los libros de caballerías	30
1.1.1 Cantares de gesta	30
1.1.2 <i>Roman courtois</i>	33
1.2 Presencia de los libros de caballerías en España	37
1.2.1 Primeros libros de caballerías en los reinos españoles	37
1.2.2 Auge de los libros de caballerías castellanos	39
1.2.2.1 <i>Amadís de Gaula</i> , primer libro de caballerías castellano	39
1.2.2.2 Clasificación de los libros de caballerías castellanos	40
1.2.2.3 La imprenta, factor determinante para el éxito de los libros de caballerías castellanos	42
1.2.2.4 Los libros de caballerías castellanos frente a la crítica social y literaria	44
1.2.3 Decadencia de los libros de caballerías castellanos	46
1.3 Características de los libros de caballerías castellanos	48
1.3.1 Revisión de los términos: novela de caballerías, libro de caballerías, historia caballeresca y crónica	48
1.3.1.1 Novela de caballerías: aproximación terminológica	49
1.3.1.2 Principios de la crítica moderna para considerar a un ejemplar como un libro de caballerías	52
1.3.1.3 Historia caballeresca y crónica	53
1.3.2 Dos grandes modelos caballerescos en el siglo XVI: el	57

idealista y el de entretenimiento	
1.3.2.1 El modelo idealista	58
1.3.2.2 El modelo de entretenimiento	58
1.4 La crítica literaria ante <i>La corónica de los nobles cavalleros</i>	59
<i>Tablante de Ricamonte y de Jofre</i> . Estado de la cuestión	
1.4.1 Origen y destino editorial de la obra	59
1.4.2 La obra y la figura del enano ante la crítica	62
2. ACERCAMIENTO A LA FIGURA DEL ENANO	69
2.1 Aproximación terminológica	69
2.1.1 Enano real	70
2.1.2 Enano literario	72
2.1.3 Enano simbólico	75
2.2 Antecedores de los enanos de los libros de caballerías	77
2.2.1 Antecedentes históricos: pigmeos	77
2.2.2 Antecedentes mitológicos, literarios y folclóricos	78
2.2.2.1 Enanos románicos	79
2.2.2.2 Enanos germánicos	79
2.2.2.3 Enanos celtas	85
2.2.2.4 Enanos romancescos	86
2.3 La figura del enano en España	87
2.3.1 La figura del enano en la mitología y folclore españoles	87
2.3.2 La figura del enano en los libros de caballerías castellanos	88
2.4 Principales seres asociados con la figura del enano en <i>La</i>	89
<i>corónica de los nobles cavalleros</i> <i>Tablante de Ricamonte y de</i>	
<i>Jofre</i>	
2.4.1 Diablo	89
2.4.1.1 La fealdad como marca diabólica	96
2.4.2 Bruja	99
2.4.3 Monstruo	101
3. ANÁLISIS SIMBÓLICO-ACTANCIAL DE LA FIGURA DEL	108
ENANO	

3.1 Sinopsis de la obra	108
3.2 Estructura narrativa de la obra	109
3.3 Aplicación del modelo actancial de la obra	110
3.3.1 Exposición de las matrices actanciales de la obra	110
3.3.2 Exposición de los motivos de la obra	114
3.3.3 Exposición del tema de la obra	116
3.3.4 Exposición de la matriz actancial correspondiente a la figura del enano	117
3.4 Rastreando las huellas del enano	118
3.4.1 Presentación de las unidades narrativas o secuencias de la obra	118
3.4.2 Resonancia de la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor en la formación caballeresca de Jofre	122
3.5 Análisis e interpretación de la figura del enano a la luz de los símbolos	128
3.5.1 Visión cristiana: La demonización del enano	129
3.5.2 Visión pre-cristiana: El encanto del enano	134
3.5.3 El espejo del enano	147
<b>CONCLUSIONES</b>	154
<b>FUENTES DIRECTAS, CITADAS Y CONSULTADAS</b>	164
a) Fuentes directas	164
b) Fuentes citadas	164
c) Fuentes consultadas	170
<b>CUADROS</b>	
Cuadro 1. Exposición de las matrices actanciales	110
Cuadro 2. Exposición del encadenamiento de la historia utilizando la estructura causa-consecuencia	117
Cuadro 3. Exposición de las secuencias de la obra	118
Cuadro 4. Situación Inicial (S.I.)	134
Cuadro 5. Complicación o Transformación (C/T)	136
a) Suceso desencadenante (S.D.)	

Cuadro 6. Complicación o Transformación (C/T)	138
b) Reacción (Reac.)	
Cuadro 7. Complicación o Transformación (C/T)	143
c) Efecto o resolución (E)	
Cuadro 8. Situación Final (S.F.)	145
Cuadro 9. Contraste entre la figura del enano y la de Jofre	148
<b>FIGURAS</b>	
Figura 1. Diagrama del modelo actancial de Greimas	22
Figura 2. Diagrama del modelo actancial de Román Calvo	24
Figura 3. Gráfica de los motivos de la obra	116
Figura 4. Gráfica de las secuencias en las que se menciona la aventura del enano	123

## **DEDICATORIAS**

A Dios.

A mi madre.

A mis dulces criaturitas.

A mi enano por maravillarme y darme la oportunidad de mirarme en el espejo.

A aquellas personas que se permiten ser cautivadas por seres maravillosos.

## **AGRADECIMIENTOS**

El llevar a buen término un trabajo como el presente implica el compromiso, tiempo, esfuerzo y dedicación de la persona que lo realiza; sin embargo, llegar a este punto del camino se debe también a la motivación y/o ayuda de otras personas y/o seres, por eso quiero aprovechar la oportunidad de agradecer la motivación de mi maestro Felipe de la primaria por su paciencia, a mi profesor de biología de la secundaria por impulsarme a hacer cada vez más labores, a mi profesor de filosofía del CCH, Armando Perea por invitarme a leer y leer porque sólo así llegaría a ser, algún día, una persona culta. Agradezco también al profesor Marco Antonio Molina Zamora por la impartición de la materia de Literatura Europea Medieval en la FES Acatlán pues por él conocí temas que me han cautivado hasta el día de hoy. Su dedicación no se restringió al salón de clases sino que se expandió a clases extramuros, a asesorías tanto en la biblioteca como en la cafetería del Colmex y también a invitaciones para asistir a eventos realizados en el Colmex, los cuales me permitieron deleitarme aún más con el sabor medieval.

También le agradezco a la Dra. Lilián Camacho Morfín por su amistad y porque, bajo su dirección, pude conjuntar mi gusto literario con la teoría y el análisis literarios. A su lado, aprendí gramática del texto y nuevas técnicas de investigación, las cuales me habilitaron para elaborar un trabajo con rigor académico. Además, el préstamo de textos traídos de sus viajes a España, me dio acceso a obras vigentes elaboradas por especialistas en literatura caballeresca. Asimismo, los materiales didácticos elaborados por la Dra. Camacho para el



Seminario de Tesis, fueron de gran utilidad para verificar que mi investigación cumpliera con los requisitos solicitados para las tesis.

Es importante destacar aquí el apoyo de mis compañeros del Seminario de Tesis en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM pues estar con ellos me permitió no sólo ampliar mis perspectivas con base en sus observaciones y/o comentarios sino desarrollar mi trabajo en un ambiente lleno de calidez humana. A todos ellos, gracias.

En el plano profesional, agradezco al Dr. Alejandro García Peña y al Mtro. Carlos Alberto López Márquez por el tiempo que dedicaron a la revisión de este trabajo. Especialmente, al Mtro. Luis Manuel Zavala González y al Lic. Luis Alfonso Romero Gámez por la minuciosa lectura de la presente investigación y por sus valiosas observaciones para el mejoramiento de la tesis.

También agradezco al Lic. Miguel Ángel Garibaldi Alva por el apoyo emocional y por los materiales didácticos prestados para apuntalar algunos aspectos de mi investigación.

Deseo agradecer el apoyo de mis padres, en especial el de mi madre, porque su amor, comprensión y constante motivación hicieron que no abandonara este proyecto y lo retomara una y otra vez. Le agradezco el que siempre estuviera allí para apoyarme en todos los momentos que la necesite y que sepa que sin ella, no lo habría logrado. También agradezco a mis criaturitas por su amor, compañía y valor. Su lucha por la vida me motivó a no dejarme vencer por las adversidades o darles su justa proporción. Su compañía hizo más gratas mis lecturas en el sofá y menos pesadas las horas que pasé frente a la computadora. Sin duda, son los seres más admirables que existen. Su amor incondicional se despliega en todas direcciones, *ad infinitum*.

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis atrae la atención hacia una figura de gran encanto: el enano que aparece en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, una obra próxima a cumplir 500 años, contemporánea del *Amadís de Gaula*.

La prosa caballeresca hispánica de ficción tuvo un gran impacto en el público y la crítica en España; esta clase de obras gozó de un enorme auge a lo largo del siglo XVI no sólo en el público indocto sino en el aristócrata empezando por el Emperador Carlos V y, aunque este tipo de literatura también tuvo sus detractores, su vigencia abarcó siglo y medio. Actualmente, los críticos modernos, entre ellos Baranda, Infantes, Lucía Megías y Sales Dasí, han puesto nuevamente sus ojos en la literatura caballeresca y la han clasificado para facilitar su estudio y se ha determinado que *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* forme parte del corpus de las denominadas historias<sup>1</sup> caballerescas. Nieves Baranda se ha dado a la tarea de reunir las en dos volúmenes; en el segundo de ellos se localiza la obra que es el objeto de estudio de la presente tesis<sup>2</sup>.

La historia narra las aventuras de Jofre, entre las cuales se encuentran los enfrentamientos del caballero con los denominados hijos del diablo: un enano, un malato y

---

<sup>1</sup> El término historia "designa un tipo de narración, que por un lado se vincula a las crónicas que dan cuenta de sucesos reales, y por otro admite la invención de una 'historia fingida', en que la peripecia no siempre se ajusta a lo plausible (Fogelquist, pp.9-27). [...]" María Soledad Carrasco Urgoiti *et al.* *La novela española en el siglo XVI*. Madrid, Iberoamericana (Biblioteca Áurea Hispánica, 18), 2001, p. 16.

<sup>2</sup> En las fuentes directas se consignan los datos completos de la obra.

una<sup>3</sup> fantasma. De inmediato, se hace evidente el contraste entre los tres hermanos, pues el primero, salvo por su apariencia física, no muestra características sobrenaturales y/o maravillosas a diferencia de los otros dos. Entonces, ¿por qué en la narración se afirma que el enano es hijo del diablo? ¿Acaso esta aseveración se basa en un criterio religioso? La narración, sin duda, muestra la influencia del cristianismo. El contexto de la obra, escrita en 1513, en Toledo, señala el triunfo del catolicismo, del humanismo y de la Inquisición en los reinos españoles debido a los Reyes Católicos. La calificación diabólica basada en su apariencia física es plausible bajo un criterio religioso pero, ¿es todo lo que la figura del enano tiene para resultar transgresora a la sociedad cristiana o hay algo más, algo oculto que permita calificarlo, sin lugar a dudas, como un hijo del diablo? De ser así, ¿cómo descubrirlo? ¿Bajo qué mirada se tendría que observar la figura del enano para descifrar sus secretos? La interpretación simbólica surgió, entonces, como la mejor opción para responder estas preguntas.

La intriga que despertó esta figura de aparente simpleza fue lo que motivó a dedicarle el presente estudio, por lo tanto, se realizó la búsqueda de información acerca de este personaje. Esta búsqueda no obtuvo resultados porque no se encontraron estudios o información sobre él; si acaso se rastreó un artículo en que se resalta la dimensión lúdica de los enanos en los libros de caballerías castellanos y también se registró una mención relativa al enano que aparece en la *Novela de Jauffré* para ejemplificar las labores de los enanos en los antiguos romances. Así pues, es evidente la carencia de estudios literarios dedicados a este personaje.

Una vez explorado el terreno, se planteó el siguiente problema: ¿La tara física que padece el personaje del enano en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* es prueba conclusiva para afirmar que éste es hijo del diablo o mediante el análisis simbólico-actancial se puede demostrar que las características de la figura del enano corresponden a otra visión del mundo cuyo origen no guarda relación con un ente diabólico? De esta pregunta se desprendió la siguiente hipótesis: La figura del enano manifiesta, a través de símbolos, otra visión del mundo con respecto a la impuesta

---

<sup>3</sup> Sin error de género; véase la obra.

por el cristianismo. Con base en esta hipótesis, se estableció el objetivo general: Determinar la figura del enano en *La corónica de los caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*.

Para lograr tal objetivo es necesario presentar, antes que nada, las herramientas que permitirán desarrollar tanto el análisis de la obra como la interpretación de la figura del enano, es decir, se revisará el término ‘símbolo’ sin pretender agotar el tema, de igual forma se estudiará el término ‘maravilloso’. El modelo actancial ideado por Greimas resultó ser el método más conveniente para analizar la obra y descubrir cómo se inserta la figura del enano en la historia; estas herramientas se expondrán en el curso de la introducción. Posteriormente, en el cuerpo del trabajo, se revisará el contexto histórico-literario de la obra así como la crítica literaria en torno a ella y al personaje del enano. Después, se examinará el concepto ‘enano’. Luego, se aplicará el modelo actancial a la obra; enseguida, se mostrarán las secuencias narrativas en las que participa el personaje del enano; ulteriormente, se analizará e interpretará la figura del enano a la luz de los símbolos para valorar su función dentro de la obra en relación con la figura de Jofre para, finalmente, arribar a nuestro objetivo general: Determinar la figura del enano en *La corónica de los caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*. De esta manera, damos inicio a nuestra exploración:

Ya que se utilizará el símbolo como un recurso técnico-literario en la interpretación de la figura del enano, es preciso revisar las características que lo distinguen. Mediante la elaboración de este apartado se procura conocer las propiedades del símbolo para llevar a cabo la interpretación del personaje del enano, mas no tiene como objetivo ofrecer una definición única, precisa y definitiva sobre el término ‘símbolo’ ya que especialistas en el tema, como Jean Chevalier, advierten sobre la dificultad de lograrlo.

En primer lugar se ofrecerá una definición general del término ‘símbolo’; en segundo, se contrastará el símbolo con el signo lingüístico y otras formas figuradas ya que suele confundírseles con ellos; en tercero, se describirán las propiedades y funciones del símbolo; en cuarto, se revisarán aspectos del símbolo literario; en quinto y último lugar se advertirá sobre los peligros a evitar en la interpretación de símbolos.

El símbolo se encuentra en todos los ámbitos de nuestra vida<sup>4</sup> nos demos cuenta de ello o no y esto es porque es inherente al ser humano: “Ernst Cassirer, el eminente filósofo de la cultura, ha llamado al hombre un *ser simbólico*. Es un hecho que la personalidad humana, ajustada o desajustada, sana o enferma, tiende a condensar y a esquematizar su experiencia existencial conflictiva, superficial o profunda, en símbolos susceptibles de interpretación o de hermenéutica. [...]”<sup>5</sup>, por lo tanto, como bien expresa Chevalier en su introducción del *Diccionario de los símbolos*: “Su formación, disposición e interpretación interesa a numerosas disciplinas: la historia de las civilizaciones y religiones, la lingüística, la antropología cultural, la crítica del arte, la psicología, la medicina. Se podría añadir a esta lista, sin agotarla por ello, las técnicas de la venta, la propaganda y la política. [...]”<sup>6</sup>

Una vez establecido el símbolo como parte de nuestra vida, cabe preguntar: ¿qué es el símbolo? Para empezar, diremos que el término símbolo, en su origen, es:

un *objeto cortado en dos*, trozos, sea de cerámica, madera o metal. Dos personas se quedan, cada una, con una parte; [...] dos seres que quieren separarse largo tiempo... Acercando las dos partes, reconocerán más tarde sus lazos de hospitalidad, sus deudas, su amistad. [...] Por analogía el vocablo se ha extendido a cualquier signo de reunión o adhesión, a los presagios y a las convenciones. [...] Todo símbolo implica una parte de *signo roto*; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados.<sup>7</sup>

Para Helena Beristáin: “Un *símbolo* es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. [...]”<sup>8</sup> y precisa aún más: “La de los símbolos, es la única clase de signos que se basan, por definición, en una convención. (Convención que es especialmente arbitraria en el caso de los símbolos químicos,

---

<sup>4</sup> Como refiere Jean Borella se pueden hallar símbolos no sólo en todas las artes sino en las artesanías, las técnicas de agricultura, la carpintería, e incluso el arte de servir té. También los ritos sociales, los ritos de guerra y los ritos religiosos están cargados de símbolos. Asimismo las ciencias tradicionales como la metafísica, teología, cosmología, astrología, alquimia, aritmética, geometría y las prácticas médicas y adivinatorias y no hay que descartar la magia y las diversas formas de brujería. Jean Borella. *Le mystère du signe*. Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1989, p. 253.

<sup>5</sup> Oswaldo Robles. *Símbolo y deseo*. 2ª. ed. México. Editorial Jus, S.A., 1960, p. 115.

<sup>6</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 6ª. ed. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona. Herder, 1995, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>8</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Editorial Porrúa, 2001, p. 468.

matemáticos, etc. –BENSE). [...]”<sup>9</sup> Si examinamos las definiciones en otros diccionarios de la lengua,<sup>10</sup> encontramos que concuerdan con la convencionalidad del símbolo expresada por Beristáin; sin embargo, lo convencional y arbitrario no es lo propio del símbolo sino del signo, con el que suele confundírsele. Veamos la definición de signo para entender el porqué: “Cualquier cosa, acción o suceso que, por una relación natural o convencional, evoca otra o la representa [...]”<sup>11</sup> Otros autores definen de similar manera al signo<sup>12</sup>, sin embargo, lo que es necesario destacar es lo siguiente: “El concepto o idea de signo (*signum*) implica necesariamente el concepto de relación, en la que uno de los términos (relata) suscita al otro.”<sup>13</sup> En este sentido se comprende que el símbolo sea un signo pero ¿qué lo diferencia de éste?

Para responder esta pregunta tenemos la ayuda de especialistas en diversas áreas. Comencemos por definir el símbolo: Beristáin, sustentada en Saussure<sup>14</sup>, afirma que la relación entre significante y significado es motivada porque existe algún lazo natural entre sus aspectos<sup>15</sup>; Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov aseveran que ésta relación no es necesaria porque el ‘simbolizante’ y lo ‘simbolizado’ pueden existir independientes uno del otro<sup>16</sup>; Chevalier comparte la opinión con Ducrot y Todorov al afirmar que el significante y el significado son de naturaleza homogénea<sup>17</sup>. Hegel comenta que el símbolo posee varios sentidos, por lo tanto, es equívoco<sup>18</sup>; Raúl H. Mora precisa que el símbolo no es equívoco sino ambiguo<sup>19</sup>; citando a Ricœur, Renato Prada Oropeza, confirma: “Restrinjo, pues,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>10</sup> Véanse: *Diccionario del español usual en México*. Dirigido por Luis Fernando Lara Ramos. México, El Colegio de México, 1996, pp. 823-824; *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. 22<sup>a</sup>. ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 2066; María Moliner. *Diccionario del uso del español*. 2<sup>a</sup> ed. Edición electrónica. Versión 2.0 (2.14.1). Madrid, Gredos, 2001; *Diccionario panhispánico de dudas. Real Academia Española*. Bogotá, Santillana, 2005, p. 605.

<sup>11</sup> María Moliner, *op. cit.*

<sup>12</sup> Véanse Jean Borella, *op. cit.*, p. 203 y Oswaldo Robles, *op. cit.*, p. 149.

<sup>13</sup> Oswaldo Robles, *op. cit.*, p. 149.

<sup>14</sup> Sobre la teoría de la arbitrariedad del signo, véase Ferdinand de Saussure. *Curso de Lingüística general*. 12<sup>a</sup>. ed. Trad. Mauro Armiño. Madrid, Fontamara, 1998, p.104.

<sup>15</sup> Helena Beristáin, *op.cit.*, p. 469.

<sup>16</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 19<sup>a</sup>. ed. Trad. Enrique Pezzoni. México, Siglo veintiuno editores, 1997, p. 124.

<sup>17</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 19 y Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 124.

<sup>18</sup> Federico Hegel. *De lo bello y sus formas*. Trad. de Manuel Granell. México, Espasa-Calpe, 1993. (Austral 594), p. 143.

<sup>19</sup> Raúl H. Mora explica: “No por ser ambiguo está condenado a ser equívoco. La palabra equívoca, el símbolo equívoco supone el deseo de inducir de propósito la confusión de dos o más significados bajo la misma

deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del *trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples*: (:15)”<sup>20</sup> Pero es Jean Borella, quien de manera contundente aclara lo referente a este último aspecto, expresando que el símbolo es una potencia semántica, la cual constituye su esencia y muestra su perfección<sup>21</sup>.

En contraste, la relación entre significante y significado del signo lingüístico es arbitraria, necesaria, debido a que uno no puede existir sin el otro y viceversa, de naturaleza diferente y aunque Borella reconoce que tiene potencial semántico, afirma que éste es en sí mismo un accidente, una imperfección.

Al símbolo también suele confundírsele con otras formas figuradas como son el emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola y el apólogo<sup>22</sup>; sin embargo, “Todas estas formas figuradas [...] constitutivas de la expresión tienen en común el ser *signos* y no rebasar el plano de la significación. Son medios de comunicación, pertenecientes al conocimiento imaginativo o intelectual, que desempeñan un papel de espejo, pero no salen del marco de la representación.”<sup>23</sup>

Chevalier señala las propiedades que marcan la naturaleza del símbolo: es un signo roto, está vivo, tiene constancia, hay interpenetración entre sus partes y es pluridimensional.<sup>24</sup>

---

forma. [...]” Raúl H. Mora. *Tras el símbolo literario. Escuelas y técnicas de interpretación*. Jalisco, Universidad Iberoamericana Puebla, ITESO, Universidad Iberoamericana León, 2002, p. 42-43.

<sup>20</sup>Renato Prada Oropeza. *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Puebla, Lupus Inquisitor, 2003, p. 142.

<sup>21</sup>Jean Borella, *op. cit.*, pp. 224-225.

<sup>22</sup>Véanse las definiciones de las formas figuradas enlistadas aquí en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 18.

<sup>23</sup>*Loc. cit.* Las notas que siguen se extraen de la misma obra, a menos que se indique lo contrario.

<sup>24</sup>Es un *signo roto* porque para descubrir el sentido del símbolo se necesitan entender la separación y la unión de sus miembros divididos. *Está vivo* porque está lleno de significación. Si el símbolo *está muerto* es porque pertenece más al estudio histórico ya que su significación se ha descubierto totalmente. El símbolo es *constante*, es decir, entre sus partes hay un vínculo que une lo simbolizante con lo simbolizado. Esto nos lleva a la *interpenetración*, hay siempre una relación entre sus partes. Los símbolos son *pluridimensionales*. “Expresan, en efecto, relaciones tierra-cielo, espacio-tiempo, inmanente-trascendente, como la copa vuelta hacia el cielo o hacia la tierra. Es una primera bipolaridad. Hay otra: síntesis de los contrarios, el símbolo tiene una cara diurna y otra nocturna. Además, muchas de estas parejas tienen analogías entre ellas, que se expresan también en símbolos. [...]” pp. 24-25. En pocas palabras, cada símbolo es un microcosmos que revela simultáneamente múltiples sentidos.

Chevalier también adjudica al símbolo nueve funciones:<sup>25</sup> exploratoria, substituta, mediadora, fuerza unificadora, pedagógica y terapéutica, socializante, resonancia, trascendente y transformadora de energía psíquica y en un afán por precisar el vocabulario en torno al término ‘símbolo’, el especialista explica vocablos como *arquetipos*, *mito*, *simbólica* que nos permiten conocer sobre conjuntos, estructuras e interpretaciones correspondientes a un símbolo<sup>26</sup> y otros como *simbolismo*<sup>27</sup> cuyo estudio nos aleja de ese conocimiento.

---

<sup>25</sup>La primera es la *exploratoria*, ésta capta una relación entre los términos, sin embargo, no puede explicarse claramente debido a que un *término* es conocido y el otro desconocido. “Lo desconocido del símbolo no es, en efecto, el vacío de la ignorancia, es sobre todo lo indeterminado del presentimiento. [...]” y aquí entra la segunda función, la *substituta*: “como forma figurativa, substituye a modo de respuesta, de solución o de satisfacción, una pregunta, un conflicto, un deseo, que permanece en suspenso dentro de lo inconsciente. [...]”; la tercera es la *mediadora*, es decir, enlaza elementos separados; la cuarta función radica en las *fuerzas unificadoras*: “enlazan al hombre con el mundo, los procesos de integración personal del primero se insertan en una evolución global, sin aislamiento ni confusión. [...]”; la quinta es la función *pedagógica y terapéutica* ya que facilita un sentimiento “de participación en una fuerza supraindividual. [...]”; la sexta es la *socializante* porque el símbolo comunica con el medio social. “Cada grupo, cada época tiene sus símbolos; vibrar con esos símbolos es participar con ese grupo y esa época. [...]”; la séptima es la función de *resonancia*: “presupone que el símbolo está enlazado con una cierta psicología colectiva y que su existencia no depende de una actividad puramente individual. [...]”; la octava es la *trascendente*, el símbolo une y armoniza contrarios y es capaz, por tanto, de abrir “la vía a un proceso de la conciencia. [...]”; la novena y última función que cumple el símbolo es la de *transformador de energía psíquica*: “La energía inconsciente, escribe G. Adler (ADLJ, 55), inasimilable bajo la forma de síntomas neuróticos, es transformada en energía que podrá ser integrada en el comportamiento consciente gracias al símbolo, provenga éste de un sueño o de cualquier otra manifestación de lo inconsciente [...]” pp. 26-29.

<sup>26</sup> Para C.G. Jung los arquetipos serían: “prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente inscritos en el inconsciente que constituirían una estructura, [...] Están dentro del alma humana como *modelos* preformados, ordenados (taxonómicos) y ordenadores (teleonómicos), es decir, conjuntos representativos y emotivos estructurados, dotados de un dinamismo formador. [...]”

Sobre los mitos Jean Chevalier comenta: “se presentan como transposiciones dramatúrgicas de estos arquetipos, esquemas y símbolos o composiciones de conjuntos, epopeyas, relatos, génesis, cosmogonías, teogonías, gigantomaquias, que revelan ya un proceso de racionalización. [...]” y cita algunas palabras de Mircea Eliade: “‘La función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todas las acciones humanas significativas’ (ELIT, 345).” y Chevalier concluye que el mito permite descubrir estructuras, es decir, tipos de relaciones constantes.

La simbólica designa: “por un lado, al conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes a un símbolo, la simbólica del fuego, por ejemplo; por otro lado, al conjunto de los símbolos característicos de una tradición, la simbólica de la cábala o la de los mayas, del arte románico, etc.; en fin, el arte de interpretar los símbolos, por el análisis psicológico, por la etnología comparada, por todos los procesos y técnicas de comprensión [...] que constituyen una verdadera hermenéutica del símbolo. A veces llamamos también *simbólica* a la ciencia o a la teoría de los símbolos. [...]” pp. 20-21.

<sup>27</sup> El *simbolismo* “definió una escuela teológica, exegética, filosófica o estética, según la cual los textos religiosos y las obras de arte no tendrían significación literal u objetiva y sólo serían expresiones simbólicas y subjetivas del sentimiento y el pensamiento. El término se emplea igualmente para designar la capacidad de una imagen o una realidad para servir de símbolo, por ejemplo, el simbolismo de la luna; se distingue de la simbólica, ya mencionada, en que ésta comprende el conjunto de las relaciones e interpretaciones



Algunos autores han tratado de organizar los símbolos<sup>28</sup> y los han ordenado en celestes, terrestres; uránicos, ctónicos o como Freud en orales, anales y sexuales, sin embargo, no existe una clasificación sistemática de los símbolos plenamente satisfactoria. Además sistematizar categóricamente los símbolos limitaría sus múltiples sentidos y esto significaría agredir su naturaleza.

Hasta aquí hemos señalado las diferencias entre signo y símbolo y puntualizado las características propias de este último; ahora es momento de revisar aspectos del símbolo literario que habremos de tener en cuenta cuando realicemos la interpretación simbólica de la figura del enano que aparece en la obra. Julia Kristeva comenta que hay un período de transición<sup>29</sup> en la cultura europea durante la Edad Media (siglos XIII al XV): la cultura del símbolo es reemplazada por la del signo<sup>30</sup> y explica lo siguiente respecto al símbolo:

El símbolo asume lo simbolizado (los universales) como irreductible al simbolizante (las marcas). El pensamiento mítico que gira en la órbita del símbolo y que se manifiesta en la epopeya, los cuentos populares, los cantares de gesta, etc., opera con unidades simbólicas que son UNIDADES DE RESTRICCIÓN respecto a los universales simbolizados (el 'heroísmo', el 'coraje', la 'nobleza', la 'virtud', el 'miedo', la 'traición', etc.) La función del símbolo es, pues, según su dimensión vertical (universales-marcas) una función de RESTRICCIÓN. La función del símbolo en su dimensión horizontal (la articulación de las unidades significantes entre sí) es una función de huida de lo paradójico; puede decirse que el símbolo es horizontalmente ANTIPARADÓJICO: en su 'lógica' se excluyen mutuamente dos unidades oposicionales.<sup>31</sup>

Para interpretar un símbolo es necesario, antes que nada, percibirlo<sup>32</sup> y después interpretarlo; sin embargo, su interpretación "debe inspirarse no solamente en la figura, sino

---

simbólicas sugeridas de hecho por la luna, mientras que el simbolismo no enfoca más que una propiedad general de la luna como fundamento posible de los símbolos. Lo mismo, si hablamos de símbolo hindú, cristiano o musulmán, será no tanto para designar el conjunto de los símbolos inspirados por esas religiones, sino más bien la concepción general que ellas se hacen del símbolo y de su uso." p. 21.

<sup>28</sup> Véanse ejemplos de clasificaciones en las págs. 30-33 y en Jean Chevalier *et al. Iniciación al simbolismo. 3as. Jornadas de Estudio sobre el Pensamiento Heterodoxo en San Sebastián*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986, pp. 135-147.

<sup>29</sup> Es un período de transición mas no de desaparición del símbolo.

<sup>30</sup> Véase Julia Kristeva. *El texto de la novela*. 2ª. ed. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>32</sup> Chevalier comenta al respecto: "la percepción de un símbolo moviliza todo nuestro psiquismo, a la inteligencia bajo su doble forma intelectual e intuitiva, a la memoria con todo nuestro pasado, a la imaginación con todos los deseos que la perfilan, a la afectividad con sus impulsiones y sus repulsiones, al consciente y al inconsciente. En nosotros, el todo contribuye a un conocimiento más completo, más total; a lo que, en un sentido moderno, podríamos llaman una 'gnosis'. [...] el símbolo revela a la vez al 'otro' a través del objeto que nos estimula, y nos revela a nosotros mismos." Jean Chevalier *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

en su movimiento, en su medio cultural y en su papel particular *hic et nunc*. [...]”<sup>33</sup> Mora expone en su texto: *Tras el símbolo literario* diversas escuelas y las técnicas que aplican para realizar interpretaciones simbólicas.<sup>34</sup> Cada crítico utilizará el método que juzgue más adecuado para analizar una obra, no obstante, es necesario tener en mente, tres peligros que deben evitarse en la interpretación de los símbolos: el *simbolismo reduccionista*<sup>35</sup>, el *alegorismo estético y la banalización del lenguaje*,<sup>36</sup> y la *explotación publicitaria o política de los símbolos*.<sup>37</sup> Hasta aquí la revisión del término ‘símbolo’; a continuación se abordará el término ‘maravilloso’.

Como se ha señalado anteriormente, existe la curiosidad de descubrir si el personaje del enano posee características maravillosas y/o sobrenaturales, por ello surge la necesidad de comprender mejor el término ‘maravilloso’. En los siguientes párrafos se tratará brevemente este término sin pretender llevar a cabo un estudio exhaustivo del mismo pues el propósito no es profundizar en él sino realizar una aproximación terminológica que permita determinar si la figura del enano puede ser calificada como maravillosa a la luz de los símbolos.

Esta incursión inicia con el estudio acerca de las raíces del término ‘maravilloso’; después prosigue con las distinciones entre los términos: ‘maravilloso’, ‘fantástico’ y ‘extraño’ y luego, aborda tres problemas concernientes a lo maravilloso en el Occidente medieval.

Sobre las raíces del término ‘maravilloso’ Jacques Le Goff explica lo siguiente: “Lo que corresponde a nuestro ‘maravilloso’ es la palabra en plural, *mirabilia*. [...] con los

---

<sup>33</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>34</sup> Entre ellas se encuentran la crítica impresionista y análisis temático, análisis formal, cuadro semiótico, método genético-estructural, explicación de textos, interpretación psicoanalítica y simbología comparada. Véanse en Raúl H. Mora, *op. cit.*, pp. 62-100.

<sup>35</sup> “es decir, una interpretación del estímulo o de la imagen fundamentada sobre un sistema esquemático y preconcebido, dado de entrada y por el que se haga pasar a la totalidad del contenido. [...]” Jean Chevalier *et al. op. cit.*, p. 30.

<sup>36</sup> “La alegoría es una convención del lenguaje que ahoga la espontaneidad y que, por tanto, puede vehicular un engaño. En este supuesto, no vibraremos con la obra sino que, convencionalmente, convendremos que un significante determinado tendrá este o aquel significado.” *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> “En efecto, hay imágenes que nos tocan y que nos conmueven: será preciso hacer gala de un gran sentido crítico para no caer en las trampas que, con su abuso, nos tienden a cada paso. Toda publicidad, toda propaganda, va a especular con nuestros deseos elementales, que incitará bajo formas de imágenes comercializadas. [...]” *Loc. cit.*

*mirabilia* tenemos una raíz *mir* (*miror*, *mirari*) que implica algo visual. [...]”<sup>38</sup> Todorov afirma: “Lo mismo pasa con el espejo [en francés, *miroir*], ese objeto del que Pierre Mabille señalaba justamente su parentesco con ‘maravilla’ por una parte, y mirada (‘mirarse’) por la otra. El espejo está presente en todos los momentos donde los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural [...]”<sup>39</sup> y añade: “La visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios. La visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso. [...]”<sup>40</sup> En el contexto de la ficción caballerescas, Ana Carmen Bueno Serrano expresa<sup>41</sup>: “lo maravilloso, como aquello que concentra asombro, curiosidad, placer y extrañamiento, y como manifestación de la alteridad y del imaginario colectivo, asume en su interpretación una ‘intención alegórica y moralizadora’ (Vax, 1965:40), y otra compensatoria y lúdica a modo de revulsivo contra lo cotidiano. El miedo ante el prodigio puede servir, asimismo, de catarsis.”<sup>42</sup>

Lo maravilloso suele confundirse con lo fantástico y lo extraño. Al respecto, Todorov explica: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural.”<sup>43</sup> La vacilación de un ser al que hace referencia es un lector implícito en el texto<sup>44</sup> y menciona que lo fantástico funciona como una línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso.<sup>45</sup> Le Goff comenta esta diferencia hecha por Todorov “lo primero, lo extraño, puede resolverse mediante la reflexión, en cambio lo maravilloso conserva siempre un residuo sobrenatural que nunca

---

<sup>38</sup> Jacques Le Goff. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona, Altaya, 1999, p. 9.

<sup>39</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. y prolog. Elvio Gandolfo. Buenos Aires, Paidós, 2006. (Espacios del saber, 62), p. 125.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>41</sup> Bueno se refiere, específicamente, al período comprendido entre 1508-1516.

<sup>42</sup> Ana Carmen Bueno Serrano, “La penitencia de Amadís de Gaula en el *Florisando* de Páez de Ribera a la luz del folclore\*”, p. 35. En [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Art\\_2\\_Bueno.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Art_2_Bueno.pdf) [consulta: 16 de junio de 2012]. La autora comenta que pueden plantearse, como mínimo, cuatro aspectos en relación a lo maravilloso en los libros de caballerías: “a) su denominación y extensión, b) su origen, tipos y evolución, c) su significado narrativo y extraliterario, y d) sus deudas e influencias. [...]” *Ibid.*, p. 34.

<sup>43</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 24. Carl G. Jung comenta: “Estamos tan acostumbrados a la evidente naturaleza de nuestro mundo que apenas podemos imaginar suceda algo que no se puede explicar por el sentido común. [...]” Carl G. Jung *et al.* *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escolar Bareño. Madrid, Aguilar, 1966. p.45.

<sup>44</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 30.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 26.

podrá explicarse sino por lo sobrenatural. [...]”<sup>46</sup> Sin embargo, afirma que esta definición no aplica a lo maravilloso medieval porque éste “excluye a un lector implícito puesto que se da como algo objetivo en textos ‘impersonales’”<sup>47</sup> Poiron opina lo siguiente: «*En fait l'étrange, le merveilleux, le fantastique désignent le même phénomène mais selon différentes perspectives, à savoir celles de la psychologie, de la littérature et de l'art.* [...] »<sup>48</sup>

Para conocer más sobre lo maravilloso y sus características se continuará con Le Goff<sup>49</sup> quien plantea tres cuestiones concernientes a lo maravilloso en el Occidente medieval: El primer problema es el de las actitudes de los hombres de la Edad Media respecto de las herencias de lo maravilloso que recibieron. Se divide en tres fases: la primera es la represión de lo maravilloso en la Edad Media<sup>50</sup>; la segunda es la irrupción de lo maravilloso en los siglos XII y XIII en la cultura erudita<sup>51</sup> y la tercera es la estetización de lo maravilloso en los siglos XIV y XV.

---

<sup>46</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p.12.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>48</sup> Daniel Poiron. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p.3. Es oportuno señalar que en el presente estudio no profundizaremos en el psicoanálisis por no ser estos los ojos con los que podemos interpretar cómo entendían lo maravilloso la gente de la Edad Media ni tampoco nos adentraremos en el género fantástico ya que en palabras de Todorov este género aparece hacia fines del siglo XVIII y por ende, sale completamente de nuestro marco contextual. Véase Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 172.

<sup>49</sup> El universo de lo maravilloso es amplio pero lo interesante en Le Goff es que ofrece perspectivas valiosas, las cuales serán de gran utilidad para la interpretación simbólica de la figura del enano.

<sup>50</sup> Durante la alta Edad Media se registró una represión de lo maravilloso debido a que la Iglesia estaba preocupada por transformar, ocultar e incluso destruir lo maravilloso ya que “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.” Jacques Le Goff, *op. cit.*, p.11. Las citas que siguen se extraen de la misma obra, a menos que se indique lo contrario.

<sup>51</sup> Jacques Le Goff explica esta irrupción proporcionando dos razones: En la primera, hace referencia “a las hipótesis de Erich Köhler sobre 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. Lo que la hace recurrir a un acervo cultural existente, es decir, a esa cultura oral en que lo maravilloso es un elemento importante, es el deseo de esa capa social de oponer a la cultura eclesiástica vinculada con la aristocracia, no una contracultura, sino otra cultura que le pertenezca más y con la que pueda hacer lo que quiera. No es casual que lo maravilloso desempeñe un papel tan importante en las novelas cortesanas. Lo maravilloso está profundamente integrado en esa busca de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado. [...]” p. 12. La segunda razón es que la Iglesia ya puede dominar mejor lo maravilloso por lo que representa menos peligro para ella.

El segundo problema es el papel de lo maravilloso en el seno de una religión monoteísta. Le Goff comenta que lo sobrenatural occidental se divide en los siglos XII y XIII en tres dominios: *mirabilis*<sup>52</sup>, *magicus*<sup>53</sup>, *miraculosus*<sup>54</sup>.

El tercer problema es la función que cumple lo maravilloso. Le Goff clasifica en tres grupos las funciones de lo maravilloso medieval: La compensación<sup>55</sup>, la oposición a la ideología cristiana<sup>56</sup> y la realización<sup>57</sup>. Finaliza mencionando el alcance y los límites de lo maravilloso medieval comentando en cuáles campos inesperados entra y se deforma.<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Le Goff comenta que es nuestro maravilloso con sus orígenes precristianos y elabora un inventario de lo maravilloso medieval, en el cual los enanos están clasificados dentro del grupo de *Los seres humanos y antropomorfos*. También señala las fuentes de lo maravilloso medieval: Lo maravilloso bíblico, lo maravilloso antiguo, lo maravilloso bárbaro, lo maravilloso oriental y por último, el folklore. Además indica los repositorios y clasifica las técnicas: *Vías e instrumentos de lo maravilloso medieval* en los siguientes grupos: Sueños, apariciones, visiones; metamorfosis; lo maravilloso mágico; lo maravilloso literario y por último, lo maravilloso artístico. pp. 20-22.

<sup>53</sup> "Es sabido que el término en sí podría ser neutro para los hombres del Occidente medieval, puesto que en teoría se reconocía la existencia de una magia negra relacionada con el diablo pero también había una magia blanca que era lícita. En realidad, el término *magicus* y el ámbito por él designado se orientaron rápidamente hacia la parte del mal, hacia la parte de Satanás. *Magicus* es lo sobrenatural maléfico, lo sobrenatural satánico." p. 13. Frazer comenta lo siguiente sobre la magia que denomina simpática: "Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio. [...] Mas en la práctica se combinan frecuentemente las dos ramas, [...]" James George Frazer. *La rama dorada. Magia y religión*. 2ª ed. Versión española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pp.33-35.

<sup>54</sup> Le Goff comenta que lo *miraculosus* se desprende de lo maravilloso cristiano y que "[...] una de las características de lo maravilloso es, desde luego, el hecho de ser producido por fuerzas o por seres sobrenaturales, que son precisamente múltiples. [...]" Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 13. Menciona, además, que un carácter esencial de lo maravilloso, es el carácter de lo imprevisible. En cambio, lo maravilloso cristiano reduce lo *maravilloso* porque a) lo remite a un solo autor: Dios; b) porque lo reglamenta ya que hay un control y crítica del milagro; y c) porque racionaliza lo maravilloso quitándole el carácter imprevisible y sustituyéndolo por una ortodoxia de lo sobrenatural. Véase *Ibid.*, p. 20.

<sup>55</sup> "Lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas. [...] En el Occidente medieval los *mirabilia* tienden a organizarse en una especie de universo al revés. Los principales temas son: la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio. [...] Mundo al revés, mundo trastocado, y es aquí donde el Génesis (pero justamente un Génesis en el que se buscarán los elementos precristianos antes que los elementos propiamente cristianos) habrá de ejercer su prestigio en los hombres de la Edad Media. Se trata de la idea de un paraíso terrestre y de la 'Edad de Oro', que no están por delante, sino por detrás y si se trata de reencontrarlos en un *millenium* utópico, no se los busca en un horizonte futuro sino en una especie de retorno al pasado." *Ibid.*, p. 14. Carl G. Jung también refiere al país de Cokaygne "país mítico de deleites sensuales y vida regalada (los cuentos acerca de ese país fueron muy populares en la Europa medieval, especialmente entre los agobiados campesinos y siervos)." Carl G. Jung *et al.*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>56</sup> En el Occidente medieval "Asistimos a una deshumanización del universo que se encamina hacia un universo animalista, poblado por monstruos o animales, hacia un universo mineralógico, vegetal. Hay aquí

Cuando realicemos nuestra interpretación de la figura del enano, hay que tener en mente que bajo el yugo del Renacimiento y de la Iglesia “la maravilla pierde su carga simbólica al ser humanizada, cristianizada, explicada y racionalizada. [...]”<sup>59</sup> por ello es necesario recurrir a diversas fuentes y mirar en retrospectiva para restituir, en la medida de nuestras posibilidades, el significado simbólico de la figura del enano y de esta forma, enriquecer su interpretación. Después de esta breve revisión de lo maravilloso, pasaremos a estudiar el modelo actancial.

Como nos apoyaremos en el análisis simbólico-actancial para lograr el objetivo general de la presente tesis, es necesario conocer qué es una matriz actancial y los elementos que la componen así como exponer el procedimiento que se seguirá para analizar la estructura de la obra. Aunque la matriz actancial sea parte del análisis estructural, no se realizará una descripción y/o explicación completa de éste ya que no se pretende que esta investigación sea un tratado sobre teoría literaria ni un manual de análisis literario sino se busca explicar, únicamente, los elementos necesarios y suficientes que se requieren para llevar a cabo el estudio de la obra con base en el modelo actancial.

---

un cierto repudio del humanismo que fue una de las grandes banderas del cristianismo medieval fundado en la concepción del hombre hecho a imagen de Dios. [...]” Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 15. Carl G. Jung comenta una característica de la mente primitiva: “La mayoría de nosotros hemos transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea. Por otra parte, el primitivo sigue dándose cuenta de esas propiedades psíquicas; dota a animales, plantas o piedras con poderes que nosotros encontramos extraños e inaceptables.” Carl G. Jung *et al.*, *op. cit.*, p. 45. Hay una resistencia cultural manifestada a través del antihumanismo, el hombre salvaje, los monstruos, los seres mixtos, etc. Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 23. Tanto Todorov como Poiron están de acuerdo en esta función transgresora. Véanse Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 165 y Daniel Poiron, *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>57</sup> Le Goff cita palabras de Pierre Mabille. *Le miroir du merveilleux*: “el fin real del viaje maravilloso es ... la exploración más completa de la realidad universal.” Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 24. Las citas que siguen se extraen de la misma obra, a menos que se indique lo contrario.

<sup>58</sup> Inicia con *lo maravilloso cotidiano* explicando lo siguiente: “La irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano se verifica sin fricciones, sin suturas. El reconocimiento de lo maravilloso en lo cotidiano es natural.” p. 22. Continúa con *lo maravilloso simbólico y moralizante* debido a la recuperación cristiana; después expone *lo maravilloso político* en cual el recurso de lo maravilloso se utiliza sobre todo en el nivel de los orígenes míticos. Posteriormente, hace mención de *lo maravilloso científico*: “la tendencia a considerar los *mirabilia* fenómenos raros pero no sobrenaturales, una realidad no explicada pero no inexplicable. Lo maravilloso, mundo marginal, pero del más allá: [...]” p. 23. Y concluye con *lo maravilloso y la historia* apoyándose en las palabras de A. Jolles expuestas en su texto titulado *Formes simples*: “Desde el momento en que el relato asume los rasgos de la historia... pierde parte de su fuerza. La localización histórica y la fecha histórica lo aproximan a la realidad inmoral y quebrantan el poder de lo maravilloso, natural y necesario.” p.23.

<sup>59</sup> Ana Carmen Bueno Serrano, *op. cit.*, p. 36.

El apartado está organizado de la siguiente manera: en primer lugar, se expondrá qué es una matriz actancial; en segundo, quien la ideó y con base en quiénes; en tercero, qué elementos la componen y cómo se caracterizan; en cuarto, se explicará por qué se decidió apoyarse en el análisis actancial para estudiar tanto la obra como al personaje del enano; en quinto y último lugar, se explicará el procedimiento a seguir para analizar la estructura de la obra con base en las matrices actanciales.

La matriz actancial es un modelo de análisis literario basado en seis fuerzas<sup>60</sup> que reciben el nombre de actantes.<sup>61</sup> El modelo lo idea Algirdas Julien Greimas apoyándose en las aportaciones de Propp y Souriau. Vladimir Propp se plantea “establecer una morfología del cuento, es decir, una descripción del cuento según sus partes constitutivas y según las relaciones de esas partes entre sí y con el conjunto.”<sup>62</sup> Se percata de que en los cuentos se les otorgan acciones idénticas a personajes diferentes, esto permite estudiar los cuentos con base en las ‘funciones’ de los personajes. “*Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato.*”<sup>63</sup> Propp enfatiza: “Lo importante es saber *lo que hacen* los personajes del cuento, y no *quién* lo hace ni *cómo* [...]”<sup>64</sup> Él plantea que el número de funciones es limitado: identifica 31 y las agrupa en siete esferas de acción las cuales corresponden a siete tipos de papeles o roles: 1) héroe, 2) bien amado o deseado, 3) donador o proveedor, 4) mandador, 5) ayudante, 6) villano o agresor y 7) traidor o falso héroe.<sup>65</sup>

Etienne Souriau descubre “una combinación de cierto número de hechos simples, poderosos y esenciales a los que denomina funciones dramáticas. Define una situación

---

<sup>60</sup> “La limitada matriz actancial es, sin embargo, un modelo de estructura que podemos utilizar para el análisis de cualquier relato debido a sus posibilidades combinatorias que provienen de la doble manifestación sincrética en la relación entre actores y actantes:

- a) acumulación de más de un actor en la función de un solo actante;
- b) acumulación de más de una categoría actancial en un solo actor (Greimas, 1971 [1966] : 271 a 273).” Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Limusa Noriega Editores, 1999, pp. 76-77.

<sup>61</sup> “un actante es una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos *papeles* de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. [...]” Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 5.

<sup>62</sup> Vladimir Propp. *Morfología del cuento*. México, Colofón S. A., 2008, p. 27. Cabe señalar que el autor centra su atención en los métodos de estudio del cuento maravilloso ruso. Las citas que siguen se extraen de la misma obra, a menos que se indique lo contrario.

<sup>63</sup> p. 30.

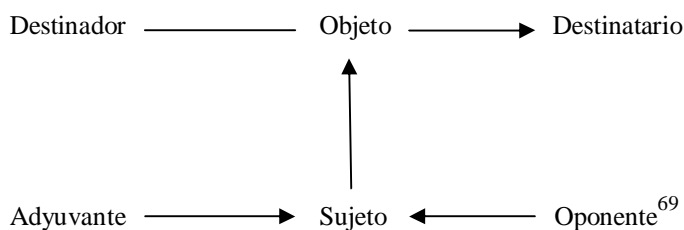
<sup>64</sup> p. 28.

<sup>65</sup> Para conocer todas las funciones de los personajes enumeradas por Propp, véanse las págs. 35-86.

dramática como ‘la figura estructural diseñada dentro de un momento dado de la acción por un sistema de fuerzas’. [...]”<sup>66</sup> y enlista seis:

- 1) Fuerza temática orientada (León)
- 2) Representante del Bien deseado, del Valor orientante (Sol)
- 3) Árbitro, atribuidor del Bien (Balanza)
- 4) Obtenedor virtual de ese Bien (aquel para el cual trabaja el León) (Tierra)
- 5) Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes (Luna)
- 6) Oponente (Marte).<sup>67</sup>

Basándose en las conclusiones similares a las que llegaron ambos autores, Greimas construye su modelo de análisis de aplicación más general y propone seis categorías a las que denomina ‘actantes’: “un actante se construye a partir de un haz de funciones, y un modelo actancial se obtiene gracias a la estructuración paradigmática del inventario de los actantes. [...]”<sup>68</sup> Así pues Greimas elabora la siguiente matriz actancial:



**Figura 1.** Diagrama del modelo actancial de Greimas

<sup>66</sup> Norma Román Calvo. *El modelo actancial y su aplicación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Pax México, 2007, p. 52.

<sup>67</sup> A. J. Greimas. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica Dirigida por Dámaso Alonso. III Manuales, 27), 1987, p. 269.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>69</sup> La matriz actancial está citada en *Ibid.*, p. 276.



En él los actantes “se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, homólogas a las funciones en la gramática, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha* (o participación) [...]”<sup>70</sup> La primera pareja formada por el sujeto – objeto se homologa al sujeto de la oración - objeto directo y la relación es de deseo. “El eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y de la búsqueda, plagada de obstáculos, que el héroe debe vencer para lograr su deseo.”<sup>71</sup> La segunda pareja es el destinador-destinatario que son el árbitro dispensador del bien y el obtenedor virtual de ese bien y corresponden a los factores de la comunicación conocidos como emisor – receptor, por ende, su relación es de comunicación. Román comenta: “Estos dos actantes se vinculan con el eje o modalidad del saber (en otras ocasiones con el eje del poder). Es el que controla los valores y los deseos, así como su distribución entre los personajes.”<sup>72</sup> La tercera y última pareja la conforman el adyuvante – oponente y se homologan a las funciones gramaticales correspondientes al participio presente - adverbio y la relación es de participación en la lucha; estos dos actantes “están vinculados por el eje del poder (o del saber). Esta pareja, que produce las circunstancias o modalidades de la acción, no está necesariamente representada por personajes, sino que, ayudante y oponente pueden ser ‘proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo’ (Greimas, 1971: 275).”<sup>73</sup> Llama la atención el carácter secundario del adyuvante y del oponente, añade Greimas.<sup>74</sup> Es oportuno señalar que en esta investigación nos basaremos en el modelo de análisis ideado por este autor.

Norma Román Calvo<sup>75</sup> propone algunos cambios al modelo actancial de Greimas, los cuales se observan en el siguiente diagrama<sup>76</sup>:

---

<sup>70</sup> Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 74.

<sup>71</sup> Norma Román Calvo, *op. cit.*, p. 54.

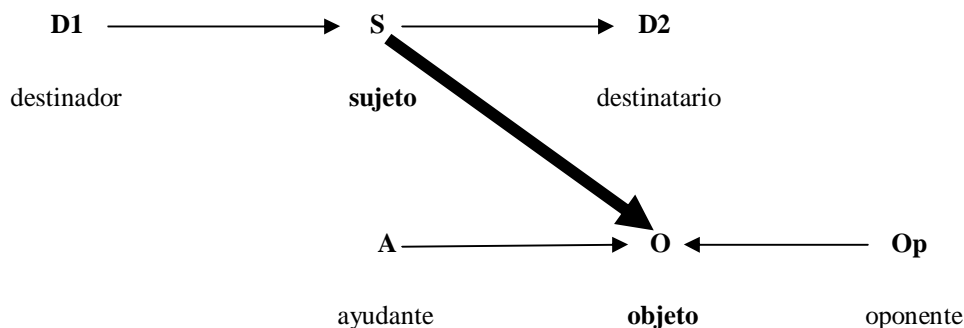
<sup>72</sup> *Loc. cit.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>74</sup> Véase A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 274.

<sup>75</sup> Román se basa en las modificaciones hechas por la teórica francesa Anne Ubersfeld quien coloca al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el ayudante y el oponente; Román comenta que Ubersfeld realiza este cambio porque considera que el conflicto ocurre en torno al objeto. Véase Norma Román Calvo, *op. cit.*, p. 57. De hecho, Greimas ya consideraba que su modelo estaba centrado por entero sobre el objeto de deseo perseguido por el sujeto. Cfr. A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 276. La propuesta de Román consiste en realizar cambios en la colocación de los actantes para dar mayor claridad a los movimientos de las fuerzas.

<sup>76</sup> La matriz actancial está citada en Norma Román Calvo, *op. cit.*, p. 59.



**Figura 2.** Diagrama del modelo actancial de Román Calvo

Como la matriz actancial ayuda a descubrir la organización del microuniverso de la historia de cualquier tipo de relato<sup>77</sup> mediante la enunciación de las acciones, entonces, resulta una herramienta adecuada para conocer la organización interna de *La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre* y así poder analizar el personaje<sup>78</sup> del enano y saber cómo se inserta esta figura<sup>79</sup> en el sistema global de la acción, es decir, descubrir su *función*.

Beristáin explica el procedimiento que se debe seguir para analizar la estructura de un relato literario con base en las matrices actanciales. En su cuadro titulado *Elementos y niveles del relato*<sup>80</sup> expone que la matriz actancial pertenece al plano de la Historia; al

<sup>77</sup> "Un relato es un 'discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de la misma acción' (Bremond, 1970 [1966]: 90). [...]" Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 22.

<sup>78</sup> Si uno busca 'personaje' en el *Diccionario de retórica y poética*, la entrada remite al término 'actor': "Personaje individual que representa o actúa en los *dramas*\*. Se dice también de los personajes de los *relatos*\* narrados. El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y *actos de habla*\*, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que los designa. [...] En el actor se particulariza y encarna el papel actancial abstracto, es decir, el tipo de 'rol' que juega o cumple. [...]" Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 17.

<sup>79</sup> FIGURA (en semántica discursiva). "Unidad del *contenido*\* que, al calificar los *papeles*\* actanciales cumplidos por los *personajes*\*, les procura un revestimiento semántico, los caracteriza. Así, mediante figuras adjudicadas por el analista a partir de su comportamiento, podemos decir que el tipo de papel que representa un personaje se identifica como *decidido*, *valiente*, *intrépido*, etc. La sucesión de calificaciones que revisten y definen narrativamente a cada *programa narrativo*\*, también consta de figuras, por ejemplo, luchar, negociar una tregua, lanzar un reto, simular la huida, etc." *Ibid.*, pp. 210-211. Aunque en nuestro objetivo general utilicemos el término 'figura' en el desarrollo de la tesis usaremos alternadamente los términos 'figura' y 'personaje' para referirnos al enano de la obra.

<sup>80</sup> Beristáin comenta: "Émile Benveniste fue quien introdujo los conceptos de historia y discurso. La historia es lo que los formalistas rusos (primeros en aislar ambas nociones) llamaron *fábula* o *trama*: 'lo que efectivamente ocurrió' (o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir), el discurso es lo que llamaron *argumento* ('forma en que el lector toma conocimiento de la historia') (Tomachevski, 1970 [1925]: 199 a 232). [...]" Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 30. Román explica: "podemos decir

segundo nivel, el cual corresponde a las Acciones, luego explica que las funciones se clasifican en unidades *distribucionales* y unidades *integrativas*. Las primeras se relacionan con los elementos del mismo nivel y se dividen en dos tipos: nudos<sup>81</sup> y catálisis<sup>82</sup>. Las segundas se relacionan con elementos de nivel diferente y se dividen en dos tipos: índices (o indicios)<sup>83</sup> e informaciones<sup>84</sup>.

La estructura de un relato se revela en los nudos (o unidades de sentido); a partir de éstos, si se suprimen los de menor importancia y se presentan en la sucesión que tienen en el discurso, se obtiene el *resumen* de la historia, es decir, la *intriga* o la *trama* y si ésta se

---

que se entiende por *fábula* la realidad objetiva que vemos reflejada en la obra, y por *intriga*, *trama* o *enredo*, la manera que emplea el escritor para reflejar esa realidad y para organizarla valiéndose del lenguaje; el empleo del tiempo y el uso del espacio." Norma Román Calvo, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>81</sup> Barthes dice que los nudos son: "unidades 'esenciales, necesarias y suficientes para la identidad de la historia' por lo que, si se suprimen, ésta se altera. [...] La sucesión de los nudos produce el desarrollo del relato, el cual crece en 'progresión silogística' [...] que consiste en 'Ir de A a E a través de los estadios B, C y D'. Y se llama silogística porque 'dadas ciertas cosas, se siguen otras, de modo que las premisas fuerzan la conclusión', [...] Los nudos, al encadenarse, conforman un proceso que necesariamente tiene tres momentos:

- 1) Apertura de una posibilidad:
  - a) de una conducta que es posible cumplir;
  - b) de un acontecimiento que es posible prever.
- 2) Realización, en que toma forma la virtualidad.
- 3) Clausura con obtención de resultado (Grupo M. 1970: 190) positivo o negativo.

Cada nudo inaugura, mantiene o cierra una posibilidad de continuación de la historia, y cada uno es una unidad que cumple una doble función:

- 1) *Consecutiva o cronológica*, en que la relación es temporal, es de *antes a después*.
- 2) *Consecuente o lógica*, en que la relación es de *causa a efecto*." Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, pp. 35-36.

A partir de los nudos se obtienen las unidades narrativas o secuencias. Véase también Lilián Camacho Morfín. *Manual del curso-taller: Estructura y redacción del pensamiento complejo*. UNAM, FES-Acatlán, 2008. (Versión en CD); Lilián Camacho Morfín "Textos narrativos" en La Sule, Tatiana (coord.) *Enciclopedia de Conocimientos Fundamentales*. México, UNAM, Siglo XXI, 2011.

<sup>82</sup> "las *catálisis*, que ocupan el espacio narrativo entre los nudos [...] sin que esta descripción implique jerarquía, y que se construyen con verbos que significan cualidad o estado o con verbos de acción en los 'modos de la hipótesis', que son acciones puramente discursivas; o en los modos de lo real cuando son acciones menudas que detallan otras acciones." Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 35. Las citas que siguen se extraen de la misma obra, a menos que se indique lo contrario.

<sup>83</sup> "Los *índices* son unidades semánticas que 'remiten a una funcionalidad del ser', a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica (de temor, de alegría, de sospecha, etcétera o a 'una filosofía' (Barthes, 1970 [1966]: 21). [...] Tienden a describir, a definir, tanto a las personas como a los objetos. Permiten al lector identificar, a partir de su conocimiento del mundo, las características físicas o psicológicas de los protagonistas. Pueden ser explicitados por el discurso ('Fulano estaba colérico'), pero también es posible que estén implícitos y que se infieran de las acciones [...]" p. 43.

<sup>84</sup> "Las *informaciones* sirven para 'identificar y situar, los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio', para 'autenticar la realidad del referente', para 'enraizar la ficción en lo real' (Barthes, 1970 [1966]: 22). [...]" p. 45.

reordena de manera lógica y cronológica se obtiene la *fábula*.<sup>85</sup> “El tema, premisa o asunto de la obra, es la idea sumaria de la acción. [...]”<sup>86</sup>

Los elementos de este último apartado servirán para descubrir la estructura interna de la historia y ubicar la aventura en la que participa el enano mediante la aplicación del modelo actancial; de este modo, podrán obtenerse los motivos<sup>87</sup> y el tema<sup>88</sup>; luego, con base en las matrices actanciales y en los nudos de la historia se expondrán las unidades narrativas o secuencias y, apoyándonos en ellas, se valorará la resonancia de la aventura del enano y la lanza peligrosa en relación con la figura de Jofre. Posteriormente, el análisis y la interpretación se centrarán en la figura del enano.

Durante el desarrollo de esta investigación, resaltó el hecho de que no se podían dar por conocidos los significados de los términos requeridos para la elaboración de esta tesis; de hacerlo, podíamos dirigirnos a conclusiones erróneas. Nos topamos con que la mayoría de los términos que necesitábamos explicar eran escurridizos y se supo que a lo sumo lo que se podría realizar era una aproximación terminológica. Empezando por el término ‘símbolo’, en este punto sería imperdonable no mencionar a Chevalier y su obra, entre la que destaca el *Diccionario de símbolos* que publica junto con Alain Gheerbrant. La labor de Chevalier no se restringe a este diccionario y su vasto conocimiento le vale el ser citado por otros estudiosos del área.

Examinar el término ‘maravilloso’ no fue más sencillo, la obra de Le Goff es citada por diversos autores aunque todavía hay mucho camino por recorrer; pero, fue el término

---

<sup>85</sup> *Apud* pp. 36-37.

<sup>86</sup> Norma Román Calvo, *op. cit.*, p. 70.

<sup>87</sup> “el motivo es una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del *texto*\* a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza y de oposición que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir, motivo es aquella ‘cierta construcción’ cuyos elementos ‘se hallan unidos por una idea o tema comun’. [...]” Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 350.

Kayser explica: “El motivo es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano. En este carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un ‘antes’ y un ‘después’. La situación ha surgido, y su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de ‘motivo’ (derivado de *movere*).” Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Fundada por Dámaso Alonso, I. Tratados y Monografías, 3), 1992, p. 77.

<sup>88</sup> “Según VESELOVSKI, el tema puede descomponerse en motivos a los cuales integra y unifica.” Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, p. 351.

‘enano’, sin lugar a dudas, el que más asombró nos causó, Claude Lecouteux emergió como el especialista en enanos literarios, sin embargo, no tardó en anunciar: “Quien intente saber que son los enanos se quedará con las ganas”.<sup>89</sup> Todavía fue más allá al afirmar que el tamaño no define a los enanos. Este fue el primer paso en el vacío donde conceptos supuestamente conocidos se desmoronaban, pero, al mismo tiempo, cedían el paso a otra visión del mundo. Lo mismo pasó con el término ‘diablo’, innumerables son las fuentes que tratan acerca del tema; se destacan expertos como Dennis Wheatley, Gerald Messadié o Robert Muchembled, por mencionar algunos.

La investigación acerca de la obra reveló las dificultades que aún existen para diferenciar los textos pertenecientes a la narrativa caballerescas; las historias caballerescas, por supuesto, no son la excepción. El estado de la cuestión mostró la carencia de estudios dedicados al personaje del enano y confirmó la necesidad y originalidad de abordar este tema. Lo hicimos con entusiasmo pues este personaje de aparente simpleza terminó por cautivarnos. La primera lectura de la obra dejaba entrever que la figura del enano resultaba transgresora para la cristiandad, no obstante, los resultados que se obtuvieron a través del análisis simbólico-actancial trascendieron nuestras propias expectativas.

Este trabajo atrae el interés hacia una obra poco estudiada que forma parte de las denominadas historias caballerescas, las cuales, a su vez han sido poco atendidas pues se localizaron más estudios consagrados a los libros de caballerías que a ellas. También se motiva el interés hacia un personaje ignorado; el cual es rescatado del olvido para proponer su observación a la luz de los símbolos, esta perspectiva permite desentrañar sus secretos. Una vez descubierta una nueva visión para apreciar esta figura, es difícil no sucumbir ante su encanto.

Pese a las inquietudes que surgieron durante esta investigación, había que poner atención a las restricciones necesarias y pertinentes para llevar a buen término el trabajo, por esta razón se dejaron de lado temas o aspectos que podían desviarnos de nuestros principales propósitos, por ejemplo: El estudiar otro tipo de literatura contemporánea de los libros de caballerías durante su paso en la Edad Media, para no apartarnos de nuestro

---

<sup>89</sup> Claude Lecouteux. *Enanos y elfos en la Edad Media*. 2ª ed. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona, José J. de Olañeta, 2002, p. 12.

camino, nos limitamos sólo al estudio de la épica; el analizar otras figuras presuntamente relacionadas con un ente diabólico, aunque en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamone y de Jofre* se afirma que el enano es hermano del malato y la fantasma, se determinó enfocar la atención sólo en la figura del enano y dejar para posteriores investigaciones el análisis de los otros personajes. Esta decisión se sustentó en dos razones principales: La primera fue que el análisis simbólico-actancial del enano se podía ejecutar sin depender del estudio de las otras figuras y la segunda consistió en que desarrollar tal estudio rebasaba los objetivos y los límites tanto de espacio como de tiempo y de presupuesto de la presente tesis y, finalmente, nos contuvimos para no analizar, a profundidad, la figura de Jofre como caballero pues la intención era prestar atención a un personaje al cual no se le ha dedicado ninguna investigación y tomar la figura de Jofre sólo como referente para contrastar al personaje protagonista de esta tesis: el enano.

Una vez expresadas las tentaciones que tuvimos que resistir; ha llegado el momento de describir la organización de la presente investigación, la cual se compone de tres capítulos:

El primero está dedicado al contexto histórico-literario de la obra, es decir, las influencias históricas como la influencia del cristianismo, el humanismo y la Inquisición; así como las influencias literarias tales como los cantares de gesta y los *romans courtois*. Asimismo, se estudia la presencia de los libros de caballerías en España y las características de los libros de caballerías castellanos. También incluye el estado de la cuestión. Esta información nos ayudará en la valoración de la figura del enano en la obra.

El segundo capítulo está destinado a realizar un acercamiento a la figura del enano para conocer sus características; esta aproximación se lleva a cabo desde diversas perspectivas para obtener una visión más integral del personaje en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*.

El tercer capítulo está asignado para mostrar la aplicación del análisis simbólico-actancial y descubrir si nuestra hipótesis se comprueba o no. Por lo tanto, en este capítulo se cumple el objetivo general ofreciendo una interpretación válida de la figura del enano pues está sustentada en la teoría expuesta en los capítulos previos.

Damos por concluida esta introducción e invitamos al lector a continuar nuestro viaje teniendo presentes las palabras de Pierre Mabilie “el fin real del viaje maravilloso es... la exploración más completa de la realidad universal”.

# 1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DE LA OBRA

El objetivo de este capítulo es conocer de manera general el contexto histórico-literario de la prosa caballeresca hispánica de ficción y, de manera específica, el contexto de *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* porque esta información nos será de utilidad para valorar, posteriormente, la figura del enano en la obra.

En primer lugar se revisarán los antecedentes directos de los libros de caballerías, es decir, los cantares de gesta y los *romans courtois*; en segundo, se estudiará la presencia de los libros de caballerías en los reinos de España: su introducción, auge y decadencia; en tercero, se expondrán las características de los libros de caballerías castellanos, este apartado incluye la revisión de términos referentes a la materia caballeresca y también el estudio de los dos grandes modelos caballerescos en el siglo XVI; en cuarto y último lugar se presentará el estado de la cuestión.

## 1.1 Antecedentes de los libros de caballerías

### 1.1.1 Cantares de gesta

Maurice Keen comenta que las *canciones de gesta* son las fuentes más tempranas que pueden llamarse propiamente ‘caballerescas’ “*and in them the wars against the heathen in the Carolingian age – hold the centre of the stage again. From the start they also attest the*



*profound impact of Christianity upon knighthood. [...]*<sup>90</sup> Jacques Le Goff, de hecho, considera *La canción de gesta* como el primer género literario del occidente medieval,<sup>91</sup> la cual tiende a animar a la caballería occidental a la cruzada.<sup>92</sup> *La chanson de Roland*<sup>93</sup> es considerada la obra maestra del género que “debió ser redactada en su forma primitiva poco después de 1065.”<sup>94</sup>

Los cantares de gesta son: “Largos poemas destinados a ser declamados por los juglares<sup>95</sup>, redactados primero en tiradas asonantadas y después en versos decasílabos rimados, cantan los hechos gloriosos (gesta, de ahí canción de gesta) cuyo recuerdo se

---

<sup>90</sup> Maurice Keen. *Chivalry*. London, Yale University Press, 1984, p. 51. Jean Flori opina que aún cuando la guerra contra los infieles esté tan presente en las epopeyas antiguas, no es la única razón que motiva a los caballeros épicos. La problemática principal, señalada por el autor, “conciene más bien a la fidelidad de los vasallos del rey, de los caballeros a su señor, y a los límites de esta fidelidad. [...]” Jean Flori. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Trad. Godofredo González. Barcelona, Paidós, 2001, p. 240. Pese a este deber de vasallaje tratado en las canciones de gesta, la ética caballeresca, indica Flori, sigue siendo puramente guerrera porque “el héroe aspira a que se le reconozca como el mejor caballero del mundo, es decir, el más valeroso. [...]” *Ibid.*, p. 254. J. L. Romero está de acuerdo con esto ya que afirma: “El guerrero –esquema supremo de la concepción germánica de la vida- representaba la forma más alta de la acción en la que era dado alcanzar el heroísmo, considerado como valor supremo. [...]” J. L. Romero. *La Edad Media*. México, FCE (Breviarios, núm 12), 1949, p. 129.

<sup>91</sup> Cabe señalar que el género literario al que pertenece el cantar de gesta es la épica y el subgénero, la epopeya. Lo épico es lo que se decía, los sucesos contados. Véase Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Editorial Porrúa, 2001, p. 233. Joaquín Rubio Tovar afirma que hay dos tipos de épica: “la épica heroica que estaría formada por un conjunto de poemas cuya composición debió de ser al principio oral (y en algún caso también escrita) y que fue la primera en aparecer, y la épica culta, escrita en latín casi siempre. [...]” Joaquín Rubio Tovar. *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*. Madrid, Anaya, 1990, p. 92. En cuanto a la epopeya, Beristáin la define así: “Es una extensa composición poética en verso\*, recitada, que da cuenta de acciones memorables por heroicas, que pueden ser humanas, divinas, populares y nacionales, pero ejemplares, poseedoras de un significado\* simbólico monumental, sobre todo para el pueblo que las genera, y de un valor didáctico universal. [...]” Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 195.

<sup>92</sup> “Desde 1063 la reconquista cristiana en España toma por vez primera el aspecto de una guerra santa; es la primera cruzada, bajo la Iglesia de Cluny y con la bendición del papa Alejandro II, que concede la indulgencia a los combatientes cristianos. [...]” Jacques Le Goff. *La Baja Edad Media*. 26ª. ed. Trad. Lourdes Ortiz. México, Siglo veintiuno editores, (Historia Universal Siglo veintiuno, vol. 11), 2006, p.3. Tanto Geoffrey Hindley como J. L. Romero concuerdan en que la primera cruzada fue proclamada por el papa Urbano II (solicitado por el emperador Alejo Comneno) en el concilio de Clermont en 1095. Véanse Geoffrey Hindley. *Las cruzadas. Peregrinaje armado y guerra santa*. Trad. Juanjo Estrella. Barcelona, Ediciones B, S. A., 2005, p. 16 y J. L. Romero. *La Edad Media*. México, FCE (Breviarios, núm 12), 1949, p. 68.

<sup>93</sup> “Es un relato de la muerte de Don Roldán, sobrino de Carlomagno, en Roncesvalles, a manos de los infieles. [...]” R. G. Escarpit. *Historia de la literatura francesa*. México, FCE (Breviarios, núm. 4), 1948, p. 19.

<sup>94</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 3.

<sup>95</sup> “El juglar –sus actividades son variadas- iba lo más a menudo de lugar en lugar a entretener auditorios, bien con sus habilidades musicales, o con la lectura de poemas (de que en algunos casos sería autor), o bien con sus chistes y refranes o con su destreza como prestidigitador o cirquero.” J. Torri. *La literatura española*, 2ª. ed. México, FCE (Breviarios, núm. 56), 1955, p. 18.

quiere perpetuar. [...]”<sup>96</sup>. Denis de Rougemont informa lo siguiente: “Las canciones de gesta nacieron en el siglo XI<sup>97</sup> y no antes, como lo ha mostrado José Bédier. Fueron compuestas, en su mayoría, por clérigos y con intenciones precisas: eran, en cierto modo, poemas publicitarios destinados a atraer la gloria y las multitudes hacia tal peregrinación o abadía, magnificando sus reliquias milagrosas y sus fundadores heroicos. Es comprensible que estas canciones de clérigos hablen muy poco a nada de amor.”<sup>98</sup>

Le Goff comenta que la poesía épica señorial se extiende desde Francia a otros países cristianos a finales del siglo XII,<sup>99</sup> entre ellos España<sup>100</sup>; por una parte, “Las peregrinaciones a Santiago y la venida de los monjes cluniacenses, así como las relaciones

---

<sup>96</sup> Jean Flori, *op. cit.*, p. 237.

<sup>97</sup> J. Torri menciona que en los siglos XII y XIII ya figuraban las canciones de gesta en el repertorio de los más antiguos juglares, estos poemas narrativos trataban sobre leyendas épicas y carolingias. Véase J. Torri, *op. cit.*, p. 19. Aunque en ocasiones las canciones de gesta podían animar a los guerreros al combate, en general, eran para entretener «*en temps de paix, aux noces, aux festin, après boire, c'est alors, pour s'amuser, qu'on appelle le 'jongleur': il chante les poèmes qu'il a achetés au 'trouvère', [...]*» G. Lanson. *Histoire de la littérature française*. Paris, Librairie Hachette, 1955, p.36. André Lagarde y Michard Laurent comentan: «*Dans la deuxième moitié du XIIIe siècle, les Chansons de Geste trouvent des auditoires enthousiastes sur les places et sur les routes des pèlerinages. [...]*» André Lagarde y Michard Laurent. *Moyen Age*. France, Bordas, 1963, p. 43.

<sup>98</sup> Denis de Rougemont. *Amor y occidente*. Trad. Ramón Xirau. México, Cien del Mundo, 2001, p.332.

<sup>99</sup> “En España surge el *Cantar de Mio Cid*, en Alemania el *Nibelungenlied*, y en los países escandinavos, especialmente en Irlanda, las *sagas*.” Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 168.

Aunque sí hay diferencias entre estas épicas como las señaladas por J. L. Romero: “En los Eddas nórdicos, en la *Canción de los Nibelungos* y en el *Gudruna* y en el *Beowulfo*, los elementos legendarios y casi míticos proveían a la épica de un carácter singular; en Francia y en España, en cambio, la épica tenía raíces históricas más vigorosas, y el recuerdo parecía más cercano. [...]” J. L. Romero, *op. cit.*, p. 166. Manuel Alvar agrega lo siguiente: “Según Milá, las gestas castellanas ‘se distinguen por su espíritu histórico, por lo serio y nacional de las empresas (que empresas eran y no aventuras), por la índole austera y nada sentimental o quejumbrosa, y por la ausencia de un principio fantástico y de la grosera sensualidad ... de algunos episodios de las ... narraciones carolingias.” (O. C., VII, p. XIII). [...]” Manuel Alvar. *Cantares de Gesta Medievales*. México, Porrúa, 1972, p. XX. Y Alvar comenta que la gran originalidad del cantar castellano consiste en: “haber transportado la biografía narrada en todos los pueblos bajo la forma de cantinelas [...] a un vasto poema [...] del tipo de la *Chanson*, y en haber convertido su narración en ‘ejemplo precioso no tanto de la historicidad de una obra épica como la de la *deshistorización* o anovelamiento de un asunto histórico bajo el espíritu del influjo de la leyenda.” *Ibid.* p. XXIII. “El *Cantar* –como la *Chanson*– participa de los que Menéndez Pidal considera ‘tres temas épicos principales’: 1) la cruzada, [...] 2) La venganza por odios de familia, [...] 3) El destierro y la pobreza del héroe, [...]” *Ibid.*, p. XXIV.

<sup>100</sup> Se utilizará a lo largo del presente estudio los términos España o Reinos españoles indistintamente, aunque siempre tengamos en mente el comentario hecho por Menéndez y Pelayo: “no había en los siglos XIV y XV *reino de España*, sino varios reinos españoles, uno de los cuales era Portugal, [...]” Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”. Parte V., Enrique Sánchez Reyes (ed.), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372796323604498754491/029162.pdf?incr=1> [consulta: 03 de noviembre de 2009], p. 336.

familiares de los reyes españoles fueron un excelente medio de comunicación; por otra parte, la presencia de comerciantes franceses en las ciudades españolas ayudó a crear un ambiente favorable a estas influencias. [...]”<sup>101</sup> De los cantares de gesta castellanos destaca el *Cantar de mio Cid*.<sup>102</sup>

### 1.1.2 Roman courtois

Con el surgimiento de las cortes medievales, poco a poco van también surgiendo las primeras novelas<sup>103</sup> que pronto se distinguen de los cantares de gesta.<sup>104</sup> Estas primeras

---

<sup>101</sup> Francisco López Estrada. *Introducción a la literatura española*. 4ª. ed. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales, 4), 1979, p. 265.

<sup>102</sup> José Antonio Muciño comenta que fue un texto redactado por Per Abad en el año 1207 que “forma parte de un corpus de poesía épica castellana, en el que la guerra, dentro de la llamada Reconquista (lucha de cristianos contra los musulmanes o de cristianos contra cristianos aliados de los musulmanes) es el tema más tratado. [...]” José Antonio Muciño Ruiz. “Hermenéutica literaria y poesía épica: *El cantar de mio Cid*,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), p. 177. Y también, este mismo autor comenta la doble perspectiva del *Cantar de mio Cid*: “por un lado se nos representan acciones militares donde la violencia y la sangre alcanzan una gran exaltación, que vinculan a la poesía épica con la antigua épica germánica, pero por otro, se nos presenta al Cid, como un héroe que se pone en manos de Dios, espera sus señales y acepta el papel que la providencia le da. [...]” *Ibid.*, p. 185.

<sup>103</sup> Acerca de las primeras novelas europeas no pretendemos realizar un estudio monográfico, pues escapa a los objetivos de este trabajo; sin embargo, señalaremos que en términos generales “los rasgos más importantes de las novela, por oposición a la epopeya, parecen ser: (1) La temática correspondiente a un mundo fragmentado, individualizado; (2) la elección de temas de la vida ordinaria; (3) la temporalidad ubicada en el presente contemporáneo; (4) los personajes no heroicos, sin grandeza, con problemas comunes y sometidos a pruebas para demostrar su sistema de valores y conducta; y (5) la falta de toda trascendencia religiosa. [...]” *Breve historia de la novela* en: Técnica literaria. Recursos y material de estudio para escritores. En <http://www.tecnicaliteraria.com/article1036.html> [consulta: 20 de junio de 2012]. Consultese también Carlos García Gual. *Primeras novelas europeas*. Madrid, Ediciones Istmo, 1988.

Ciro Zabala destaca: “La épica sobre todo jugó un papel fundamental en la escritura de este género, pues se observa una preferencia por los temas guerreros y posteriormente, los amorosos, producto de la incorporación del amor cortés en la novela, dando al género una especie de sublimación al perfil del personaje heroico y unas pretensiones históricas disimuladas muy parecidas a las de la épica clásica; pero entre éste género y la novela de caballería se observan también grandes diferencias, entre ellas el paso de la oralidad, la musicalidad, la memoria y toda la teatralidad de los poetas épicos y los juglares a la estructuralidad del relato escrito. Si se aventurara a ubicar el punto que uniera estos dos géneros, tal vez se encuentren en el Roman, nombre dado a los relatos históricos y novelescos, o Novella, y en especial el *Roman d’Alexandre* (siglo XIII), porque se dice de él que abrió un nuevo camino a la literatura medieval, pues ‘por primera vez se comenzaban a abandonar los moldes épicos y se prestaba atención a los sentimientos de los protagonistas’ y es precisamente esta exploración sentimental la que hace que se de pasó a un nuevo género que introduce en su poesía los rasgos sentimentales que resaltan la individualidad de los personajes. De esto el amor cortés jugará un papel importante para la consolidación del género caballeresco. [...]” José Luis Giro Zabala. *El Amadís de Gaula en su contexto histórico y literario*. Trabajo de grado. (Licenciatura en español y literatura). Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Educación. Escuela de español y comunicación audiovisual, 2008, p. 54. En: <http://recursosbiblioteca.utp.edu.co/tesisdigitales/texto/86364C578.pdf> [consulta: 20 de junio de 2012].

novelas se denominan *romans courtois* (Román cortés, como también se les conoce en traducción al español del término) y en las cortes de Champaña e Inglaterra se escriben las principales obras “A mediados del siglo XII aparecen dos héroes que pasan a sustituir a Carlomagno y a sus vasallos: Alejandro y Arturo.<sup>105</sup> [...]”<sup>106</sup> Muchas novelas fueron escritas en verso, en provenzal<sup>107</sup> y su aportación más importante “fue asegurar la especie del *amor cortés*. [...]”<sup>108</sup> Chrétien de Troyes se erige como el máximo exponente del *roman*<sup>109</sup> *courtois*<sup>110</sup>; este poeta hace famoso al ‘ciclo’<sup>111</sup> bretón,<sup>112</sup> al que pertenece Arturo<sup>113</sup> y los caballeros de la tabla redonda.

---

<sup>104</sup> Por ejemplo: “Los héroes novelescos no realizan hazañas, como los que protagonizaban los personajes épicos. En su experiencia no se ve involucrada toda una colectividad como en el caso de los héroes de los cantares; el caballero de las novelas experimenta una aventura que le afecta exclusivamente a él, es absolutamente individual y en ella no pueden participar otros.” Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, p. 30. También hay diferencias entre los versos de la épica y los de la novela: “Si bien es cierto que la novela comenzó escribiéndose en verso al igual que la épica, se trata de un verso completamente distinto. No son versos para ser cantados como los poemas épicos, sino para ser leídos y por sus características están mucho más cerca de la prosa que las largas tiradas épicas.” *Ibid.*, pp. 30-32. También difieren en el público para el que estaban destinadas: “Por las obras épicas se interesaba toda una comunidad, mientras que las novelas tenían reservado un público mucho más escogido y que no debía de ser muy distinto del de la poesía amorosa que se escribía en la corte. [...]” *Loc. cit.*

<sup>105</sup> Fernández Carmona comenta acerca del paso de la forma narrativa de Carlomagno a Arturo: “El guerrero y el caballero llevan a cabo su *gesta* y *aventura*, respectivamente, en un tiempo y espacio peculiares; los de Carlomagno y Arturo, tiempos pasado y de excepción, de trascendencia mítica. De una forma narrativa a otra pasamos del tiempo cíclico y litúrgico, y del espacio cerrado, vertical y sagrado de la épica, al tiempo vivido y biográfico, y al espacio abierto y horizontal del *roman*. [...]” Fernando Carmona Fernández, *Pervivencias medievales: Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 22. En: <http://books.google.com.mx/books?id=y33ddQY0aMC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [consulta: 06 de julio de 2012].

<sup>106</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 169.

<sup>107</sup> “De entre las diversas literaturas en lengua vernácula de Europa, la provenzal fue la primera que alcanzó una producción de obras, escritas por autores, y de acuerdo con una teoría literaria propia, suficiente como para situarse en parangón con la literatura latina medieval. [...]” Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 255. López afirma que: “la provenzal es la primera de carácter aristocrático que rompe con el prestigio del latín como lengua de expresión poética de la clase culta. Además, esta literatura apareció en un medio social determinado: la corte. [...]” *Ibid.*, p. 256.

Le Goff comenta que los señores laicos “Apoyan, frente al latín, la promoción literaria de las lenguas vulgares y provocan una floración de obras, en primer lugar en las regiones en donde el feudalismo es más poderoso: en Francia y en el reino anglonormando. De aquí proviene la aparición temprana de una literatura en provenzal y en francés, [...]” Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 166.

<sup>108</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 256. Para conocer las características que distinguen a esta concepción del amor, véase Andrés el Capellán. *Tratado del amor cortés*. Trad., Intr. y notas de Ricardo Arias y Arias. México, Porrúa, (Sepan cuantos... núm. 624.), 1992.

<sup>109</sup> “La palabra ‘roman’, que en francés moderno se traduce como novela, significaba, en francés antiguo, lengua vulgar o romance. A partir de la segunda mitad del siglo XII, la expresión ‘mettre en roman’ (traducir a la lengua romance), es decir al francés, aparece en las adaptaciones libres de textos en latín, remitiendo

---

así a la práctica de la traducción. [...]” Rosalba Lendo Fuentes. “Literatura medieval francesa,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), p. 129. “La expresión ‘*mettre en roman*’ fue después sustituida por ‘*faire un roman*’ (hacer un roman), que figura en el prólogo del *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes: [...] y en la que ya no se habla de la traducción, sino de la actividad creadora de un autor. Es entonces cuando asistimos a la importante transformación del ‘*roman*’ en novela. Fue con Chrétien de Troyes cuando el ‘*roman*’ incursionó definitivamente en el ámbito de la ficción. [...]” *Ibid.*, p. 130.

<sup>110</sup> “las novelas de Chrétien reproducen el mismo esquema inicial: reunión en la corte un día de fiesta, irrupción de una aventura, y salida del caballero elegido que la llevará a buen fin y permitirá así el regreso de la armonía a la corte, donde la irrupción de una nueva aventura desencadenará continuamente la acción. La aventura se impone como modelo de estructura narrativa de la novela artúrica y con ello se define un nuevo tipo de héroe, el caballero andante en busca de aventuras que le den renombre.” *Ibid.*, p. 131; así pues, la figura del caballero andante surge como personaje principal en este tipo de obras. Campos explica: “surgió una caballería medieval que evolucionó desde los aspectos puramente militares y feudales, a una vida caballeresca de carácter más cortesano. Cambio que nos lleva a distinguir tres tipos de caballeros, los de órdenes militares, los caballeros cubiertos y los caballeros andantes. Los primeros, fueron aquellos que tomaban voluntariamente la caballería como una profesión. En ella, era factible aspirar a un ascenso, ya que un paje, podría llegar a ser escudero y, finalmente, caballero. El título de caballero cubierto estaba reservado para los altos grados de la nobleza y era hereditario. [...] Y, finalmente, los caballeros andantes fueron aquellos aventureros para quienes el honor y la lealtad constituían valores personales que los llevaban a la realización de sus proezas. Fueron estos quienes dieron lugar a lo que constituyó, más tarde, la ficción literaria.

Los caballeros andantes, inspirados por los ideales del amor cortés, eran siervos de una dama a quien debían fidelidad amorosa y a quien dirigían sus pensamientos más generosos y el mérito de sus hazañas. De esta manera, el caballero debía poseer virtudes propias y virtudes distintivas. Las propias eran la castidad, la generosidad, el sacrificio, la caridad..., aquellas virtudes que conformaban su personalidad y su espíritu. Las virtudes distintivas se dividían en dos, las superiores, que eran aquellas debidas al monarca, al país y a la dama; y las inferiores, que eran sus obligaciones con los comerciantes, los niños, los ancianos, los pobres, las viudas, las mujeres... [...]” Axayácatl Campos García Rojas. “La tradición caballeresca medieval,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), p. 55.

Rafael Beltrán comenta lo siguiente: “Chrétien de Troyes, que básicamente fue un espléndido novelista y poeta, no se conformó con urdir episodios caballerescos, lances heroicos, encuentros maravillosos protagonizados por seres extraordinarios, y entretejerlos con pasiones sentimentales de individuos elevados a una superioridad emotiva, con rasgos psicológicos bien matizados. Como todo escritos medieval, pretendió que su relato fuera didáctico, que enseñara y transmitiera una lección ética de perfeccionamiento individual y social. Materia (*matière*) más sentido (*sans*), simple relato más interpretación del mismo habían de lograr una bella fusión o ‘coyuntura’ (*conjointure*) artística. Claro que la aplicación espiritual de esa lección, en aquella época de rígida jerarquización social, estaba dirigida principalmente a aquella clase aristocrática, a aquella elite minoritaria, la única que podía no sólo gozar de los placeres estéticos del texto, sino entender y aspirar a los posibles valores trascendentes de la letra manuscrita.” Rafael Beltrán. *Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas: Interpretaciones cristianas y visiones simbólicas*\*, p. 23. En: [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.2\\_Beltran\\_Grial.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.2_Beltran_Grial.pdf), [consulta: 20 de junio de 2012].

<sup>111</sup> « *Un cycle est l'histoire d'une famille épique, la suite des poèmes qui en présentent les générations successives et les fortunes variées.* [...] » G. Lanson, *op. cit.*, p. 39.

<sup>112</sup> María José Rodilla comenta que los ciclos de los *romans courtois* se clasifican así:

- a) Ciclo o Materia de Francia sobre las hazañas de Carlomagno y los Doce Pares contra los sarracenos.
- b) Ciclo o Materia de Roma: Historias de la antigüedad clásica: sobre la guerra de Troya; *El roman de Eneas*, versión libre de la *Eneida*; sobre Alejandro Magno.
- c) Ciclo o Materia de Bretaña, que relata las historias del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda.

Menéndez y Pelayo comenta que la introducción de los *romans courtois* fue más lenta en España que en Italia y otras regiones del centro de Europa debido al gusto que sentían los españoles por la objetividad histórica de su primitiva poesía<sup>114</sup>. Además, la nueva poesía estaba llena de supersticiones ajenas al cristianismo; más aun, les resultaban extrañas las apariciones del caballero cortesano con un concepto que consideraban falso y ejemplo de una concepción sofística del honor, “y sobre todo esto el nuevo ideal femenino: la intervención continua de la mujer, no ya como sumisa esposa ni como reina del hogar, sino como criatura entre divina y diabólica, a la cual se tributaba un culto idolátrico, inmolando a sus pasiones o caprichos la austera realidad de la vida; con el perpetuo sofisma de erigir el orden sentimental en disciplina ética y confundir el sueño de arte y del amor con la acción viril.”<sup>115</sup> En el siguiente apartado profundizaremos en la introducción de las novelas europeas<sup>116</sup> en territorio español.

---

También hay un ciclo de las Cruzadas con historias de Ricardo Corazón de León o del Caballero del Cisne, un héroe ficticio de la Primera Cruzada.

María José Rodilla “Libros de viajes, de caballerías y novelas caballerescas,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), p. 241.

<sup>113</sup> Diversos autores señalan la *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth, redactada entre 1135 y 1138 como la fuente principal en la que se inspiraban los autores para escribir acerca del ‘ciclo bretón’ y del rey británico Arturo. Véanse Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 170; Rosalba Lendo Fuentes, *op. cit.*, p. 130; María José Rodilla, *op. cit.*, p.242. J. Torri comenta: “La ‘materia de Bretaña’ tiene como punto de partida una crónica latina del siglo IX, llamada comúnmente de Nennio o Nennius, donde se resumen vagas noticias tradicionales acerca del rey céltico Arturo, que en siglo VI de nuestra era resistió la invasión anglosajona en Inglaterra. [...]” J. Torri, *op. cit.*, p.120.

<sup>114</sup> Aunque en los reinos de Galicia y Portugal, según comenta Menéndez y Pelayo, las narraciones bretonas encontraron segunda patria debido a que sus poblaciones eran herederas de un primitivo celticismo. Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte IV, p. 270.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>116</sup> Cabe señalar las diferencias entre el *roman* y la novela: “El *roman* es en verso, la *novela* será en prosa; no es un mero cambio formal de expresión sino que del verso a la prosa se marca una ruptura narrativa. El *roman* remite a la oralidad del canto cortés y a la ficción artúrica, agradable pero vana y mendaz para los escritores del siglo XIII. No es extraño que el mismo término de *roman* acabe por desaparecer al frente de los títulos de las obras narrativas.

La prosa es veraz no sólo porque sustituye lo maravilloso y mítico por lo histórico y cotidiano sino porque los nuevos caballeros responden al nuevo código de *poder*. La importancia de la nueva ideología se manifiesta en el protagonismo que adquiere el elemento doctrinal en las novelas caballerescas del siglo XV [...]” Fernando Carmona Fernández, *op. cit.*, p. 28. Hay que tener en mente que en el siglo XIII existen cambios históricos que dan pie a cambios ideológicos lo que propicia conflictos entre el tradicional código feudal y cortés y, el naciente código monárquico, burgués y cristiano. [Para conocer más acerca de las transformaciones de la novela europea en los siglos XII-XV, véase la obra de Carmona o consúltese la reseña

## 1.2 Presencia de los libros de caballerías en España

### 1.2.1 Primeros libros de caballerías en los reinos españoles

En los reinos españoles, entre los siglos XIV o XV, se tradujeron, adaptaron, total o parcialmente, varias novelas europeas, como ejemplos de estas primeras obras se encuentran la *Crónica de Turpín* “que es uno de los libros apócrifos más famosos del mundo, y, sin género de duda el primer libro de caballerías en prosa, aunque no vulgar, sino latina y de clerecía.”<sup>117</sup> *La gran conquista de Ultramar*<sup>118</sup> que, en palabras de Menéndez y Pelayo, es el más antiguo libro de caballerías escrito en castellano.<sup>119</sup> *Tirant Lo Blanc* escrito en catalán por Mosén Jehannot Martorell en 1460 considerado como un libro de caballerías realista y con tintes humorísticos.<sup>120</sup> Algunos autores<sup>121</sup> afirman que el más antiguo libro de caballerías castellano es *El Caballero Cifar*, sin embargo, Lucía y Sales expresan que Jacobo Cromberger, un impresor, hace pasar el texto medieval del *Zifar* como libro de caballerías, pero éste se aleja del resto de los textos caballerescos tanto literaria como ideológicamente.<sup>122</sup> Estos especialistas proclaman al *Amadís de Gaula* como el primer libro de caballerías castellano que inaugura éste nuevo género

---

elaborada por Antonia Martínez Pérez. En:  
[http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Ressenya.3\\_Carmona\\_Martinez\\_.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Ressenya.3_Carmona_Martinez_.pdf)

<sup>117</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte IV, p. 204.

<sup>118</sup> “es una recopilación de leyendas caballerescas procedentes del ciclo francés de la primera Cruzada, ciclo constituido por las *Canciones de Antioquía y de Jerusalén*, los *Cautivos*, *Helías* y la *Infancia de Godofredo de Bullón*. Es, en rigor, el primer libro de caballerías en España, y, según se admite, mera traducción de una compilación francesa no bien identificada, traducción que se llevó a cabo en el reinado de Sancho IV.” J. Torri, *op. cit.*, pp. 50-51. Aunque se menciona que, en realidad, la primera historia propia de libros de caballerías correspondería al episodio del Caballero del cisne. Véase [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH\\_48\\_002\\_161\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_161_0.pdf) [consulta: 20 de junio de 2012].

<sup>119</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte IV, p. 216.

<sup>120</sup> “Presenta más o menos la historia de Roger de Flor, que con sus almogávares pasó a Oriente en los principios del siglo XIV y llevó a cabo hazañas y conquistas.” J. Torri, *op. cit.*, p. 96.

<sup>121</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte V, p. 293; Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, p. 61; Ángel Valbuena Prat. *Historia de la Literatura Española. Tomo I Edad Media*. Barcelona, Gustavo Gil, 1981, p. 337; María José Rodilla, *op. cit.*, p. 244; J. Torri, *op. cit.*, p. 95.

<sup>122</sup> “En 1512, Jacobo Cromberger decide imprimir como si fuera un libro de caballerías castellano un texto medieval que, escrito a principio del siglo XIV en Castilla, debió de tener una importante difusión en el siglo XV, a tenor de los dos manuscritos que de la obra hemos conservado [...] Texto en donde se acrisolan diferentes tradiciones literarias: relatos hagiográficos, artúricos, folclóricos, árabes, didácticos ..., muy lejanos, por supuesto, a la estética cortesana e ideológica que en la refundición del *Amadís de Gaula* Garcí Rodríguez de Montalvo había sabido impregnar a su modelo medieval, [...]” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. España, Ediciones del Laberinto, S. L., (Colección Arcadia de las Letras No. 33), 2008, p. 49.

narrativo.<sup>123</sup> Menéndez y Pelayo indica las diferencias entre *Amadís* y otros textos caballerescos previos:

Los poemas de la Tabla Redonda habían sido esencialmente feudales, sin que el rey Artús fuese más que el primero entre sus pares. [...] Nada de esto ha pasado al *Amadís*, escrito en tierra castellana o portuguesa, donde el feudalismo en su puro concepto no arraigó nunca. Es un libro lleno de espíritu monárquico, en que la institución real aparece rodeada de todo poder y majestad, sirviendo de clave al edificio social, y en que los deberes del buen vasallo se inculcan con especial predilección. *Amadís* es fiel a su rey en próspera y en adversa fortuna, favorecido o desdeñado. Hay evidente antítesis entre este organismo político, representado por el rey Lisuarte y sus sabios consejeros, y la caballería andante, cuya característica es la expansión loca de la fuerza individual. En este punto, como en otros, el *Amadís* marca la disolución del ideal caballeresco y el advenimiento de un estado nuevo, la monarquía del Renacimiento. [...]<sup>124</sup>

En España, los libros de caballerías comienzan a difundirse durante el reinado de los Reyes Católicos<sup>125</sup>, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, quienes constituyeron una monarquía muy poderosa con grandes victorias: “la toma de Granada en 1492, el descubrimiento de América, la conquista de Nápoles (1504); y también de otras no tanto: la expulsión de los judíos, en el 1492, y el desastre (a corto plazo) de su política de enlaces matrimoniales, que no consiguieron vincular de manera estable a la corona castellano-aragonesa con las casas reinantes más influyentes de Europa [...]<sup>126</sup>

Lucía y Sales destacan lo siguiente:

durante el reinado de los Reyes Católicos se comenzarán tres procesos, de naturaleza bien diversa, que influirán en la vida cultural y política del siglo XVI: por un lado, la entrada de la imprenta<sup>127</sup> en Castilla y Aragón, apoyada por una serie de medidas fiscales emanadas de la

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>124</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte V, p. 356.

<sup>125</sup> Jones refiere que este título les fue conferido en 1494 por el Papa Alejandro VI. R. O. Jones. *A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and Poetry. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London, Ernest Benn Limited, 1971, p. I.

<sup>126</sup> “el príncipe don Juan muere poco tiempo después de su boda con Margarita de Austria (1497) –aunque la unión con el Imperio Germánico se consumará con Felipe el Hermoso y Juana La Loca, y sobre todo, con la figura de su hijo, Carlos V-; el hijo de Manuel el Afortunado e Isabel, la primogénita de los Reyes Católicos, murió; por lo que la unión con Portugal tendrá que esperar hasta Felipe II, cuando hace valer sus derechos de sucesión en 1580 a la muerte del rey don Sebastián; y, por último, Enrique VIII de Inglaterra se divorcia de Catalina, la hija de los Reyes Católicos, con quien contrajo matrimonio en 1509. [...]” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 21.

<sup>127</sup> Ferreras comenta que la imprenta occidental, se supone, se creó en Maguncia, entre los años 1444 y 1450. Posteriormente, en 1462 pasa a otros países, entre ellos España. En el siglo XVI la imprenta se extiende y pasa a América donde a mediados de siglo ya está en México, y en 1580 en Lima. Juan Ignacio Ferreras. *La novela en el siglo XVI*. Madrid, Taurus, (Historia crítica de la Literatura Hispánica-6), 1987, p. 85.



corte; imprenta incunables (hasta 1500) que pasará de ser un arte para convertirse en una industria durante la siguiente centuria. [...] por otro, la constitución del español como lengua de cultura, de la mano del humanismo, que tendrá en la *Gramática Castellana* (1492) de Nebrija uno de sus exponentes más precoces; y por último, el establecimiento de la Inquisición, que se crea en Castilla en 1478.<sup>128</sup>

Y también resaltan un acontecimiento histórico que tuvo una enorme influencia en la difusión y éxito de los primeros libros de caballerías: “la guerra norteafricana, defendida sobre todo por Fernando el Católico y por el cardenal Cisneros, que, después de la caída de Granada, se convierte en un tramo más de la gran cruzada universal que todo rey cristiano tiene que enarbolar contra los infieles. [...]”<sup>129</sup> Ya que nos referimos al triunfo de los libros de caballerías, conozcamos cuáles obras son las más célebres.

## **1.2.2 Auge de los libros de caballerías castellanos**

### **1.2.2.1 *Amadís de Gaula*, primer libro de caballerías castellano**

Sin lugar a dudas el *Amadís de Gaula* es el libro de caballerías castellano más importante cuyo éxito editorial<sup>130</sup> rebasó sus fronteras y fue leído tanto en Europa como en América. Esta obra, refundición de una versión primitiva, de Garci Rodríguez de Montalvo fue impresa en 1508 en Zaragoza por Jorge Coci. El regidor de Montalvo fue quien escribió la primera continuación de la obra: *Las sergas de Esplandián* cuyo protagonista es el hijo de Amadís.

Se considera al *Amadís de Gaula* la columna vertebral del género caballeresco. Joaquín Rubio Tovar comenta que a partir del *Amadís* se puede explicar la estructura de cualquier libro de caballerías español.<sup>131</sup> Menéndez y Pelayo destaca el valor didáctico y social del *Amadís*: “fué el doctrinal del cumplido caballero, la epopeya de la fidelidad amorosa, el código del honor que disciplinó a muchas generaciones; y aun entendido más

---

Rubio menciona que de 1450-1455 Gutenberg inicia sus primeros trabajos con la imprenta. En 1474 se imprime en España el primer libro, *Les troves en la hors de la Verge Maria*. Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, pp. 90-91. Torri, también considera que alrededor de 1474 la imprenta llegó a España. J. Torri, *op. cit.*, p. 81.

<sup>128</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 21.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>130</sup> “*Amadís de Gaula*, whose original version in three books probably goes back to the fourteenth century, was reprinted around thirty times, and from it was born a line of romances which became a dominant influence on the sixteenth-century European (not just Spanish) imagination. [...]” R. O. Jones. *A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and Poetry. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London, Ernest Benn Limited, 1971, p. 50.

<sup>131</sup> Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, pp. 62-63.

superficialmente y en lo que tiene de frívolo, fue para todo el siglo XVI el manual del buen tono, el oráculo de la elegante conversación, el repertorio de las buenas maneras y de los discursos galantes. [...]”<sup>132</sup> R. O. Jones explica la razón por la cual le gustó tanto al público:

*The book is rich in incident and has a multitude of characters. The marvellous and the supernatural play a great part: the plot is constantly complicated by the intervention of good and bad giants, enchanters [...], and so on. All this may easily hide from the reader that in fact Amadís is a coherent and well-constructed story, albeit slow-moving and digressive. There are many strands of narrative skilfully interwoven. The many combats necessarily have a certain sameness but on the whole monotony is avoided. Amadís is often in danger, and credible danger, so that suspense sustains interest. [...]*<sup>133</sup>

Ménendez y Pelayo explica el porqué *Amadís* obtuvo gran popularidad no sólo entre la gente de la corte sino también entre el vulgo: “el Amadís conservaba mucho del espíritu y de las costumbres de la Edad Media, no extinguidas aún en ninguna parte de Europa, mientras que los diálogos italianos estaban escritos para un círculo más culto y refinado, y por lo mismo más estrecho”;<sup>134</sup> aunque el *Amadís de Gaula* es el libro de caballerías castellano predilecto, otras obras también destacaron en el gusto del público, por ejemplo, los *Palmerines*: el de *Oliva* y el *Primaleón*.<sup>135</sup> Algunos estudiosos han clasificado los libros de caballerías observando las características que los relacionan, vayamos al siguiente apartado para conocer sus propuestas.

### 1.2.2.2 Clasificación de los libros de caballerías castellanos

No hay una clasificación homogénea de los libros de caballerías castellanos; algunos estudiosos como Francisco López Estrada, clasifican los libros de caballerías con base en las tres materias ya conocidas de Jean Bodel<sup>136</sup>. Lucía y Sales comentan al respecto:

el género caballeresco retoma motivos de aquellas tres materias, de Francia, de Bretaña y de Roma, que distinguía Jean Bodel en los versos introductorios de *La chanson des Saxons* allá por el siglo XII, pero estas líneas adquieren una pigmentación diferente, más castellana, al entrar en contacto con los intereses y la cultura peninsular de los inicios del Renacimiento.

---

<sup>132</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte V, p. 352.

<sup>133</sup> R. O. Jones, *op. cit.*, p. 51.

<sup>134</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte V, p. 352.

<sup>135</sup> J. Torri, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>136</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 525.

Entonces, la caballería genuinamente medieval va a ser representada desde nuevas perspectivas, considerando, además, que muchos de los autores escriben sus obras bajo la inspiración de sus propias lecturas caballerescas e historiográficas, de forma que las distintas crónicas son modelos primarios a los que habrá que sumarles otras fuentes ajenas en principio a su tradición genérica.<sup>137</sup>

Para Juan Ignacio Ferreras hay cuatro materias o temas medievales: bretona, carolingia, clásica y castellana.<sup>138</sup> Este autor comenta que la crítica tradicional clasifica por temas los libros de caballerías, así pues, se tienen libros del linaje del Amadís, del linaje de Palmerín, etc. Sin embargo, “Esta clasificación por temas olvida que aunque la estructura de un libro de caballerías es cerrada<sup>139</sup>, admite ciertas variaciones, y que, por tanto, es lícito y aun conveniente distinguir y caracterizar dentro de la inmensa producción que tratamos ciertas subtendencias, ciertas subestructuras que, sin romper con la estructura cerrada ya apuntada, dan muestra de un devenir novelesco que dura más de un siglo.”<sup>140</sup>

Ferreras propone clasificar los libros de caballerías castellanos en seis subtendencias<sup>141</sup>: la primera es la caballerescas pura o amadisesca, en estos libros hay un equilibrio entre el amor y la aventura heroica, la representan el *Amadís de Gaula* y los libros que le siguieron; la segunda la constituyen los textos en los cuales se destacan las aventuras bélicas; el texto se distancia del amor cortés y se transforma el caballero amadisesco en un caballero católico, como ejemplo se expone el *Esplandián* de Montalvo; en la tercera subtendencia, el amor caballeresco pasa a segundo plano dando prioridad a la aventura heroica o bélica, como ejemplo se señala *Don Florisel de Niquea*; la cuarta hace referencia a los libros que son utilizados con un fin didáctico, es decir, muestran los modos de comportamiento de un caballero de la época, como representante está *Don Claribalte*; la quinta es un intento de abizantinización de la estructura interna de los libros de caballerías<sup>142</sup>, esta subtendencia se

---

<sup>137</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>138</sup> Véase Juan Ignacio Ferreras, *op. cit.*, pp. 36-37. Las notas que siguen son tomadas de la misma fuente a menos que se indique lo contrario.

<sup>139</sup> “Entenderemos también que hay dos tipos de novela, siempre desde el punto de vista de su estructura interna: *novela abierta* y *novela cerrada*. Llamamos novela cerrada a aquella de convenciones o reglas internas rígidas y casi invariables [...]. Novela abierta, aquella que posee reglas internas flexibles y susceptibles de cierta variación [...]” p. 14.

<sup>140</sup> p. 41.

<sup>141</sup> pp. 42-44.

<sup>142</sup> “intento que, como es previsible, no podía prosperar, puesto que de lo que se trataba inútilmente era de combinar una estructura abierta, realista incluso, como es la estructura de los libros bizantinos o de novela bizantina o griega, con una estructura cerrada como es la de los libros de caballerías. [...]” p. 43.

puede observar en *Lepolemo, el Caballero de la Cruz*; la sexta y última se trata de “volver a lo divino la muy terrenal historia de los caballeros andantes. [...] En esta especie de alegorización de la novela andantesca, se sustituyen los héroes por los símbolos, todo se supedita a una intención moral de signo trascendental.”<sup>143</sup> Como ejemplo se señala *El caballero del Sol*.

Esta clasificación nos ayuda a comprender la evolución de las subtendencias y nos permite ubicar *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* en la segunda de ellas pues, como se verá en el capítulo III, en la narración predominan las aventuras bélicas y Jofre es un caballero católico como lo muestran sus acciones; sin embargo, cabe recordar que en el presente estudio no se profundizará en el análisis de la figura de Jofre sino en la del enano. Una vez que hemos abordado las obras más populares, es oportuno examinar el instrumento que les permite posicionarse en el gusto del público: la imprenta.

### **1.2.2.3 La imprenta, factor determinante para el éxito de los libros de caballerías castellanos**

Menéndez y Pelayo afirma que el apogeo de los libros de caballerías<sup>144</sup> corresponde al reinado del emperador Carlos V<sup>145</sup>, es decir, a la primera mitad del siglo XVI.<sup>146</sup> Megías y Sales comentan lo siguiente:

---

<sup>143</sup> pp. 43-44.

<sup>144</sup> Irving A. Leonard comenta que “la popularidad de estas novelas del siglo XVI en la península española fue un revivir de la pasión medieval por la literatura caballeresca. Los romances populares, que pertenecían a todo el pueblo y aún encantaban a los menos cultivados en el tiempo de la conquista, contenían algunos de los mismos elementos fantásticos e idealizantes; más rivalizando con ellos en interés entre las clases aristocráticas, estaban las formas más novedosas de la crónica que procuraba hacer citas históricas del pasado. [...] estas crónicas en prosa tomaron un sabor cada día más pintoresco, y al fin las dominó un espíritu de invención poética y caballeresca que fundió indisolublemente la verdad con la ficción. Así pues, los libros de caballerías sólo fueron un paso adelante y reaparecieron con el prestigio de autenticidad que envolvía las crónicas contemporáneas. La imprenta, como medio multiplicador, no podía dejar de hacer esta resurrección más amplia y más afluyente, porque la circulación de estos románticos relatos ya no se concretó a los textos manuscritos que solían entretener a los poderosos aristócratas.” Irving A. Leonard. *Los libros del Conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp.26-27.

<sup>145</sup> “On the death of Isabella in 1504 she was succeeded by her daughter Juana, married to the Archduke Philip the Fair, heir of the Emperor Maximilian. Juana, already unstable, became insane on the death of Philip in 1506. The succession passed to their six-year-old son Charles who in 1516, on the death of Ferdinand (who

Los libros de caballerías, como género literario, es uno de los más exitosos a lo largo y ancho de los Siglos de Oro, de ese momento en que el Imperio Hispánico gozó de la supremacía política y cultural –que no económica- en el mundo civilizado. Género literario que abarca obras desde finales del siglo XV hasta casi mediados del siglo XVII, con más de ochenta títulos diferentes –entre impresos y manuscritos-, con centenares de ediciones y miles de ejemplares pasando de mano en mano, de biblioteca en biblioteca por todo el mundo; libro que se reedita tanto en talleres hispánicos como en italianos, portugueses o flamencos, y libros que traduce o se continúa en francés, italiano, alemán, inglés, holandés, hebreo... Los libros de caballerías, sin duda, deben también su éxito a la capacidad de alimentar una industria editorial hispánica, que había quedado fuera del negocio del ‘libro internacional’, y que vio en las reediciones de tantos héroes caballerescos un éxito de ventas asegurado, como sucederá a partir del siglo XVII con *Don Quijote de la Mancha*. [...] <sup>147</sup>

Ferreras comenta que el siglo XVI es el siglo de los libros de caballerías. “Esto es así porque no cabe comparar en número de títulos, de ediciones, de lectores en fin, el peso cultural y novelístico de los libros de caballerías con ninguna otra forma de novela de este siglo.” <sup>148</sup>

Es notable el papel que juega la imprenta en la expansión y popularidad de los libros de caballerías castellanos ya que abarata el coste de las copias de estas obras que, debido a su gran extensión, no pueden ser memorizadas y cuyas copias manuscritas, además de tomar mucho tiempo, resultan muy costosas. El libro de caballerías “poco a poco se va transformando en un producto esencialmente editorial, en donde el receptor, el éxito de la propuesta entre el público al que se destina la obra, resulta esencial para fijar algunas de sus características narratológicas y estructurales.” <sup>149</sup>

Irving A. Leonard señala que “cuando algún medio mecánico permite un súbito allegamiento de determinado arte a un público numeroso e impreparado, inevitablemente los comunes denominadores del gusto operan a un nivel más bajo y la vulgarización de la

---

*had been acting as regent), became Charles I of the united Spanish kingdoms. He was to be elected Holy Roman Emperor in 1519, becoming Charles V of the Empire. [...]* R. O. Jones, *op. cit.*, p. I.

<sup>146</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería” Parte V, p. 436.

<sup>147</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>148</sup> Juan Ignacio Ferreras, *op. cit.*, p. 34. Sustenta esta afirmación con cifras: “según Maxime Chevalier (1976), de 1501 a 1650, es decir, durante un siglo y medio, aparecieron 267 ediciones de libros de caballerías, lo que daría de 267.000 ejemplares al medio millón. Si nos ceñimos al siglo XVI, se encontrarán 46 títulos originales, con 243 ediciones, lo que da unos 243.000 ejemplares o de nuevo el medio millón, ya que cada libro se tiraba a mil o dos mil ejemplares. Tales cifras, que hay que poner en relación con una población en la cual sólo el 5, o menos, por 100 estaba alfabetizada, dará idea del triunfo inmenso, casi incalculable, de los libros de caballerías. [...]” *Ibid.*, p. 34.

<sup>149</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 67.

expresión creadora tiende a rebajar los cánones estéticos. La primera literatura genuinamente popular, los libros de caballerías que la imprenta hizo asequibles, ilustran esta ley. [...]"<sup>150</sup>

Para Campos:

estas transformaciones condujeron a un choque entre el espíritu caballeresco, que ahora prevalecía en la vida cotidiana, con la realidad misma. Al grado de que se quiso llevar esa idealización de la caballería a la guerra real, produciendo un severo conflicto, ya que se buscaba sacrificar las exigencias estratégicas a favor de los ideales caballerescos. El resultado fue, pues, lo que Johan Huizinga denomina 'literatura aplicada': la realidad de la caballería medieval influyó poderosamente en la ficción literaria, pero, a la postre, la ficción influyó en la realidad misma.<sup>151</sup>

Como se ha mostrado, los libros de caballerías castellanos fueron muy populares y la imprenta jugó un papel relevante en su éxito, pero ¿esta narrativa caballeresca era apreciada de igual manera por todos? ¿Cómo la valoraba la gente de su época? El siguiente apartado está dedicado a responder estas preguntas.

#### **1.2.2.4 Los libros de caballerías castellanos frente a la crítica social y literaria**

Los libros de caballerías castellanos tuvieron un gran impacto en el público y la crítica en España; estas obras gozaron de un enorme auge a lo largo del siglo XVI no sólo en el público indocto sino en el aristócrata empezando por el Emperador Carlos V como lo señala Menéndez y Pelayo pese al desprecio que manifiesta hacia este tipo de obras: "¿Cómo es posible que tan bárbaro y grosero modo de novelar coexistiese en una civilización tan adelantada? Y no era el ínfimo vulgo quien devoraba tales libros, que, por lo abultados y costosos, debían ser inasequibles para él; no eran tan sólo los hidalgos de aldea, como Don Quijote: era toda la corte, del Emperador abajo, sin excluir a los hombres que parecían menos dispuestos a recibir el contagio. [...]"<sup>152</sup>

La literatura caballeresca castellana tuvo admiradores ilustres que se recrearon con sus historias, como ejemplos se pueden mencionar a Lope de Vega y el portugués Francisco

---

<sup>150</sup> Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 27.

<sup>151</sup> Axayácatl Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 57.

Leonard también afirma que existían mutuas interacciones entre la literatura de creación y los hechos históricos. Véase Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 38.

<sup>152</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, "Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería", Parte V, p. 461.

Rodríguez Lobo<sup>153</sup>, los religiosos reformadores san Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús<sup>154</sup>; el conquistador Bernal Díaz del Castillo<sup>155</sup>, Juan de Valdés<sup>156</sup>, etc. Los nobles se deleitaban con los textos caballerescos cuyas lecturas influían la vida de los caballeros.<sup>157</sup>

La ficción caballeresca también tuvo sus detractores,<sup>158</sup> quienes considerándola perniciosa por provocar pecados como la lujuria y la ociosidad, fomentaron la prohibición de los libros de caballerías castellanos tanto en España como en América.<sup>159</sup> A pesar de los reclamos de influyentes caballeros del siglo XVI, la Inquisición se mostró indulgente con la literatura caballeresca y ya sea “por tolerancia con el gusto público o por desdén hacia la literatura amena, en los reinos de Castilla y Aragón corrieron libremente todos esos libros: ni uno solo se encuentra prohibido en el índice del Cardenal Quiroga (1583), que es el más completo de los del siglo XVI. [...]”<sup>160</sup>

La legislación civil fue más severa aunque no de la manera en que lo solicitaban los Procuradores de las Cortes de Valladolid de 1555, en su petición número 107.<sup>161</sup> Menéndez

---

<sup>153</sup> Véase *Ibid.*, p. 464.

<sup>154</sup> “Plenty of intelligent people enjoyed the romances. St Teresa is said to have read them in her youth and, with her brother, to have written one. St Ignatius read them before his conversion to a religious life. When Diego Hurtado de Mendoza, one of the most brilliant men of his day, went to Rome as ambassador in 1547 it is reported that he took only two books to read on the way: *Amadís* and *La Celestina*. [...]” R. O. Jones, *op. cit.*, p. 54.

<sup>155</sup> Véase María José Rodilla, *op. cit.*, p. 247.

<sup>156</sup> Véase J. Torri, *op. cit.*, p. 149.

<sup>157</sup> María José Rodilla, *op. cit.*, p. 245.

<sup>158</sup> Entre ellos se encuentran: el maestro Alonso de Venegas que los tachaba de ser sermonarios del diablo; Fr. Pedro Malón de Chaide que incitaba a llamarlos libros de bellaquerías en lugar de caballerías; Fr. Antonio de Guevara consideraba que nombrar los títulos de estos textos caballerescos era una ofensa y promovía que ya no se imprimieran ni vendieran estas obras porque motivaban a pecar; el caballero Pero Mexía incidía en desterrar estas obras de España porque consideraba una gran afrenta aplicar el nombre de crónicas a las historias llenas de mentiras; Alonso de Fuentes exhorta a los *prebostes* y gobernadores para que persigan tales libros; el hebraizante Arias Montano comenta que los libros de caballerías hacen perder el tiempo de los hombres y corrompen las costumbres. Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”, Parte V, pp. 442-445.

<sup>159</sup> “In 1531 a royal decree forbade the importation of these works into the American colonies, partly because it was feared that the Indians might come to doubt the truth of Scripture by finding that books contained lies. [...]” R. O. Jones, *op. cit.*, p. 54.

<sup>160</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”, Parte V, p. 446. Las notas que siguen son tomadas de la misma fuente a menos que se indique lo contrario.

<sup>161</sup> “suplicamos a V. M. mande ningún libro destos ni otros semejantes se lea ni imprima so graves penas; y los que agora hay los mande recoger y quemar, y que de aquí adelante ninguno pueda imprimir libro ninguno, ni coplas ni farsas, sin que primeros sean vistos y examinados por los de vuestro Real Consejo de Justicia; porque en hacer esto ansi V.M. hará gran servicio a Dios, quitando las gentes destas lecciones de

y Pelayo comenta que esta petición no fue escuchada ya que “su misma generalidad y violencia se oponía a que prosperase, porque siempre fué temerario contradecir de frente el gusto popular. Lo que el Santo Oficio, con todo su poder y autoridad sobre las conciencias, no había intentado siquiera, menos había de acometerlo la potestad secular, cuyo influjo en estas materias era bien escaso. [...]”<sup>162</sup>

Ante la indiferencia de las autoridades públicas, algunos hombres decidieron crear un nuevo género de ficciones que compitiera con las caballerescas y por eso escribieron libros de caballerías *a lo divino*, los cuales no tuvieron éxito y no volvieron a reimprimirse y es que estas ficciones imitaban exteriormente a las caballerescas pero internamente eran “obras morales y ascéticas, revestidas con los dudosos encantos de la alegoría; procedimiento frío y mecánico, al cual no debe el arte ningún triunfo y que nunca puede ser confundido con el símbolo vivo, último esfuerzo de la imaginación creadora. [...]”<sup>163</sup> pese al fracaso de este tipo de obras, el descenso de los libros de caballerías había comenzado.

### 1.2.3 Decadencia de los libros de caballerías castellanos

Menéndez y Pelayo comenta que la gente se solazó con estos libros durante cien años para luego olvidarlos completa y definitivamente;<sup>164</sup> J. Torri agrega que este gusto cesó rápidamente.<sup>165</sup> Como ya se ha mostrado previamente, la vigencia de la literatura caballeresca abarcó siglo y medio; así que el gusto del público por estas obras no cesó rápida ni completamente ni en España,<sup>166</sup> ni en Europa,<sup>167</sup> ni en América<sup>168</sup>; sin embargo el

---

libros de vanidades, e reduciéndolas a leer libros religiosos y que edifiquen las ánimas y reformen los cuerpos, y a estos reinos gran bien y merced.” pp. 446-447.

<sup>162</sup> p. 447.

<sup>163</sup> pp. 447-448.

<sup>164</sup> Véase p. 454.

<sup>165</sup> Véase J. Torri, *op. cit.*, p. 149.

<sup>166</sup> En el siglo XVII, aún después de la publicación de *El Quijote* hubo otro texto caballeresco manuscrito: la quinta parte de *Espejo de príncipes y caballeros* (1623). Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 17.

<sup>167</sup> Francia es el país en el que más influyó el *Amadís de Gaula*, de hecho, fue leído en castellano: “no hemos de olvidar que la literatura castellana, en lengua original, estaba muy de moda en Francia y que muchos eran los nobles, políticos, eruditos y escritores que tenían entre los fondos de sus bibliotecas ejemplares en español de estas obras. [...]” *Ibid.*, p. 255. Incluso el mismo Menéndez y Pelayo confirma el éxito de la literatura caballeresca en Italia: “Desde 1546 a 1594 fueron impresos y traducidos en Venecia, no sólo los cuatro libros primitivos del *Amadís* y el quinto de las *Sergas de Esplandián*, sino todas las continuaciones españolas, [...] Cuando ya el género estaba enteramente muerto en España, todavía las prensas venecianas reproducían en 1625 la obra de Montalvo, en 1629 el *Amadís de Grecia* y el D. *Silves de la Selva*, en 1630 el



auge de los libros de caballerías comienza a aminorar, por eventos históricos que golpearon la supremacía de España frente a otras naciones europeas: “*Spanish disenchantment after 1588 and the defeat of the Armada was the death of the romance of chivalry (though its themes lived on in drama and other forms), as if it was recognized that a dream was over.*”<sup>169</sup> y debido a cuestiones literarias como la aparición de la magnífica obra de Cervantes: *El Quijote*.

Cuando iniciaba la decadencia de los libros de caballerías castellanos, otras expresiones literarias comenzaban a surgir o ya convivían con este género narrativo, por ejemplo, la novela pastoril.<sup>170</sup> De las manifestaciones literarias, algunas eran la evolución de los libros de caballerías; otras eran resultado de los intereses históricos del momento y otras, resultado de las influencias literarias de otros países europeos. Entre las evoluciones literarias se debe mencionar a la genial obra de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, considerada el último libro de caballerías y la primera novela realista moderna.<sup>171</sup> Menéndez y Pelayo comenta que la novela histórica de Walter Scott “es la más noble y artística descendencia de los libros de caballerías.”<sup>172</sup> Entre los eventos que influyen en el interés hacia narraciones históricas, el más importante es el descubrimiento de América, así las Cartas de Cortés, las crónicas de López de Gomara y Bernal Díaz del Castillo y, las historias de Gonzalo Fernández de Oviedo, tuvieron gran relevancia. Marcelino Menéndez

---

*Lisuarte de Grecia*. Pero mucho antes de leerse en toscano la célebre novela española, la manejaban los italianos en su lengua original, y de ello tenemos prueba gloriosa e irrecusable. [...]” Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería,” Parte V, p. 374.

<sup>168</sup> “los libros de caballerías se difundieron con enorme éxito en toda América; eran lecturas de entretenimiento tanto para las mentes más soldadescas como para los más cortesanos. [...]” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 259. El texto de Leonard, *Los libros del Conquistador*, defiende esta postura.

<sup>169</sup> R. O. Jones, *op. cit.*, p. 56.

<sup>170</sup> “*Probably in imitation of Italian pastoral fiction, [...] Ibid.*, p. 57.

<sup>171</sup> La obra de Cervantes “no fué de antítesis, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento. No vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y humano en la caballería, se incorporó en la obra nueva con más alto sentido. Lo que había de quimérico, inmoral y falso, no precisamente en el ideal caballeresco, sino en las degeneraciones de él, se dispó como por encanto ante la clásica serenidad y la benévola ironía del más sano y equilibrado de los ingenios del Renacimiento. Fué, de este modo, el Quijote el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna.” Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”, Parte V, p. 466.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 465.

y Pelayo señala que en la época de Felipe II “más grave y severa que los contemporáneos del Emperador, [...] La historia, la literatura ascética, la poesía lírica, dedicada muchas veces a asuntos elevados y religiosos, absorbían a nuestro mayores ingenios. [...]”<sup>173</sup>, Entre estos asuntos elevados y religiosos se encuentra el Erasmismo que se propagó rápidamente en España ya que el humanista Erasmo de Rotterdam “además de su interés por una purificación de la Iglesia sin cisma, estimuló los estudios clásicos.”<sup>174</sup> Escritores religiosos como Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada y Fray Luis de León producen obras de gran mérito literario.<sup>175</sup> En el territorio español influyeron mucho el Humanismo<sup>176</sup> y el Renacimiento que ya se vivían en Francia e Italia.<sup>177</sup>

Explorar el contexto europeo en general y el territorio español en específico nos ha permitido familiarizarnos con la prosa caballeresca hispánica de ficción; no obstante, para alcanzar mayor discernimiento sobre las distintas obras que la componen, es preciso revisar los términos pertinentes<sup>178</sup> para nuestra investigación.

### **1.3 Características de los libros de caballerías castellanos**

#### **1.3.1 Revisión de los términos: novela de caballerías, libro de caballerías, historia caballeresca y crónica**

Al penetrar en el contexto de los libros de caballerías castellanos es inevitable toparse con muchos términos referentes al género caballeresco cuyas definiciones no se encuentran claramente especificadas, por esta razón, es probable encontrar que diferentes autores nombren de modo distinto a un mismo texto. En este caso, la obra que es importante

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>174</sup> J. Torri, *op. cit.*, p. 186.

<sup>175</sup> Véase *Ibid.*, p. 123.

<sup>176</sup> “La palabra *humanismo* tiene dos sentidos. El uno, estrecho, es el gusto por las letras griegas y latinas, consideradas como ‘*más humanas*’ que los antiguos estudios medievales. El otro, más amplio, es la filosofía, la actitud hacia la vida que son las consecuencias del primero. [...]” R. G. Escarpit, *op. cit.*, p. 31.

<sup>177</sup> Es importante resaltar que estos países entraron antes al Humanismo y Renacimiento debido a su propia historia, es decir, mientras que en los reinos de España el catolicismo y la monarquía tuvieron una enorme fuerza debido al reinado de los Reyes Católicos, y posteriormente, al imperio de Carlos V; Francia en el siglo XIV había pasado por la terrible Guerra de Cien años contra Inglaterra y, posteriormente, aconteció la Reforma religiosa. En Francia se creó un lirismo refinado y erudito, manifiesto en sus odas y sonetos, que tenía relación con la tradición platónica debido a la influencia del poeta italiano Petrarca. Otras influencias italianas importantes fueron los *novellieri* como Boccaccio, Bandello, Giraldi, etc. Véase *Ibid.*, pp. 17, 27 y 33. Véase ‘*novellieri*’ en R.O. Jones, *op. cit.*, p. 73.

<sup>178</sup> Para conocer los términos, *vid infra* apartado 1.3.1

comprender, por ser el objeto de estudio de la presente tesis, es *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, por este motivo es necesario detenerse a revisar términos relativos a la materia caballeresca.<sup>179</sup>

### 1.3.1.1 Novela de caballerías: aproximación terminológica

Elaborar una definición de este término no es una tarea sencilla para los estudiosos ya que es la que más se confunde con la de libro de caballerías.<sup>180</sup> A continuación se observará lo complejo que resulta ponerse de acuerdo para realizar, a lo sumo, una aproximación

---

<sup>179</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí consideran oportuno referirse a una materia caballeresca que englobe las diferentes formulaciones textuales que guarden relación con la caballería y con sus modelos ideológicos y presupuestos ficcionales. Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 42.

<sup>180</sup> Ana Bognolo distingue tres grupos dentro de la clasificación de novelas de caballerías:

“El primer grupo cabe el gran corpus de la materia artúrica y de los ‘*romans antiques*’, un ‘*maremagnum*’ novelístico de origen francés que entró en la península con varias adaptaciones a lo largo de los siglos XIII y XIV [...]

En un segundo grupo se pueden reunir aquellas novelitas de origen francés medieval que Nieves Baranda y Víctor Infantes han recogido en un corpus considerado como ‘género editorial de la narrativa caballeresca breve’. [...]

Finalmente, el tercer grupo comprende los verdaderos libros de caballerías, a partir del *Amadís de Gaula* en la refundición de Garcí Rodríguez de Montalvo, [...]” Ana Bognolo. *Las novelas de caballerías* (1995-99). En: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_023.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_023.pdf) p. 216. [consulta: 26 de junio de 2012].

Lucía comenta que los libros de caballerías están impresos en formato folio y tienen una portada en la cual “sobresale una estampa xilográfica que representa a un caballero jinete, que le diferenciará con otros géneros editoriales muy similares, como la cronística, que prefiere en las portadas los escudos nobiliarios (aunque las estrategias comerciales para vestir textos cronísticos con ropajes caballerescos o ‘autorizar’ textos caballerescos con ropajes cronísticos constituyen el pan suyo de cada día en la industria editorial española del siglo XVI).” José Manuel Lucía Megías. *Los libros de caballerías más allá de la imprenta: claves de su supervivencia*. Universidad Complutense de Madrid/CEC España. En: <http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/313-331.pdf> p. 317. [consulta: 26 de junio de 2012].

Bueno Serrano refiere que los libros de caballerías están impresos en letra gótica “reflejo de un espíritu tradicionalista y de una nostalgia medieval que paradójicamente la tipografía prolongaba y reforzaba frente al espíritu del humanismo renacentista representado por la letra romana o antigua (...)”, (p. 166-167). Ese mismo interés tenía la *dispositio* a doble columna, la inicial adornada y los grabados, sobre todos los de la portada- como el caballero jinete [...]” Ana Carmen Bueno Serrano. *Un año para el Amadís de Gaula: A propósito del catálogo de la exposición Amadís de Gaula, 1508: Quinientos años de caballerías*. (Madrid, BNM, 9 de octubre de 2008 – 28 de enero de 2009). Universidad de Zaragoza, p. 204. En: [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Bueno\\_AmadisBNE.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Bueno_AmadisBNE.pdf) [consulta: 26 de junio de 2012].

En esta confusión entre los géneros tiene una participación muy importante, Garcí Rodríguez de Montalvo, como señala Megías, ya que el refundidor del *Amadís* “supo crear de las ‘patrañas’ medievales (es decir, las narraciones de aventuras caballerescas) un nuevo género: el de la ‘historia fingida’; un género con apariencia de ‘historia’, la más digna de las narraciones posibles, la que deja perpetua memoria de sus escritores, pero que narra las aventuras de personajes y no de héroes verdaderos... y para pasar de la ‘patraña’ a la ‘crónica’ se añade al texto todo tipo de consejos y glosas que permite enseñar al que lo lee al tiempo que lo entretiene.” José Manuel Lucía Megías, *op. cit.*, p. 326.

terminológica. Juan Ignacio Ferreras define novela así: “*la historia problemática de un individuo o protagonista, y un universo. Habrá, pues, y siempre en una novela: protagonista, universo novelesco y una serie de relaciones entre los dos.*”<sup>181</sup>

Joaquín Rubio Tovar comenta:

El término novela se documenta en español a finales del siglo XV, pero su significado es muy distinto del que le damos hoy. [...] En tiempos de Cervantes se entendía por novela (del italiano *novella*) la novela corta. En otras lenguas románicas se acudió a otra terminología. En francés, por ejemplo, a la novela larga se la llamaba *roman* y a la novela corta *nouvelle*. En italiano *romanzo* y *novella* (ya desde el siglo XIII). Lo mismo puede decirse en otras áreas lingüísticas: así, en alemán, *Roman* y *Novelle*, y en inglés *romance* frente a *novel*. En castellano no pudo llamarse a la novela larga romance como hubiera sido lógico porque existía este término para designar un género literario. Con el fin, de designar entonces la novela o géneros próximos a ésta se acudió a libros para referirse a las autobiografías (*Libro de la vida* de Santa Teresa), a las obras pastoriles (*Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor) e incluso a las novelas de caballerías (*Libro del caballero Zifar* de Ferrant Martínez); se acudió a vida para las novelas picarescas (*La vida del Lazarillo de Tormes*) o incluso a tratado para un género de origen medieval, muy próximo ya a la novela: las ficciones sentimentales (*Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro). [...] <sup>182</sup>

Cristina González señala que para Alan Deyermond *romance*, en inglés, correspondía a libro de aventuras mientras que *novel* correspondía a novela moderna. <sup>183</sup> María Soledad Carrasco Urgoiti apunta lo siguiente: “Tal forma narrativa, que se denomina en francés ‘roman’ y en inglés ‘romance’, carece en el léxico español de un término definitorio claro, [...] Tal indefinición léxica se debe a que el sustantivo ‘romance’ designa una forma poética. [...]”<sup>184</sup> Referente al término *roman*, Rubio Tovar señala:

Hablar de *roman* (que proviene de un adverbio latino *romanice*) significaba que no se hablaba latín, sino lengua vulgar. Una obra en *roman* quería decir que estaba escrita en lengua vulgar. *Romançar* quería decir hablar o escribir romance o bien traducir del latín. Durante mucho tiempo, *roman* quería decir ambas cosas: una lengua que no es el latín y composición escrita en lengua vulgar. En Chrétien de Troyes (siglo XII), *roman* significaba ya algo parecido a lo que hoy es la novela y, en cualquier caso, comenzaba a separarse de la historia, de la épica y de otros géneros. [...] En el siglo XVI, la novela tampoco era un género bien definido [...] Hablar de novela era referirse a lectura frívola. [...] La novela podía servirse del verso y de la prosa, podía adoptar todos los tonos (desde la burla al profundo

<sup>181</sup> Juan Ignacio Ferreras, *op. cit.*, p. 14.

<sup>182</sup> Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>183</sup> Cristina González (ed.) *Libro del Caballero Zifar*. 4ª. ed. Madrid, Cátedra, 2001, p. 13.

<sup>184</sup> María Soledad Carrasco Urgoiti *et al.* *La novela española en el siglo XVI*. Madrid, Iberoamericana, (Biblioteca Áurea Hispánica, 18), 2001, pp. 16-17.

análisis psicológico o la aventura), se servía de otros géneros y podía tocar todos los temas.<sup>185</sup>

Francisco López Estrada puntualiza una diferencia entre novela y libro la cual consiste en que la primera es breve, y el segundo, extenso.<sup>186</sup> No obstante, Axayácatl Campos señala que “Las novelas de caballerías son aquellas obras de ficción narrativa, generalmente en prosa y de extensión larga, que hablan de un mundo maravilloso, pleno de caballerías y aventuras. [...]”<sup>187</sup> y precisa que las novelas tratan de la temática de origen francés o bretón;<sup>188</sup> además, aclara lo siguiente: “El término *novela* no es aplicable, sin embargo, a las obras escritas originalmente en castellano al final de la Edad Media, tales como el *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián* (Rodríguez de Montalvo) y sus continuaciones, ni a las numerosas obras caballerescas que se escribieron durante el Renacimiento español: *Tristán el Joven*, *Primaleón*, *Félix Magno*, *Claribalte* (Fernández de Oviedo) o el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (Ortúñez de Calahorra; Marcos Martínez), entre otras.”<sup>189</sup> Para finalizar con la exposición de los autores que intentan diferenciar los libros de las novelas de caballerías, María José Rodilla hace referencia a otro experto: “para Riquer todos los elementos mágicos y maravillosos, presentes en la Materia de Bretaña y Artúrica, son los que han dado origen a los ‘libros de caballerías españoles’ y la nueva modalidad que surge con el *Tirant* y en la que se rehuye la inverosimilitud es precisamente ‘novela caballerisca’ porque son vidas noveladas de personajes reales. [...]”<sup>190</sup> Con esta revisión, se aprecia que los criterios para calificar a una obra como novela de caballerías varían de un autor a otro; sin embargo, los especialistas siguen esforzándose en distinguir los géneros que componen la materia caballerisca como lo hacen Lucía y Sales con los libros de caballerías.

---

<sup>185</sup> Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>186</sup> Véase Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 524.

<sup>187</sup> Axayácatl Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 60.

<sup>188</sup> *Loc. cit.*

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>190</sup> Gonzalo Fernández de Oviedo. *Claribalte*. México, Universidad Autónoma Metropolitana –Unidad Iztapalapa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 26, nota 40, introducción.

### 1.3.1.2 Principios de la crítica moderna para considerar a un ejemplar como un libro de caballerías

Uno de los primeros en definir el término ‘libro de caballerías’ fue Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española*: “‘Libros de caballerías, los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del caballero del Febo y los demás’ (218).”<sup>191</sup> Sin embargo, esta definición no ayuda a diferenciar los libros de otras ficciones caballerescas. Los especialistas, Lucía Megías y Sales Dasí se han dado a la tarea de hacerlo y para empezar explican que los libros de caballerías son tanto un género literario como un género editorial<sup>192</sup> y ofrecen una clasificación que incluye 82 libros de caballerías, su lista añade otras 4 obras de las que tienen referencia pero no se conoce algún ejemplar conservado.<sup>193</sup> Entre los principios que consideraron para establecer un corpus de los libros de caballerías se encuentran el formato y la extensión, los compañeros extraños y los compañeros extranjeros.

Sobre el formato y la extensión comentan: “Al inicio se creó el formato: los libros de caballerías para poder ser incluidos dentro del género editorial caballeresco deben ser, en un principio, libros extensos y estar impresos en formato folio. [...]”<sup>194</sup>; sin embargo, no todas las obras cumplen esta característica, por lo que los autores se cuestionaron: “¿Debe ser el factor de la extensión un criterio excluyente dentro de la clasificación genérica editorial o solamente hemos de considerarlo un criterio caracterizador?”<sup>195</sup> Los autores concluyeron que las generalizaciones son peligrosas, a pesar de ello, sí pudieron acordar “que las ediciones realizadas en cuarto deben ser estudiadas y analizadas en el contexto del

---

<sup>191</sup> Véase Axayácatl Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 60.

<sup>192</sup> “Esta doble cara de un mismo objeto: a un tiempo, *texto* y *libro*; *literatura* y *negocio*, es la que tomaremos como punto de partida para nuestra argumentación. Pero a esta doble cara, la del libro de caballerías como un *texto* (literatura) y como un *libro* (imprenta), habría que sumar un último aspecto, mucho más problemático, que los anteriormente citados: la recepción. [...]” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 43. Las notas que siguen se toman de la misma fuente a menos que se indique lo contrario.

<sup>193</sup> Véase la lista en las pp. 61-64.

<sup>194</sup> p. 44.

<sup>195</sup> p. 45.

género editorial de las historias caballerescas, su forma externa así lo justifica, al menos; ya que textualmente son escasos los cambios que se documentan.”<sup>196</sup>

Respecto a los compañeros extraños se preguntaron: “¿es posible establecer límites que definan y caractericen el género editorial caballeresco frente a una serie de estrategias editoriales tendentes a presentar como libros de caballerías ‘compañeros extraños’, como crónicas o relatos de ficción medievales?”<sup>197</sup> y encontraron que el aspecto externo de los libros de caballerías no les es exclusivo, entonces, para determinar si un texto es o no un libro de caballerías, es necesario examinar su contenido.

Sobre el tercer y último aspecto se cuestionaron lo siguiente: “¿Debemos considerar las traducciones, los ‘compañeros extranjeros’, una modalidad particular dentro del género editorial caballeresco, tal y como lo han defendido otras clasificaciones previas?”<sup>198</sup> Los autores consideran que toda traducción es una creación y, refiriéndose específicamente a los libros de caballerías hay observaciones importantes que tener en cuenta tales como el uso de la *abbreviatio*, la *amplificatio* o la *aemulatio*, todos procedimientos retóricos con los cuales se solían modificar y adaptar las obras extranjeras a las características narrativas y estilísticas de los libros de caballerías castellanos. También es importante señalar que la primera obra perteneciente a una familia podía ser una traducción y sus continuaciones, creaciones originales. Con estos principios disponemos de más nociones para estimar un texto como libro de caballerías pero debemos continuar nuestro recorrido examinando términos fundamentales para nuestra investigación.

### **1.3.1.3 Historia caballeresca y crónica**

Como lo mencionamos, *La corónica...* es considerada por la crítica actual como una historia caballeresca, por lo que revisaremos los términos ‘historia’ y ‘crónica’ para entender el porqué de tal denominación.

En nuestra introducción habíamos señalado el hecho de toparnos con términos esquivos, ‘historia’, no es la excepción: “Las verdades que el término, de etimología latina tomada

---

<sup>196</sup> p. 47.

<sup>197</sup> p. 47.

<sup>198</sup> p. 55.

del griego, con las formas de ‘estoria’, ‘ystoria’, ‘historia’, ‘istoria’, etc., es un cajón de sastrería léxica donde caben los suficientes significados como para tener que recurrir con frecuencia al contexto en donde se produce si queremos entender las precisiones necesarias. [...]”<sup>199</sup> Sin embargo, con la ayuda de especialistas en el tema, nos acercaremos a una definición: el término historia<sup>200</sup> “designa un tipo de narración, que por un lado se vincula a las crónicas que dan cuenta de sucesos reales, y por otro admite la invención de una ‘historia fingida’, en que la peripecia no siempre se ajusta a lo plausible (Fogelquist, pp. 9-27). [...]”<sup>201</sup> Víctor Infantes acota lo siguiente:

en el amplio territorio de la prosa de ficción literaria se va a utilizar el título de ‘historia’ para designar específicamente un grupo determinado, el *género editorial* de la narrativa caballerescas breve, dentro del grupo de los caballerescos, con algunos otros textos asimilables a sus características editoriales (y literarias), y de paso contaminar ocasionalmente otros géneros, que aunque se titularon de otras maneras: ‘tratado’, ‘libro’, ‘crónica’, ‘vida’, eran en el fondo y en el sentir del lector áureo (también) *historias*.<sup>202</sup>

Entre las características editoriales que identifican a las historias caballerescas como tales se encuentran: la extensión y el formato; en otras palabras, son narraciones breves impresas en ediciones en cuarto.<sup>203</sup> Estas narraciones eran distribuidas en pliegos de cordel<sup>204</sup>, es decir, pequeños folletos económicos en los cuales se divulgaban narraciones de

---

<sup>199</sup> Víctor Infantes. *Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)*. Universidad Complutense, p. 642. En: <http://aih.13.3.083.pdf> [consulta: 02 de julio de 2012].

<sup>200</sup> “para decirlo con palabras de Fernando Gómez Redondo, durante el período comprendido desde la *General Estoria* hasta finales del siglo XV, el término *estoria* habría venido a experimentar un cambio con respecto a su significado primigenio: ‘estoria deja de significar obra historiográfica para convertirse en sinónimo de narración, de cualquier orden y sobre cualquier tema’. [...]” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>201</sup> María Soledad Carrasco Urgoiti *et al.*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>202</sup> Víctor Infantes, *op. cit.*, p. 648.

<sup>203</sup> “La brevedad de extensión y ‘por tanto (cierta) uniformidad impresa’ en su formato son, según Víctor Infantes, aspectos constantes que permitieron una difusión editorial unitaria y continuada a lo largo del tiempo, por lo que se sitúa al grupo de obras dentro de un género editorial, más que como uno literario. [...]” Lucila Lobato, “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: Características persistentes del personaje protagonista”, en *Destiempos.com*. México, D. F. Diciembre 2009 – Enero 2010, Año 4, Número 23, p. 380. En: <http://www.destiempos.com/n23/lobato.pdf> [consulta: 26 de junio].

<sup>204</sup> “the pliegos sueltos or chap-books (printed sheets normally folded twice to make a booklet of four leaves) which were printed in thousands and brought print within the reach of those who could not afford books. In the pliegos were reprinted poems of all kinds from the larger compilations, but also romances, folk-songs, etc., from other sources, including oral tradition. Pliegos were probably bought mostly by the less well off and the less literate; but they were not despised by men of greater learning and social standing: [...]” R. O. Jones, *op. cit.*, p. 32.



aventuras con afinidades al género caballeresco;<sup>205</sup> estos pliegos se exhibían para su venta colgados de un cordel semejante a un tendal de ropa.<sup>206</sup>

En cuanto a las características literarias que unifican estas obras, Baranda e Infantes destacan características esenciales<sup>207</sup> tales como:

- Tener como elemento central a un héroe, un caballero<sup>208</sup> cuyas características permiten identificarlo con modelos literarios preexistentes así como con los tópicos caballerescos que corresponden a un origen noble y a una mentalidad idealizada.
- Incluir elementos folclóricos, fantásticos y mágicos que resuelven situaciones argumentales dando como resultado una lectura más cautivadora.
- Es común encontrar elementos morales y religiosos que desembocan en una defensa católica para así justificar éticamente el desenlace de la obra.
- Las historias caballerescas se distinguen por su uniformidad lineal y su brevedad; en contraste con la estructura narrativa de los libros de caballerías en la que se aprecian las técnicas de ‘entrelazamiento’ y son textos muy extensos. Además, Lobato Osorio comenta que las historias tienen “un estilo casi regularizado y remozado debido al largo proceso que implicó no sólo la *trasladación* de los textos [...] sino también del proceso de la actualización, para codificar cada relato al gusto y moda de cada situación cultural. [...]”<sup>209</sup>
- Son obras anónimas, las cuales proceden, a su vez, de originales anónimos.

---

<sup>205</sup> Véase María Soledad Carrasco Urgoiti *et al.*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>206</sup> Véase *Romancero*. Edición de Paloma Díaz-Mas. Estudio Preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona, Crítica, 1996, p. 9.

<sup>207</sup> Véase Nieves Baranda y Víctor Infantes (ed.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor y París y Viana*. Ediciones Akal, pp. 9-10. En: [http://books.google.com.mx/books?id=pt\\_ZLwVM9kMC&printsec=frontcover&dq=nieves+baranda&hl=es&sa=X&ei=kPyT5GaK6rS2AWW-sWaAg&ved=0CFoQ6AEwBw#v=onepage&q=nieves%20baranda&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=pt_ZLwVM9kMC&printsec=frontcover&dq=nieves+baranda&hl=es&sa=X&ei=kPyT5GaK6rS2AWW-sWaAg&ved=0CFoQ6AEwBw#v=onepage&q=nieves%20baranda&f=false) [consulta 02 de julio de 2012].

<sup>208</sup> “Una de las principales peculiaridades de la configuración del caballero en este género es que dicho personaje va a depender, de manera más directa, de la historia y de la temática que se cuenta en cada relato. Contrariamente, el género propiamente medieval, este nuevo género no gira en torno a la ‘vida’ del caballero protagonista: en los relatos breves, el personaje sólo está insertado en las historias por contar; así que algunas características del arquetipo [...] pierden relevancia. No se trata ya de una biografía caballeresca ficcional, sino de algunos hechos que le ocurren a un personaje que es caballero [...]” Lucila Lobato, *op. cit.*, p. 383.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 381.

Lucía y Sales proporcionan los títulos que conforman el corpus de las historias caballerescas,<sup>210</sup> entre ellas se encuentra *La Corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, esta obra cumple con las características enlistadas, es decir, es una obra anónima, breve, escrita con uniformidad lineal, su narración incluye elementos maravillosos, como se verá posteriormente, y es protagonizada por Jofre, un caballero católico, quien representa los ideales caballerescos de su época.

Es momento de abordar el término ‘crónica’: “Para algunos proviene de un origen griego: ‘chroniká’, para otros su referente es latino: ‘chronica, -orum’ y la anaptaxis de ‘corónica’ proviene de una etimología popular, tal vez ya de uso mozárabe. [...]”<sup>211</sup>

La crónica es una historia *temporum series* que trata de la vida de los Reyes o de otras personas consideradas heroicas debido a sus méritos en letras, armas o virtud. Empero, una serie de textos se separan del terreno rigurosamente histórico y entran en el campo de la ficción literaria, por ello se afirma que la crónica “trata del asunto que figura en sus títulos a la manera de los libros de caballerías.”<sup>212</sup> A pesar de las dificultades que existen para clasificar y caracterizar a las crónicas en el ámbito literario<sup>213</sup>, Infantes ha desarrollado una

---

<sup>210</sup> “El conjunto de 20 textos que conforman este continuo género editorial, que va a pervivir hasta el siglo XVIII, es uno de los más curiosos de los Siglos de Oro, por la confluencia de diferentes tradiciones de todo tipo. El corpus está compuesto por los siguientes títulos: *Historia del noble Vespasiano* (Toledo, c. 1492), *Crónica popular del Cid* (Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498), *Historia de Enrique Fi de Oliva* (Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498), *Historia de Oliveros de Castilla y Artús de algarbe* (Burgos, 1499), *Libro del caballero Partinuplés* ([s.1]), [s.a], ant.1500), *Historia de la reina Sebillá* (incunable à Sevilla, 1532), *Historia de la doncella Teodor* (Toledo, entre 1500-1503), *Historia del rey Canamor y del Infante Turían su hijo* (Burgos, 1509 [perdida] à Valencia, Jorge Costilla, 1527), *Historia del Conde Fernán González* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509), *Roberto el Diablo* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1509), *Historia de los siete sabios de Roma* (Sevilla, 1510), *Historia de los enamorados Flores y Blancaflor* (Alcalá de Henares, Brocar, 1512), *Historia de Tablante de Ricamente y Jofré* (Toledo, Juan Varela, 1513), *Libro del infante don Pedro de Portugal* (Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1515), *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519), *Historia de la Ponzella de Francia* (Sevilla, 1520), *Historia del emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia* (Sevilla, 1521), *Historia de Clamades y Clarmonda* (Burgos, Alonso de Melgar, 1521), *Historia de Paris y Viana* (Burgos, Alonso de Melgar, 1524) y *Crónica del rey Guillermo* (Toledo, 1526).” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>211</sup> Víctor Infantes. *Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III)*. Universidad Complutense, pp. 845-846. En: [http://aiso\\_4\\_2\\_003.pdf](http://aiso_4_2_003.pdf) [consulta: 02 de julio de 2012].

<sup>212</sup> Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 527.

<sup>213</sup> “Mucho nos tememos que la titulación de crónica tampoco designa unas obras agrupadas en unas características comunes lo suficientemente significativas para formar un grupo en el Siglo de Oro. [...]” Víctor Infantes. *Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III)*, p. 847.

investigación que nos permite comprender mejor este término, el especialista en narrativa caballescica breve explica:

era previsible pensar que al denominarse editorialmente en la época ‘historias’ no debería aparecer la titulación de crónica, pero a pesar de esta cierta uniformidad genérica existen algunos casos especialmente significativos. Podríamos establecer dos grupos, uno formado por aquellas obras que tienen, a pesar del tratamiento *literario* tópico del héroe, un referente histórico objetivo y otro en donde no existe esta vinculación con una realidad más o menos histórica ni del personaje ni de la materia temática; quizá en el primero la mención de crónica pretendía recuperar para un lector (literario) un componente verídico en relación con la existencia de un personaje real, aunque tan alejado ya de los hechos que se había vuelto legendario para su lectura en el Siglo de Oro, en el segundo sólo se nos ocurren razones extra-literarias sin vinculación con una estrategia editorial organizada.<sup>214</sup>

Con base en esta información, podemos señalar que *La corónica...* pertenece al segundo grupo. De esta manera, hemos comprendido que nuestro objeto de estudio titulado ‘crónica’ es una historia caballescica de ficción escrita en prosa en la que se refieren los sucesos por orden de tiempo y trata del asunto que aparece en su título. Damos por concluida esta revisión de términos para pasar a la presentación de los modelos caballescicos.

### **1.3.2 Dos grandes modelos caballescicos en el siglo XVI: el idealista y el de entretenimiento**

Los libros de caballerías castellanos se caracterizan por estar a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, los elementos de una u otra época se encuentran mezclados, con todo, sí se pueden hacer algunos apuntes sobre sus características propias, Lucía y Sales plantean “la existencia de dos grandes paradigmas o modelos caballescicos a lo largo del siglo XVI: el idealista (inaugurado a finales del XV) por el *Amadís de Gaula*, y el de entretenimiento que triunfa a partir de mediados de la centuria; dos paradigmas que habría que ampliar a un tercero<sup>215</sup> en el siglo XVII: el modelo quijotesco.”<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 854.

<sup>215</sup> Sobre este tercer modelo, el quijotesco, los autores indican: “Idealismo, realismo y entretenimiento se dan cita en el texto cervantino, tres de las grandes líneas de evolución y transformación del género caballescico a lo largo del siglo XVI. [...]” José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 81. (Las notas que siguen son tomadas de la misma fuente a menos que se indique lo contrario). Añaden lo siguiente: “¿Dónde hemos de situar el *Quijote* en esta clasificación caballescica? El *Quijote* es un libro de caballerías de entretenimiento, que siguiendo alguno de sus presupuestos, como la mezcla de géneros, se distancia de todos los conocidos por dos razones: por hacer del humor su columna vertebral, y por volver a los modelos narrativos de las primeras décadas del siglo XVI para escribir una obra que estuviera más cercana a la visión (renacentista) que poseía Cervantes de la ficción narrativa, en donde la estructura y la

### 1.3.2.1 El modelo idealista

Sobre el primer modelo, el idealista, representado por el *Amadís de Gaula* acotan lo siguiente:

¿El sujeto? La narración de las aventuras bélicas y amorosas de caballeros y damas que ofrecen una imagen ‘ideal’ del mundo de la caballería, siguiendo el modelo de la biografía cabalresca. ¿La forma? Una estructura narrativa muy elaborada, en donde juega una gran importancia la utilización de estructuras folclóricas, fácilmente asimilables por el lector. ¿La finalidad? Crear una ‘historia fingida’, una obra en donde sea posible el didactismo, la defensa de una determinada ideología. [...] <sup>217</sup>

Los especialistas, apoyándose en las palabras de Ma. Carmen Marín Pina, apuntan que estos libros, difunden la ideología de la política imperial. <sup>218</sup>

### 1.3.2.2 El modelo de entretenimiento

Sobre el segundo modelo, el de entretenimiento, Lucía y Sales exponen al *Amadís de Grecia* (1530) y a los *Floriseles* (1532-1551) como ejemplos de novela de ficción. Y señalan:

¿El sujeto? La concatenación de mil y una aventuras de distintos personajes, en diferentes espacios, dando entrada a todo tipo de situaciones: amorosas, pastoriles, maravillosas, bélicas... ¿La forma? La multiplicación de protagonistas y de escenarios convierte las obras en un verdadero río de aventuras. El disfraz permite multiplicar el número de personajes, más allá del recurso anterior del cambio de nombre y de identidad de los caballeros de las primeras entregas del género. ¿La finalidad? La diversión y entretenimiento. <sup>219</sup>

Después de esta aproximación a la prosa cabalresca hispánica de ficción, corresponde centrar nuestra atención en la crítica literaria en torno a la obra y a la figura del enano.

---

verosimilitud se convierten en dos de sus claves. Sin olvidar que fueron escritos por una pluma diestra y afilada, muy lejos de la inexperiencia, tanto literaria como vital, de la mayoría de los autores de los libros de caballerías castellanos. [...]” p. 83.

<sup>216</sup> p. 70.

<sup>217</sup> p. 70.

<sup>218</sup> Véase p. 71.

<sup>219</sup> p. 76.

#### 1.4 La crítica literaria ante *La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*. Estado de la cuestión.

*La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre* se clasifica, por sus características externas, como una historia caballerescas perteneciente a la materia castellana; fue publicada por primera vez en Toledo en el año 1513. El relato en prosa inicia cuando Tablante de Ricamonte arriba a la mítica corte del Rey Artús para desafiar a los caballeros de la Tabla Redonda pero el único que se encuentra en ese momento es el conde don Milián, un caballero entrado en años y convaleciente, quien se ve impelido a aceptar el reto. Tablante sale victorioso del combate y se lo lleva prisionero.

El joven doncel Jofre, hijo del conde Donasón, le pide al Rey Artús que lo nombre caballero para ir en busca del castillo de Ricamonte; desafiar a Tablante y rescatar al conde. Durante su viaje, Jofre enfrenta no sólo a otros caballeros sino a seres sobrenaturales hasta que llega al castillo de Ricamonte donde combate contra Tablante y lo vence; logrando así liberar al conde con cuya sobrina decide contraer nupcias.

##### 1.4.1 Origen y destino editorial de la obra

Para conocer más sobre esta obra, es necesario apoyarse en Menéndez y Pelayo quien indica lo siguiente sobre los orígenes de esta historia:

El original remoto de esta novela es un poema provenzal del siglo XIII, *Jaufre e Brunisent*, publicado por Raynouard.<sup>220</sup> [1][...] *Taulat de Rugimon* es el nombre que Tablante tiene en

---

<sup>220</sup> En el *Compendio de arte poética* de Manuel Milá y Fontanals se mencionan los seis poemas de la lengua de Oc, transcritos por Mr. Raynouard: "El laboriosísimo Mr. Raynouard entre sus muchas investigaciones relativas a la poesía de la lengua de Oc, recogió algunos poemas narrativos que se han publicado después de su muerte y que son indudablemente el más interesante monumento de aquella literatura. Seis son los poemas transcritos por el Sr. Raynouard. *El Román de Jaufre, el de Fierabras* y el de *Blandín de Cornouailles* y *Guilhot Ardit de Miramar*, [...] la *guerra de los Albigenses*, [...] el *Romans de la Flamenca* [...] y el *Romans de Gerard de Rossillon* [...]" Manuel Milá y Fontanals, "Compendio de arte poética", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371732000126062976846/p0000006.htm?marca=jaufre#E>. [consulta: 03 de noviembre de 2009].

También se encontró un folio [f. 96 v] titulado *Jaufre rudel de blaia* en el Cançoner provençal (Cançoner Gil) [Manuscrit]: "Cançoner provençal", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78036287651236130932457/ima0192.htm> [consulta 03 de noviembre de 2009].

La biblioteca del Rialc publica en su página virtual un poema titulado *Jaufre* que consta de 1341 versos. Charmaine Lee, (ed.), "Jaufre", en Biblioteca del Rialc: <http://www.rialc.unina.it/jaufre-i.htm> [consulta 03 de noviembre de 2009].

este poema, dedicado a un rey de Aragón, que no puede ser don Pedro II, como creyó Fauriel, sino don Jaime el Conquistador, como han probado Bartsch y Gastón París. Pero el libro de caballerías español no procede inmediatamente de este poema, sino de una redacción en prosa francesa, atribuída, según era costumbre en esta clase de libros, al *honrado varón Felipe Camus*, cuyo nombre debía de ser muy popular en España, puesto que tantas novelas se le adjudicaron además del *Oliveros de Castilla* (que realmente tradujo) y hasta puso su nombre en una edición del *Tristán de Leonís*.<sup>221</sup>

Nieves Baranda también hace referencia al poema provenzal titulado *Jaufré*<sup>222</sup> y hace algunos comentarios pertinentes respecto a las modificaciones hechas en la versión en castellano:

La historia fue, no obstante, muy modificada por su traductor, que suprime sobre todo cualquier traza de los pasajes burlescos, muy abundantes en el original, cambia algunos episodios y añade otros nuevos. Este proceso, similar al que se da en otras traducciones de obras artúricas al castellano, demuestra unos gustos diferentes del público hispano, que prefiere caballeros retratados con dignidad, por respetar plenamente sus valores y no admitir el distanciamiento crítico que implica la burla; encuentra suavizada la brutalidad de algunos personajes; y sigue mejor las narraciones lineales, sin elementos de intriga que puedan confundirle, quizá por tratarse de un lector más ‘popular’ que el de la historia original.<sup>223</sup>

Sobre las publicaciones que se han realizado de *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* es necesario remitirse, nuevamente, a Menéndez y Pelayo quien comenta: “La más antigua edición parece ser la de Toledo, por Juan Varela de Salamanca, a 27 días de julio de 1513. En algunas ediciones del siglo XVII (Alcalá, 1604; Sevilla, 1629), se da por autor de ella a Nuño de Garay, que a lo sumo sería refundidor.”<sup>224</sup>

Harvey L. Sharrer en su artículo titulado: *Tablante de Ricamonte before and after Cervantes’ Don Quixote*, añade la siguiente información: “*The 1513 Spanish text survives in two copies, preserved in the British Library (C.62.b.28) and the Biblioteca de Catalunya (Bon.9-I.17). [...]*”<sup>225</sup> y menciona otras ediciones: “*My provisional checklist of Tablante de*

---

<sup>221</sup> Menéndez y Pelayo, Marcelino, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería.” Parte IV, p. 289.

<sup>222</sup> Existe una traducción actualizada de este poema al castellano hecha por Fernando Gómez Redondo: *Jaufré*, ed. de Fernando Gómez Redondo. Madrid, Gredós, 1996.

<sup>223</sup> Nieves Baranda, (ed.), *Historia caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Turner, (Biblioteca Castro), 1995, p.XXX.

<sup>224</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”, Parte IV, p. 288, nota 1.

<sup>225</sup> Harvey L. Sharrer. *Tablante de Ricamonte before and after Cervantes’s Don Quixote*. En: Schaffer, Martha E. and Cortijo Ocaña, Antonio., eds. “Medieval and Renaissance Spain and Portugal. Studies in honor of

*Ricamonte printings (too lengthy to print here) reveals ten from the sixteenth century, three from the seventeenth, six from the eighteenth, some fifteen from the nineteenth and possibly one dating from the very early twentieth century.*”<sup>226</sup> Además Harvey L. Sharrer refiere que hay dos ediciones a principios del siglo XX (Bonilla, Benegeli).<sup>227</sup>

Nos asombra encontrar que en una enciclopedia tan popular como Wikipedia se mencionen otras ediciones y reimpressiones:

publicado por primera vez en español en Toledo en 1513, con el título de *La crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del Conde Donason*. Fue reimpreso en 1524 y hay además ediciones de Toledo (1526), Estella (1564), Sevilla (1599 y 1629) y Alcalá de Henares (1604). Se ignora el nombre de su autor, aunque en la edición sevillana de 1599 se dice que la obra fue sacada de *las corónicas francesas* por Felipe Camus, y en la alcalaína de 1604 se indica que su autor fue Nuño de Garay.<sup>228</sup>

En este último punto hay que recordar que Menéndez y Pelayo acota que Nuño de Garay sería refundidor y no autor.

Las dos ediciones más actuales de *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* son la de Nieves Baranda<sup>229</sup> y la de Gonzalo Santonja<sup>230</sup> publicadas por editoriales españolas. Estas obras se pueden localizar en algunas bibliotecas de la Ciudad de México.<sup>231</sup>

---

Arthur L-F. Askins”, Tamesis, Woodbridge, 2006, p. 311. En Google Books: <http://books.google.com.mx/Tablantedericamonte> [consulta: 04 de noviembre de 2009].

<sup>226</sup> *Loc. cit.*

<sup>227</sup> *Loc. cit.*

<sup>228</sup> “Tablante de Ricamonte y Jofre”, en Wikipedia, la enciclopedia libre: [http://es.wikipedia.org/wiki/Tablante\\_de\\_Ricamonte\\_y\\_Jofre](http://es.wikipedia.org/wiki/Tablante_de_Ricamonte_y_Jofre) [consulta 03 de noviembre de 2009].

<sup>229</sup> “La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre”, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, (Biblioteca Castro), 1995, vol. 2, 181-283. Ésta es la obra que se tomara como referencia para la presente investigación por ser ella una especialista en literatura caballerescas y su edición, la más reciente. Para más información sobre sus publicaciones, consúltese la siguiente página electrónica: “Nieves Baranda Leturio”, en Universidad Nacional de Educación a Distancia: <http://www.uned.es/bieses/CV-Baranda-htm> [consulta: 03 de noviembre de 2009].

<sup>230</sup> Gonzalo Santonja (ed.), *Crónica de los notables caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre, hijo del conde don Asón*, Madrid, Visor, (Biblioteca de obras raras y curiosas [v.6], 1988.

<sup>231</sup> Se realizó la búsqueda vía internet y se encontraron las siguientes opciones:

Tanto en la Biblioteca Central [<http://bc.unam.mx>], como en la biblioteca Rubén Bonifaz Nuño (IIF) [<http://www.filologicas.unam.mx>] es posible obtener ambas ediciones; en la biblioteca Daniel Cosío Villegas (Colmex) [<http://biblioteca.colmex.mx>] se encuentra la edición de Nieves Baranda y, en la biblioteca Francisco Xavier Clavigero (Universidad Iberoamericana) [<http://www.bib.uia.mx/sitio>] se ubica la edición de Gonzalo Santonja. [consulta: 29 de septiembre de 2009.]

## 1.4.2 La obra y la figura del enano ante la crítica

En la introducción comentamos la gran curiosidad que nos despertó estudiar la figura del enano, la cual nos motivó a dedicarle el presente trabajo; sin embargo, antes de comenzar era necesario explorar el terreno, es decir, averiguar si ya se habían hecho estudios que abordaran el tema y/o la obra; esta indagación permitiría resolver si nuestra investigación tendría algo que aportar, por eso se realizó la búsqueda de información acerca de la figura del enano, la cual no obtuvo resultados porque no se encontraron estudios o información sobre él;<sup>232</sup> si acaso se rastreó un artículo en el que se resalta la dimensión lúdica de los enanos en los libros de caballerías castellanos<sup>233</sup>; y también se registró una mención relativa al enano que aparece en la *Novela de Jauffré* para ejemplificar las labores de los enanos en los antiguos romances.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Se realizó la búsqueda vía internet en los siguientes sitios de internet:

Biblioteca Central: <http://bc.unam.mx> Centro de Información y Documentación de la FES Acatlán: <http://www.acatlan.una.mx/cid> Biblioteca Samuel Ramos (FFyL): <http://palas-atenea.filos.unam.mx> Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño (IIF): <http://www.filologicas.unam.mx/bibliorbn.htm> Biblioteca Daniel Cosío Villegas (Colmex): <http://biblioteca.colmex.mx> Biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa: <http://www.izt.uam.mx> Biblioteca de la Universidad del Claustro de Sor Juana: <http://elclaustro.edu.mx/ems2/sites/ucsj/index> Biblioteca Francisco Xavier Clavigero (Universidad Iberoamericana Ciudad de México): <http://www.bib.uz.mx/sitio> Mediateca de la Casa de Francia: <http://aleph.francia.org.mx/ALEPH> Biblioteca del TAMF (The Anglo): <http://www.tamlibrary.org.mx> Biblioteca Vasconcelos: <http://bibliotecavasconcelos.gob.mx> Biblioteca de la Casa Lamm: <http://www.casalamm.com.mx/biblioteca.php> Las 33 bibliotecas del TEC de Monterrey: <http://millenium.itesm.mx> Biblioteca Dr. Manuel de Jesús Álvarez Campos. Universidad La Salle: <http://biblioteca.uls.edu.mx> Biblioteca de la Universidad Anahuac México Sur: <http://ols.uas.mx/infoweb/xBiblio.asp?id=72&seccion=biblioteca>. Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com> Biblioteca del Rialc: <http://www.rialc.unina.it> Wikipedia: <http://es.wikipedia.org> Google Books: <http://books.google.com.mx> Librería Gandhi: <http://www.gandhi.com.mx> Librería Sótano: <http://elsotano.com> Librería FCE: <http://www.fondodeculturaeconomica.com> [consulta: 28,29 y 30 de septiembre de 2009] Posteriormente se revisó también la página del Centro Cultural España: [http://www.ccemx.org/html/documentación\\_y\\_recurso.html](http://www.ccemx.org/html/documentación_y_recurso.html)

Sin embargo, su página no permite el acceso a la consulta bibliográfica vía internet y la biblioteca de esta institución está en remodelación. [consulta: 25 de julio de 2010]

<sup>233</sup> Lucía y Sales en su nota 187 hacen referencia a su artículo: "La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp- 9-23., en José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 176.

<sup>234</sup> "haciendo en los castillos el oficio de domésticos y a veces de pajes, teniendo el cuerno en las justas y torneos o en lo alto de la torre del castillo, para anunciar la llegada de las damas y de los caballeros, acompañando a las damiselas en sus paseos o a la casa, teniendo los perros de la trailla y los caballos del diestro, y en ocasiones también encargados de llevar mensajes de confianza. Otras veces, como en la *Novela de Jauffré*, tenían algún cargo de cocina:



Buscando estudios y/o información acerca de *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* se encontró que tanto en la Biblioteca Central como en la Samuel Ramos se localiza la tesis de maestría en letras de Lucila Lobato Osorio titulada: *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, el conde Partinuples y Tablante de Ricamonte* publicada en el año 2005.<sup>235</sup> Mientras que en la biblioteca Daniel Cosío Villegas se encuentra un artículo de la misma autora publicado en el año 2008 titulado: *La formación caballerescas de Jofre en la Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte*.<sup>236</sup> Carlos Alvar en su *Breve diccionario artúrico* describe las aventuras tanto de Jaufré como las de Tablante de Ricamonte.<sup>237</sup>

Basándonos en los resultados obtenidos de esta búsqueda, resolvimos que abordar la figura del enano a través del análisis simbólico-actancial no sólo era oportuno sino que, además, ofrecía una nueva perspectiva para valorar a esta figura.

Acercas de la postura de la crítica frente a *La corónica de los notables cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* se puede decir lo siguiente: Son muy pocos los autores que exhiben una opinión acerca de esta obra, sin embargo, entre ellos se encuentra nada menos que Cervantes quien expresa en la voz de *Don Quijote de la Mancha*: “¡Bien haya

---

*Jaufré a'l nan regardat*

*Us nantz, que font molt petitz*

*Torneiet al foc un senglar ... "*

Garnier, Eduardo. *Fenómenos. Enanos y gigantes que hicieron historia*. Barcelona, Círculo Latino, 2006, p.78.  
<sup>235</sup> Lucila Lobato Osorio. *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, el conde Partinuples y Tablante de Ricamonte*. Tesis Maestría (Maestría en Letras (Literatura Española)). México, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2005. <http://bc.unam.mx/index-alterno.htm> [consulta: 28 de septiembre de 2009].

<sup>236</sup> Lucila Lobato Osorio. *La formación caballerescas de Jofre en la Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*. En: Temas, motivos y contextos medievales. México, D.F.: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma Metropolitana. 2008. pp. 61-68. <http://biblioteca.colmex.mx> [consulta: 28 de septiembre de 2009].

<sup>237</sup> “Jaufré” y “Tablante de Ricamonte” en Carlos Alvar. *Breve diccionario artúrico*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 162-163 y 257-258 respectivamente.

mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!” (XVI, I)<sup>238</sup>

Sin embargo, el estudioso Menéndez y Pelayo considera que “el elogio debe de ser tan irónico como el que allí mismo hace del autor que escribió *Los hechos del Conde Tomillas* (el *Enrique Fi de Oliva*), pues el *Tablante* es muy corto y muy seco en la narración, a pesar de las aventuras que en él se acumulan, [...]”<sup>239</sup>

Harvey L. Sharrer apoya la opinión de Menéndez y Pelayo:

*Scholars and commentators have correctly interpreted Cervantes’ comment on the ‘puntualidad’ or brevity with which the authors of Tablante de Ricamonte and Enrique fi de Olivas describe everything as an ironic expression of praise for the two works. These were indeed short works, in contrast to many other romances of chivalry in Don Quixote library, such as Amadís de Gaula, consisting of multiple volumes that sometimes had equally long continuations recounting the chivalric deeds of the hero’s son, etc.*<sup>240</sup>

Pero Gonzalo Santonja no está de acuerdo con este punto de vista e intercede en defensa de la obra argumentando que Menéndez y Pelayo no leyó la obra con atención.<sup>241</sup>

Con base en la información expuesta anteriormente se puede intervenir en esta discusión para aclarar la confusión y la desigualdad de la comparación, es decir, por un lado, se presenta al libro de caballerías *Amadís de Gaula* caracterizado por su enorme extensión, su estructura narrativa muy elaborada, impreso en formato de folio asequible para unos cuantos y, por otro, se hace referencia a una historia caballeresca como lo es *La corónica de los notables cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* cuyas características son: brevedad, estructura narrativa más simple e impresión en formato de cuarto para ser

---

<sup>238</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, 16<sup>a</sup>. ed., ed. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 2003, p. 146.

<sup>239</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”, Parte IV, pp. 288-289.

<sup>240</sup> Harvey L. Sharrer, *op. cit.*, p. 309.

<sup>241</sup> “Menéndez y Pelayo, a cuyo juicio la novela resulta seca, parece haberla leído con alguna desatención, pues a propósito de este lance describe a *Tablante* mandando azotar al conde ‘dos veces al día’ (obra cit., ibídem), lo cual –texto en mano– no es así. Más aún: al respecto hay una contradicción bien patente: según el epígrafe del capítulo inicial, *Tablante* ‘lo mandaua açotar dos vezes en el año...’; sin embargo, pocas páginas después la acción discurre de otra manera: ‘...encima de su azemila, al derredor del castillo’ dispuso *Tablante* ‘le diesen cinquenta açotes, y al derredor de las tiendas le diesen ciento; y luego que esto se hiziesse, se fuesen los suyos... y descíendan del castillo dos mujeres y curen dél; y en acabando de sanar, si él se tardasse, que le diesen otros tantos; y esto será hasta que muera’.” Gonzalo Santonja, *op. cit.*, p. 11, nota 8 de su introducción.

vendida como literatura de cordel. Lo más lógico sería comparar elementos correspondientes: libro con libro e historia con historia. Sin embargo, como ya lo mencionaron Lucía y Sales las diferencias textuales entre un libro de caballerías castellano y una historia caballeresca son escasos. En el caso del *Amadís* y de *La corónica* se observan rasgos comunes, por ejemplo: sus respectivas narraciones versan sobre las aventuras caballerescas en torno a un héroe y ambas incluyen personajes maravillosos.

Basándonos en el desarrollo de este capítulo, ahora comprendemos de manera general el contexto histórico-literario de la prosa caballeresca hispánica de ficción de la cual destacan los libros de caballerías castellanos por ser los más valorados, literaria y editorialmente, tanto por la crítica literaria como por el vulgo, por ello revisamos sus antecedentes directos: los cantares de gesta y los *romans courtois* y, pasamos rápidamente por el puente entre los *romans* y las primeras novelas europeas. De esta forma, conocemos el proceso para constituir los libros de caballerías castellanos, los cuales se distinguen por ser obras destinadas a narrar las aventuras de un caballero que sobresale por su desempeño guerrero para ser valorado por su Dios, su rey y su dama. Retoman, principalmente, el ciclo bretón popularizado por Chrétien de Troyes, el cual trata las historias del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla redonda pero, en lugar del provenzal, utilizan otra lengua romance: el castellano, considerado como un lenguaje culto frente al latín. Al igual que la novela, los libros, le confieren mayor peso a la prosa, a lo histórico y cotidiano, a la veracidad y al nuevo código de poder: la monarquía, el cristianismo y la burguesía.

La crítica literaria ha declarado al *Amadís de Gaula* como el primer y mejor libro de caballerías castellano pues es considerado la columna vertebral del género ya que a partir de él se puede explicar la estructura de cualquier libro de caballerías español. Destaca por su valor didáctico y social pues *Amadís* representa el ideal caballeresco; asimismo, esta obra habilita el referirse a una materia castellana susceptible de ser clasificada.

Es interesante descubrir que el enmarque histórico del *Amadís...* es el mismo de *La corónica...*, el primero fue escrito en 1508 y la segunda en 1513, en esa época imperaba el catolicismo, el humanismo y la Inquisición (factores imprescindibles para valorar la figura del enano en la obra). Los Reyes Católicos ya habían impulsado los viajes a América y la constitución del castellano como lengua de cultura. Por supuesto, no hay que olvidar la

entrada de la imprenta como factor determinante para el éxito de los libros de caballerías ya que propicia su popularidad en España, en Europa y en América. Este gran impacto en el público y la crítica les granjea tanto admiradores como detractores, estos últimos demandan a las autoridades la prohibición de este tipo de publicaciones; sus esfuerzos fracasan; sin embargo, la decadencia de estos textos caballerescos comienza aunque no de una forma rápida, definitiva y completa como algunos autores afirman. Su vigencia abarca siglo y medio siendo la derrota de la Armada Invencible una causa de suma trascendencia en la historia de España, la cual, trae como consecuencia el desencanto de los españoles por los libros de caballerías.

Con tanto tiempo en el gusto del público, la materia caballerisca está compuesta de obras muy diversas; los críticos literarios han intentado clasificarlas pero la tarea es ardua y compleja como se aprecian en los términos estudiados tales como: ‘novela’, ‘libro’ ‘historia’ y ‘crónica’. Esta aproximación nos ayuda a conocer las características tanto editoriales como literarias de nuestro objeto de estudio. Algunos autores afirman que *La corónica...* es una novela pues es una obra de ficción, de origen francés o bretón que narra aventuras caballerescas y contiene elementos maravillosos y/o mágicos; además, encaja en la definición de Ferreras acerca de la novela por ser una “historia problemática de un individuo o protagonista y un universo”. *La corónica...* comparte características textuales con los libros de caballerías castellanos más no editoriales pues estos últimos se caracterizan por su gran extensión (debido a que en la narración se aprecian técnicas de entrelazamiento) y su formato folio. En contraste, las ‘historias’ son narraciones breves impresas en ediciones en cuarto distribuidas en pliegos de cordel; los críticos actuales las han recogido en un *corpus* denominado ‘género editorial de la narrativa caballerisca breve’. Los especialistas en el tema, Baranda e Infantes, destacan entre las características literarias que unifican a estas obras: Ser protagonizadas por un caballero cuyas características lo identifican tanto con los modelos literarios preexistentes como con los tópicos caballerescos de su época; incluir elementos fantásticos, mágicos y folclóricos que resuelven situaciones argumentales; utilizar elementos morales y religiosos para defender la ideología católica; distinguirse por su uniformidad lineal y su brevedad y, finalmente, el ser anónimas. En cuanto al término ‘crónica’, éste alude a una obra en la cual los sucesos se refieren por orden de tiempo y trata del asunto que aparece en su título. Esta revisión

proporciona las características que distinguen a nuestra obra, a saber: es una historia caballerescas de ficción escrita en prosa en la que se refieren los sucesos por orden de tiempo y trata del asunto que aparece en su título.

Por lo tanto, establecemos que *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* se clasifica, por sus características externas, como una historia caballerescas perteneciente a la materia castellana y, por sus características textuales, corresponde al primer modelo caballeresco del siglo XVI representado por el *Amadís de Gaula*: el idealista.

Enfocándonos en la obra, apuntamos que *La corónica...* fue publicada por primera vez en Toledo en el año 1513. El original remoto de esta obra es un poema provenzal del siglo XIII *Jaufre e Brunisent* aunque fue muy modificada por su traductor para hacerla al gusto castellano. Se preservan dos copias de *La corónica...* de 1513, una se encuentra en la Biblioteca Británica y otra en la Biblioteca de Cataluña. Las dos ediciones más actuales del texto están a cargo de Gonzalo Santonja (1988) y Nieves Baranda (1995).

En cuanto a nuestro tema, señalamos que el estado de la cuestión revela por un lado, que no hay ningún estudio dedicado a la figura del enano en *La corónica...* y por otro, que los estudios acerca de la obra están enfocados en el narrador y en el protagonista; por lo tanto, nuestro proyecto destinado a abordar la figura del enano a través del análisis simbólico-actancial es viable. Una vez resuelto esto, investigamos acerca de la postura literaria frente a *La corónica...*; encontramos que muy pocos autores exhiben una opinión acerca de ella, entre esta minoría se encuentra nada menos que Cervantes quien en la voz de *Don Quijote* elogia la obra; no obstante, Menéndez y Pelayo considera que el comentario es irónico pero Gonzalo Santonja no está de acuerdo con este punto de vista e intercede por la obra. Cabe destacar que los críticos actuales están revalorizando la materia caballerescas enfrentándose a un trabajo laborioso y complicado.

No obstante, consideramos que la información acopiada nos ayudará, en el capítulo III, tanto para el análisis de la obra como para la interpretación de la figura del enano pues conocer las características de una historia caballerescas nos ayudará a comprender mejor su estructura y tener en mente el contexto que permea la obra (en el cual impera el

cristianismo, el humanismo, la Inquisición y los viajes) nos será de utilidad para responder si la tara física que padece el personaje del enano es prueba conclusiva para afirmar que éste es hijo del diablo. Sólo resta invitar al lector a examinar con nosotros el escurridizo concepto 'enano' en nuestro siguiente capítulo.

## 2. ACERCAMIENTO A LA FIGURA DEL ENANO

El objetivo de este capítulo es examinar, primordialmente, el concepto ‘enano’ así como los términos ‘diablo’, ‘bruja’ y ‘monstruo’ por estar presuntamente asociados a la figura del enano en la obra. La organización del capítulo es como sigue:

En primer lugar se realizará un acercamiento al término enano para conocer sus características generales y sus similitudes y/o influencias entre enanos reales, literarios y simbólicos; en segundo, se estudiarán, dentro del contexto europeo occidental, los antecesores históricos, mitológicos, literarios y folclóricos de los enanos de los libros de caballerías; en tercero, se observará a la figura del enano en el contexto español, es decir, nos introduciremos, de manera escueta, en la mitología y folclore españoles para luego enfocarnos en su participación en los libros de caballerías castellanos; en cuarto y último lugar se escudriñarán los conceptos ‘diablo’, ‘bruja’ y ‘monstruo’.

### 2.1 Aproximación terminológica

Como hemos señalado en la introducción, el objetivo de la presente tesis es determinar la figura del enano que aparece en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, por ello necesitamos conocer lo que se entiende por ‘enano’. Su etimología remite a la idea de un ser de corta estatura, pequeño, breve.<sup>242</sup> Si se consultan

---

<sup>242</sup> "enano, *pumilio, onis, m.; pumilus, i, m.; nanus, i, m.* || adj., *pusillus, parvus, a, um; brevis, e.*"  
"pusillus, a, um, pequeñito, de cortita estatura, muy pequeño, muy breve"

diccionarios lingüísticos esta característica aplica tanto para enanos reales como literarios<sup>243</sup>, sin embargo, proporcionar una definición basándose únicamente en este rasgo reduce el concepto de ‘enano’ a un signo meramente convencional y arbitrario dando pie, por un lado, a múltiples confusiones con otros seres y, por otro, resultando francamente erróneo en el caso de los enanos mitológicos germánicos porque el tamaño no identifica a estas criaturas, por consiguiente, para obtener una visión más integral del término ‘enano’ consultaremos las obras de especialistas en diversas áreas.

### 2.1.1 Enano real

El problema para definir qué es un ‘enano’ no sólo afecta a los personajes literarios sino a los seres reales ya que los estudios científicos sobre la gente pequeña empiezan a realizarse hasta el siglo XVIII. Enseguida, indagaremos un poco acerca de los enanos reales para conocer las similitudes y/o influencias entre estos enanos y los literarios.

A propósito de las características de los enanos reales, Garnier explica: “Se da el nombre de *enanos* a todos los seres de la especie humana cuya estatura es destacadamente inferior a la media de su especie, pero sólo cuando esta exigüidad de desarrollo afecta al conjunto del organismo y depende de la disminución del volumen de todas las partes del cuerpo, resultante de una paralización del desarrollo.”<sup>244</sup> Estos enanos pueden dividirse en dos especies: La primera, la constituyen los individuos que son pequeños en todas las etapas de

---

“parvus, a, um (cp. y sp. usuales *minor* y *minimus*, raro *parvior* y *parvissimus*),, parvo, pequeño”  
Julio Pimentel Álvarez. *Diccionario latín-español español-latín*. 4ª ed. México, Porrúa, 1999, pp. 898, 639 y 544 respectivamente.

<sup>243</sup> Sobre los primeros, varios diccionarios concuerdan en que el término ‘enano’ se destina a una persona que tiene una estatura inferior a la normal. El *DRAE* señala el término ‘enano mental’ para referirse a una persona de corto entendimiento y el *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* apunta que el término ‘enano’ resulta frecuentemente ofensivo.

Sobre los segundos, los diccionarios los definen como seres fantásticos de figura de hombres muy pequeños que aparecen en cuentos infantiles o leyendas de tradición popular, en ocasiones, poseen poderes mágicos. Moliner hace referencia a los términos: duende, geniecillo, genio, gnomo, liliputense, nano, tocio, tozo, trasgo como sinónimos de ‘enano’. Véase María Moliner. *Diccionario de uso del español*. 2ª. ed. Edición Electrónica Versión 2.0 (2.14.1). Madrid, Gredos, 2001; *Diccionario del español usual en México*. Dirigido por Luis Fernando Lara. México, El Colegio de México, 1996, p. 382; *Diccionario de la lengua española*. 22ª. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 2001, 892; *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary CD-ROM Version 1.0*. 2nd edition. Managing Editors, Kate Woodford and Guy Jackson. Cambridge University Press, 2003.

<sup>244</sup> Eduardo Garnier. *Fenómenos. Enanos y gigantes que hicieron historia*. Barcelona, Círculo Latino, 2006, pp. 50-51. Garnier diferencia a los *enanos naturales*, particularmente, se refiere a los pigmeos “cuya pequeña estatura depende de una conformación fisiológica particular [...] pero sin constituir realmente una anomalía en la especie humana, aunque formen razas completamente distintas.” *Ibid.*, p. 50.



su vida: nacimiento, crecimiento y envejecimiento. Son seres proporcionados: perfectas miniaturas de la especie humana; la segunda, la constituyen los individuos que nacen normales, sin embargo, en cierta etapa de su desarrollo, éste se detiene y presentan, entonces, una estatura inferior con relación a otros individuos de su edad.<sup>245</sup> Son seres desproporcionados: “ofrecen generalmente la cabeza voluminosa, el tronco y los brazos largos, las piernas cortas y casi siempre zambas y la fisonomía algo desagradable. [...]”<sup>246</sup>

Los autores todavía no se ponen de acuerdo sobre otras características de los enanos tales como: longevidad, inteligencia y procreación. Garnier afirma que los individuos de la primera especie suelen envejecer pronto y morir jóvenes, en cambio, los que pertenecen a la segunda, pueden ser muy longevos; además comenta que los enanos de la primera especie desarrollan una inteligencia por debajo de la media, en contraste, la de los enanos pertenecientes a la segunda, es normal. Lecouteux opina lo contrario respecto a su longevidad e inteligencia y añade que los primeros pueden procrear y los segundos son estériles.<sup>247</sup>

No es extraño encontrar posturas que no concuerden plenamente ya que el estudio científico de los enanos se desarrolla en épocas muy tardías: “en la última mitad del siglo XVIII se hicieron sobre el asunto gran número de observaciones, especialmente en Francia e Inglaterra [...] como consecuencia de las comunicaciones hechas a la Academia de Ciencias, a propósito de Nicolás Ferry, tan conocido con los nombres de Bebé o Pequeñuelo, enano del rey Estanislao [...]”<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> En el *Harrap's Dictionary of Medicine & Health* se encuentran algunas causas sobre el crecimiento anormal: “*The most common cause is achondroplasia, a genetic disorder affecting the growth of bones and cartilage in the limbs only (although the trunk and head are of normal size). In other people, restricted growth occurs because of a deficiency of growth hormone (somatotropin), normally produced and secreted by the pituitary gland. Such people are of fairly normal proportions, but small. A rarer variant of this condition occurs in people whose bodies are genetically incapable of reacting normally to growth hormone. In all these types of dwarfism, mental development is ordinarily normal. Restricted growth caused by hypothyroidism, however, results also in mental subnormality.*” *Harrap's Dictionary of Medicine & Health*. London, Harrap, 1988, p. 130.

<sup>246</sup> Eduardo Garnier, *op. cit.*, p. 52.

<sup>247</sup> Véanse *Ibid.*, pp. 55-56, 58-59 y Claude Lecouteux. *Enanos y elfos en la Edad Media*. 2ª. ed. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona, José J. de Olañeta, 2002, pp. 25-26. Cabe señalar que en el texto de Garnier se encuentran numerosos ejemplos de enanos reales.

<sup>248</sup> Eduardo Garnier, *op. cit.*, p. 52.

Los enanos siempre han provocado la curiosidad de las personas; han sido sometidos a servir a los soberanos en sus cortes; divertirlos junto con los bufones<sup>249</sup> o ser simples juguetes; han sido presentados como objetos de arte o animales sabios o exóticos. Con el paso del tiempo se les ha concedido algún grado de inteligencia y capacidad de sentir emociones, por ello, algunos han destacado en la historia de la humanidad<sup>250</sup> y hasta se han ganado el afecto de sus propietarios<sup>251</sup>.

En el siglo XVI los enanos están en boga, principalmente, en Italia, Francia, Inglaterra y España como lo atestiguan las numerosas pinturas y los grabados de los artistas más célebres de la época, entre ellos se encuentra Velázquez, quien pinta a numerosos enanos pertenecientes a la corte de España.<sup>252</sup> También es común encontrar muchos enanos exhibidos en las ferias, sobre todo en Inglaterra y Francia.<sup>253</sup> Aquí finaliza nuestra revisión de los enanos reales; en el siguiente apartado, echaremos un vistazo a la figura del enano literario para conocerlo *grosso modo*.

### 2.1.2 Enano literario

Caracterizar a un enano literario es una tarea muy difícil como expresa Claude Lecouteux en la introducción de su libro *Enanos y elfos en la Edad Media*: “Quien intente saber qué son los enanos se quedará con las ganas [...]”<sup>254</sup> y esto se debe a la enorme confusión

---

<sup>249</sup> “Los bufones y los payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. [...] Los bufones y los payasos [...] no eran actores que desempeñaban su papel en el escenario [...] Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de la vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.” Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 13.

<sup>250</sup> “La historia cita enanos que se distinguieron por sus dotes excepcionales de orador y pensador. Licinio Calvo disputa con talento contra Cicerón; Alipio de Alejandría era famoso por su ciencia y sabiduría: ‘daba gracias a Dios de no haber cargado su alma más que con tan mínima porción de materia corruptible’ [...]” Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 6a. ed. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1999, p. 445.

<sup>251</sup> “Augusto, a la memoria de su enano, hizo elevar una estatua cuyos ojos eran dos diamantes: ‘escucha, ve y siente todo y todo en él se almacena.’ [...]” *Ibid.*, p. 444.

<sup>252</sup> Véase Eduardo Garnier, *op. cit.*, pp. 86-90. En las páginas centrales de su libro, Garnier reproduce pinturas de enanos.

<sup>253</sup> Véase *Ibid.*, p. 131.

<sup>254</sup> Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 12.

existente entre estos seres y otras criaturas, la mayoría de ellas pequeñas.<sup>255</sup> Confusión propiciada principalmente por el cristianismo, tema en el que se ahondará más adelante.

Con todo, los enanos no son desconocidos para nosotros, algunos de estos personajes son bastante populares, por ejemplo: los enanos de Blancanieves que Édouard Brasey describe de la siguiente manera: “Seres de apariencia humana, pero de estatura muy pequeña. Sus cuerpos son secos y rechonchos como viejos tocones de árboles, sus piernas y brazos son duros y torcidos como sarmientos, su piel arrugada se asemeja a la corteza de los árboles y sus largas barbas blancas o grises parecen enmarañados matorrales.”<sup>256</sup> Brasey señala que la vestimenta de estos enanos refiere a la moda campesina medieval.<sup>257</sup> No obstante, no existen enanos campesinos y esto es comprensible cuando se indaga más sobre las características de estos personajes y se averigua que son seres pertenecientes a la naturaleza y, como la agricultura es una agresión a la tierra, ellos no pueden realizar esta actividad porque estarían destruyendo su propio hábitat.

Otro ejemplo popular, es Gimli, el enano de *El Señor de los Anillos* cuya raza fue creada por Aulë.<sup>258</sup> David Day destaca las habilidades de los enanos como mineros, albañiles y artesanos, capaces de elaborar maravillosos trabajos artesanales con materiales como el

---

<sup>255</sup> Numerosos son los seres que se han metido en el cajón del término ‘enano’, sin embargo, no se ahondará en ellos por dos razones: la primera, su estudio profundo no es necesario para realizar el análisis simbólico-actancial del enano; la segunda, las cuartillas requeridas para abarcarlos a todos rebasan los límites y objetivos del presente trabajo, razón por la cual, se invita al lector a revisar las fuentes citadas en la elaboración de este capítulo si desea conocer más sobre otras criaturas.

<sup>256</sup> Édouard Brasey. *Enanos y gnomos. El universo feérico II*. Trad. Esteve Serra. Barcelona, José J. de Olañeta, 2000, p. 11.

<sup>257</sup> Beaumont y Sagnier describen la vestimenta de los campesinos en la Edad Media: « *Les vêtements sont amples et longs pour se protéger du froid. L’homme porte une chemise sur laquelle il enfille une grosse cotte de toile qui ressemble à une blouse. Sa tête est couverte d’un capuchon et ses pieds protégés par des chausses. La femme porte une cotte et une robe par-dessus, dont elle relève les pans pour marcher et travailler. Sur les habits en toile, chacun passe un dernier vêtement en peau de mouton, de blaireau ou de renard, la fourrure tournée vers l’intérieur pour mieux profiter de sa chaleur.* » Émilie Beaumont y Christine Sagnier. *Le Moyen Age*. Paris, Éditions Fleurus, 2001, p. 44.

<sup>258</sup> “En una gran estancia bajo las montañas de la Tierra Media, Aulë, el Herrero de los Valar, dio forma a los Siete Padres de los enanos durante las Edades de la Oscuridad, [...] Por ello Aulë hizo a los enanos fuertes y resistentes, inmunes al frío y al calor, y más recios que las razas que surgieron después de ellos. Aulë conocía la gran maldad de Melkor, y por eso hizo a los enanos tenaces, indomables y persistentes en el esfuerzo y el trabajo. Eran valientes en el combate y su voluntad y orgullo no podían doblegarse.” David Day. *Enciclopedia ilustrada Tolkien*. Trad. José López Jara. Barcelona, Tímun Mas, 2001, p. 139.

metal y la piedra.<sup>259</sup> También comenta que los enanos son mortales, con un tiempo de vida que ronda los dos siglos y medio. Day apunta que los enanos creados por Tolkien miden entre un metro y veinte y uno y medio de estatura, es decir, son pequeños; sin embargo, no todos los enanos cumplen este criterio, especialmente los nórdicos.<sup>260</sup> También se puede apreciar que el tamaño no identifica a los enanos en la escena descrita por Chrétien de Troyes a propósito de la boda de Erec y Enid y el torneo de Tenebroc: “El señor de los enanos vino luego, Bilis, rey de los antípodas, de quien os digo que era enano, y también estuvo Blián, hermano suyo: de todos los enanos, Bilis era el más pequeño, y Blián, su hermano, el mayor, y medía medio pie o un palmo más que cualquier caballero de su reino; como muestra de riqueza y como compañía Bilis llevó consigo dos reyes que eran enanos, y que tenían tierra de él, Gribalo y Glodoalán y los miraban llenos de admiración. [...]”<sup>261</sup>

Si es difícil caracterizar a los enanos, de las enanas se encuentran aún menos datos: Brasey comenta que los primeros enanos, para “reproducirse, modelaban y esculpían rocas a su imagen, e instantáneamente estas rocas adquirirían vida. [...]”<sup>262</sup> Maza Dueñas declara que hay pocas enanas debido a que los enanos:

Aman las artesanías y los artefactos que fabrican más que a sus propios hijos, que de hecho son muy escasos, porque muchas veces los enanos prefieren permanecer en sus talleres y negocios en lugar de tomar mujer, y aun cuando lo hacen, sólo uno de cada cinco hijos es de sexo femenino. Una doncella enana de largas patillas será considerada la gema de la familia, y como tal, permanecerá durante toda su vida bajo llave, como una gema atesorada en un cofre. Sin embargo, las mujeres enanas son del mismo carácter y fortaleza que los varones, y cuando las guerras los han arrasado por completo, ellas han tomado las riendas de la comunidad como matronas de mano dura y sartenes asesinos.<sup>263</sup>

La tarea de caracterizar a un enano literario se dificulta ya que el cristianismo no es la única agresión que estos seres han recibido: los escritores han confundido los rasgos de los

---

<sup>259</sup> Las principales materias primas con las que trabajan los enanos son las mismas utilizadas por los artesanos y herreros medievales: la madera (utilizada en la construcción de casas, navíos, máquinas de guerra, etc.); la piedra (utilizada en construcciones lujosas) y el hierro (éste último moderniza las herramientas utilizadas en la agricultura y es un material primordial en la elaboración de armas y armaduras medievales). Véase Émilie Beaumont y Christine Sagnier, *op. cit.*, p. 17.

<sup>260</sup> « *Mais le nain nordique n'est pas forcément petit, il est devenu progressivement dans les récits. [...]* » Gérard Leser. *Le monde merveilleux et inquiétant des gnomes, nains et lutins en Alsace*. Saragosse, Éditions du Bastberg, 2001, p. 17.

<sup>261</sup> Chrétien de Troyes. *Erec et Enid*. Trad. V. Ciriot, A. Rosell y C. Alvar. Madrid, Siruela, 1987, p. 37.

<sup>262</sup> Édouard Brasey, *op. cit.*, p. 44.

<sup>263</sup> Medardo Landon Maza Dueñas. *Elfos, trasgos, gnomos, trolls y otras criaturas del rincón*. México, Delfin, 2007, p. 27.

seres de la mitología menor y han difundido ideas erróneas al respecto; la gente, con un estilo de vida ajetreado y lleno de avances tecnológicos, los ha ido olvidando con el paso del tiempo y, con este olvido, también ha ahuyentado la oportunidad de verse en el espejo e identificar sentimientos; nombrar miedos y tener conciencia y responsabilidad ecológicas.<sup>264</sup> Empero, algunos investigadores han escrutado la figura del enano y registrado sus significados simbólicos en diferentes contextos.

### 2.1.3 Enano simbólico

El ‘enano’ es un símbolo vivo, conocerlo desde esta perspectiva permite ampliar nuestro horizonte y obtener información vital para llevar a cabo nuestro análisis. Cirlot comenta: “En el folklore y la mitología, aparecen como seres de inocente carácter maléfico, con ciertos rasgos infantiles de conformidad con su pequeño tamaño, pero también como entes protectores o cabiros, siendo éste el caso de los ‘enanos del bosque’ de la *Bella Durmiente* [...]”<sup>265</sup> En el diccionario de Chevalier y Gheerbrant se reafirma la figura del enano como una potencia telúrica y se le considera como un antiguo dios de la naturaleza; es un ser proveniente del mundo subterráneo y además se le concede virtudes mágicas como a los demonios o a los genios; también simboliza las fuerzas oscuras que hay en los seres humanos y tienen usualmente apariencias monstruosas.<sup>266</sup>

La relación de los enanos con los demonios es una asociación frecuente: “Iconográficamente, los demonios han sido a veces representados en forma de enanos. La pequeñez de éstos y sus eventuales taras físicas adicionales se interpretaron como fallos de la naturaleza o indicios de perversidad moral. A la inversa, en la literatura infantil el enano aparece más bien como un ser bondadoso y propicio.”<sup>267</sup> Chevalier comenta que se pueden

---

<sup>264</sup> “Al temer la danza funesta del korril, al invocar la ayuda del gobelin o del nutón, al recurrir a la protección del knocker o del tomte, el hombre no hacía otra cosa que proyectar en el exterior de sí mismo los sentimientos que lo obsesionaban y lo ahogaban. El korril es el miedo a la oscuridad; el brownie es la providencia y la inspiración; el duende es la picardía y la fantasía.” Édouard Brasey, *op. cit.*, p. 207. Brasey comenta que los seres sobrenaturales se oponen a la contaminación de la naturaleza y a la tecnología ya que implica la desaparición de su mundo. Leser comenta al respecto: « *Ils sont l'expression de la conscience de la responsabilité écologique qui se développe de plus en plus, et du souci pour une terre dont la santé et l'équilibre sont menacés par les effets pernicious et pervers, appelés généralement 'pollution', la société industrielle et marchande dans laquelle nous vivons. [...]* » Gérard Leser, *op. cit.*, p. 16.

<sup>265</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de los símbolos*. 5ª. ed. Barcelona, Labor, 1982, p. 183.

<sup>266</sup> Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 444-445.

<sup>267</sup> Federico Revilla. *Diccionario de iconografía y simbología*. 2ª. ed. Madrid, Cátedra, 1995, p. 145.

observar en varias religiones a demonios en forma de enanos ser aplastados por dioses y santos.<sup>268</sup> A propósito de las religiones, Cooper ilustra cómo se ha representado al enano en algunas de ellas: “*Egipcia*: Bes es representado como un enano. *Escandinava*: En cada esquina del mundo hay un enano de pie que sostiene el cielo. *Grecorromana*: Hefesto/Vulcano se representa a veces como un enano. *Hindú*: El enano a los pies de Siva representa la ignorancia humana. Visnú adopta a veces la apariencia de un enano. *Japonesa*: El dios del río es un enano maligno.”<sup>269</sup>

Chevalier y Gheerbrant destacan otras características del enano:

Por su libertad de lenguaje y de gestos, junto a los reyes, las damas y los grandes de este mundo, personifican las manifestaciones incontroladas de lo inconsciente. Se los considera irresponsables e invulnerables pero se los escucha con una sonrisa –como a alienados (que revelan otro mundo)- a veces rechinante, como sonreímos a quienes nos cantan las cuatro verdades, es decir, toda la verdad. Se allegan entonces con la imagen del loco<sup>270</sup> y del bufón<sup>271</sup>. Pero pueden compartir toda la malicia de lo inconsciente y dar prueba de una lógica que rebasa el raciocinio, una lógica dotada de toda la fuerza del instinto y la intuición. [...] son seres de misterio y sus palabras agudas reflejan clarividencia [...] También puede servir de guía o de consejero. [...]

Una vez que hemos visto los rasgos generales del enano, es momento de examinarlo dentro del contexto europeo occidental comenzando con los pigmeos, gente cuya pequeñez no es considerada una anomalía, y continuando con sus parientes mitológicos, folclóricos y literarios para identificar los rasgos que heredan los enanos de los libros de caballerías.

---

<sup>268</sup> Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 445.

<sup>269</sup> J. C. Cooper. *Diccionario de símbolos*. 2ª. ed. Trad. Enrique Góngora Padilla. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 71.

<sup>270</sup> “Para este viajero errante nada es fijo, nada está adquirido; puede decir todo impunemente, porque está fuera de las reglas sociales, y si, por azar, hubiéramos sufrido la tentación de tomarnos en serio, nos recuerda que subsiste siempre en nosotros una parte que se burla de las reglas y que, incluso de llegar a creer haberlas encontrado, nunca acabamos de andar y buscar. [...] Simboliza entonces tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, por último ha aprendido en la luz de su conciencia que ‘parecer estar loco es el secreto de los sabios’ (Esquilo).” Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 655-656.

<sup>271</sup> “Criado destinado a la diversión de los reyes y los magnates; con frecuencia se trataba de individuos disminuidos, cuyas taras eran objeto de regocijo para una sociedad de sentimientos hartos embotados en este sentido. Como quiera, amparado en su situación, el bufón gozaba de libertades, y familiaridades que no podían permitirse con los poderosos las gentes corrientes. Es posible que su empleo respondiese a una oculta necesidad de compensación o de fuga hacia lo irracional por parte de aquéllos, demasiado presos en las mallas del protocolo. Acaso los bufones aportasen consejos sensatos, criterios objetivos, en situaciones tales que otros no se hubieran aventurado a emitirlos. [...]” Federico Revilla, *op. cit.*, p. 73.

<sup>272</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 444.

## 2.2 Antecedentes de los enanos de los libros de caballerías

### 2.2.1 Antecedentes históricos: pigmeos

Los pigmeos<sup>273</sup> son los antecedentes históricos de los enanos;<sup>274</sup> estudiarlos, nos permite indagar sobre características adjudicadas a los enanos literarios<sup>275</sup>: “En primer lugar, fijó la estatura de los enanos, que ronda casi siempre los tres palmos. Luego, acreditó la existencia de animales enanos que sirven de montura a esos seres minúsculos. Estas monturas se adaptarán a nuestro horizonte y a nuestra fauna, serán caballos, gamos y ciervos.”<sup>276</sup> También proporcionan el hábitat y las costumbres de los enanos: La descripción de las casas de los pigmeos, excavadas en la tierra, remite a los hábitats subterráneos de los enanos.<sup>277</sup> Esta gente pequeña no conoce la agricultura;<sup>278</sup> suele esconderse de las

---

<sup>273</sup> El término pigmeo deriva del griego ‘puño’, que es una “medida de longitud equivalente a un pie olímpico más un octavo. Según nuestro sistema métrico, el *pygme* griego tendría el valor de treinta y cuatro centímetros con siete milímetros.” Eduardo Garnier, *op. cit.*, p. 9, nota 1.

<sup>274</sup> En el libro de Brasey se exponen posturas a favor o en contra de la teoría de los pigmeos. Véase Édouard Brasey, *op. cit.*, pp. 19-28. En el texto de Garnier se ofrecen pruebas científicas sobre la existencia de pueblos enanos; viajeros como M. de Chaillu o el doctor Schweinfürt aportaron datos precisos en el siglo XIX sobre la existencia de estos pueblos de razas enanas en África. Véase Eduardo Garnier, *op. cit.*, pp. 9-49.

<sup>275</sup> Hay que tener en cuenta que otros seres pequeños comparten esa herencia, por ejemplo, las hadas: “*The skeletons found in Neolithic graves show that the average man was only five feet five inches in height, and the woman proportionately smaller; so, by the standards of later centuries, the fairies would have been race of European pygmies.*[...]” Dennis Wheatley. *The Devil and All His Works*. London, Arrows Books, 1971, p. 204. Otro ejemplo son los genios domésticos: “Tal vez algunos de estos ‘enanos’ fueron recogidos en las granjas para realizar las tareas bajas. Por el hecho de dormir en la paja de los establos, en los sótanos o a las sombras de los desvanes, y de realizar su dura labor a la hora en que toda la casa dormía, estuvieron en el origen de los numerosos relatos relativos a la ayuda benévola y a los mil servicios prestados por los enanos a los granjeros, que los recompensaban con un poco de comida o un vaso de leche.” Édouard Brasey, *op. cit.*, p. 24

<sup>276</sup> Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 26.

<sup>277</sup> “*In the Dark and Middle Ages England was very sparsely populated. [...] So there were great areas of desolate downland and heath, unfitted for agriculture and far removed from the towns. It was on these that the Little People had their settlements.*

*Like their Neolithic forbears, they lived in large round huts similar to the igloos of the Eskimos. The floors were made of stone, laid two or three feet below the surface of the ground, and a circular stone parapet rose two or three above it. Over that arched a dome, formed of branches and layers of leaves, with a hole in the centre to let out the smoke from the fire.*” Dennis Wheatley, *op. cit.*, p. 204. Las notas siguientes corresponden a esta misma página.

<sup>278</sup> “*Again like their Neolithic ancestors, the Little People had no knowledge of agriculture, but kept small herds of cattle, living mainly off their milk and butter, and an occasional feast of meat. But their meager diet was frequently eked out by such game as they could snare, and poultry or flour they either stole from outlying farms or blackmailed the inhabitants of the nearest villages into giving them.*”

personas<sup>279</sup> y tiene armas pequeñas y venenosas.<sup>280</sup> Los pigmeos son muy hábiles en el uso de hierbas y se les concede alguna sabiduría mágica; estas últimas habilidades, aunado al hecho de que son paganos provoca que la gente les adjudique un carácter malicioso y los mantenga lejos de la aldea<sup>281</sup> aunque esto no evita que recurran a ellos cuando los necesitan.<sup>282</sup> Otro aspecto que es importante destacar es que la gente no los considera sus semejantes, es decir, no saben si catalogarlos como animales o como personas<sup>283</sup> y esto se debe a las autoridades eclesiásticas quienes promueven la discriminación y la ignorancia científica para no perder el control sobre la gente; este aspecto lo retomaremos más adelante. Ahora toca el turno de explorar la mitología, literatura y folclore europeos occidentales para conocer a los antecesores de los enanos de los libros de caballerías.

### 2.2.2 Antecesores mitológicos, literarios y folclóricos

Como afirmamos en el primer capítulo, los antecedentes literarios directos de los libros de caballerías son los cantares de gesta y los *romans courtois*; por esta razón, investigamos a los enanos románicos; luego, a los personajes de la mitología, literatura y folclore germánicos y celtas tanto para enriquecer nuestra caracterización de la figura del enano

---

<sup>279</sup> "They were extraordinarily secretive and cunning, very shy of strangers, and most proficient in hiding themselves, as an aid to which they always dressed in green garments woven for them by their women.[...]" El color verde recuerda a la moda campesina mencionada por Édouard Brasey.

<sup>280</sup> "They had small bows and arrows fitted with miniature flint heads, [...] These were so small that they could not have inflicted a serious wound on a man; but many herbs were available from which they distilled poison, and it is believed that they dipped the arrow heads in toxic brews. If so, even a scratch from one of these little arrowheads would have been sufficient to cause an inflamed wound. [...]"

<sup>281</sup> Esto es un rasgo que comparten los pigmeos, los enanos y otras criaturas consideradas domésticas: "[...] Si los hombres 'civilizados' los persiguieron, y después los marginaron, es porque los 'enanos' no tenían nada de humano; eran criaturas sobrenaturales, incluso demoníacas, contra las que había que precaverse. Incluso cuando eran serviciales y atentos, se rechazaba colocarlos en pie de igualdad con los hombres. Eran esclavos baratos de mantener, nada más. Vista así, la saga de los enanos y los gnomos se reduce a un miserable episodio de la eterna explotación del hombre por el hombre." Édouard Brasey, *op. cit.*, pp.26-27.

<sup>282</sup> "Occasionally, for a fee, the Little People could be persuaded to use their arts for the benefit of some villager who sought their aid. At times too, disguised as ordinary peasants, they would go into a village and borrow from an acquaintance some fruit or cereal; and it was remarked that they were always scrupulously honest in repaying such debts. But, in general, they were regarded with fear and hatred." Dennis Wheatley, *op. cit.*, p. 209.

<sup>283</sup> "Los letrados y los teólogos de la Edad Media no lograron saber si hay que situar a los pigmeos en la categoría de hombres o en la de los animales. [...] El primer progreso notable se debe a un misionero enviado a la China en 1314, Odorico de Pordenone (1286-1331), que ve en ellos a hombres con un 'alma racional' como nosotros." Claude Lecouteux, *op. cit.*, pp. 23-24.



como para conocer la evolución de este personaje y, por último, estudiamos a los enanos romancescos.

### 2.2.2.1 Enanos románicos

Empezamos nuestro recorrido con Lecouteux, el especialista comenta que los enanos no son los actores principales de los relatos románicos con la excepción de Oberón. En los cantares de gesta, los escritores se conforman con dotarlos de piel negra y joroba, particularidades innegables de su paganismo y malignidad. Agrapart el Barbudo, es ejemplo de esto: “surge en *Les Aliscans*, cantar de gesta del siglo XII perteneciente a la leyenda de Guillermo de Orange. Agrapart es un rey que manda un cuerpo de tropa del ejército sarraceno. Es ágil como un mono, jorobado, viscoso como la cola, feo y peludo; tienen los ojos rojos como ascuas, y las uñas, tan aceradas como las garras de un grifo. Tan sólo mide tres pies de alto y muere poco después de haber entrado en escena [...]”<sup>284</sup>

Lecouteux realiza una esquematización de los enanos en la literatura románica, los clasifica en cuatro grupos: el primero, reúne a los enanos que ayudan, hospedan, informan o aconsejan a los héroes; el segundo, consta de los enanos que desempeñan el papel de siervos; el tercero, lo compone los enanos que se comportan como caballeros y el cuarto, lo constituye los enanos que representan papeles de traidores y felones.<sup>285</sup> Ahora cedemos el paso a los enanos germánicos.

### 2.2.2.2 Enanos germánicos

Continuamos nuestro recorrido averiguando sobre el nacimiento de los enanos, Lecouteux destaca tres orígenes: las *Eddas*, la *Herogonía* y el *Magnificat*.<sup>286</sup> Según la *Edda*, Modsognir y Durinn, dos enanos que existen desde los orígenes, son los creadores de la raza hecha a su imagen y semejanza. Snorri Sturluson narra que los enanos son las larvas que surgen de la descomposición del cadáver de Ymir<sup>287</sup>, el gigante primigenio;

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>285</sup> Véase *Ibid.*, p. 29.

<sup>286</sup> Véase Claude Lecouteux. *Pequeño diccionario de mitología germánica*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona, José J. de Olañeta, 1995, p. 44 y *Enanos y elfos en la Edad Media*, pp. 103-105.

<sup>287</sup> Eliot agrega que los enanos nacieron de las cuencas de los ojos del gigante, y que los hombres fueron creados por los enanos y posteriormente, Odín y sus hermanos dieron vida, alma y habla a los humanos. Véase A. Eliot. *Mitos*. Trad. Benita Aizcorbe, José Ma. Balil Giró, et al. Barcelona, Labor, 1976, p. 82.

posteriormente, los dioses los convierten en criaturas dotadas de inteligencia y con forma humana, así que, desde su origen, los enanos poseen carácter telúrico y mantienen una fuerte conexión con la muerte. En la *Herogonía* escrita por un autor anónimo del siglo XV, destaca el hecho de que Dios crea primero a los enanos otorgándoles una gran sabiduría y una notable habilidad para trabajar con metales y piedras preciosas; después Dios crea a los gigantes y a los héroes para proteger a los enanos. En el *Magnificat*, un texto alemán que data del siglo XIII se revela a los enanos en el seno de una cosmogonía cristiana: “Dios dividió a los diablos y los repartió por el mundo entero. En el agua y las montañas viven los nixes y los enanos; en las selvas y los pantanos, puso Dios a otros, los elfos, los thursos (gigantes) y los espíritus, que no valen nada.”<sup>288</sup> En los siguientes párrafos profundizaremos más sobre los rasgos de los enanos germánicos mitológicos.

En este espacio presentamos las características del enano germánico mitológico, las cuales contrastan con las descritas comúnmente en los diccionarios lingüísticos. Cabe resaltar que en la mitología y folclore germánicos el tamaño no es un criterio pertinente para identificar a un enano ya que este personaje forma parte de un universo cuyas fronteras son imprecisas y en el cual la metamorfosis desempeña un papel muy importante. A continuación se presentarán las raíces germánicas del término ‘enano’: “(Nor. *dvergr*, v.al. *zwerc*, v.ing. *dveorg*): contrariamente a las ideas recibidas por medio del folclore, los enanos no son forzosamente pequeños: pueden adoptar a voluntad cualquier tamaño. ‘Enano’ es un término genérico, como ‘dios’ o ‘gigante’, y designa una raza de seres maléficos, por oposición a los elfos. Etimológicamente, su nombre significa ‘torcido’, tanto de cuerpo como de espíritu.”<sup>289</sup> Se ha considerado a los enanos como seres dañinos, emisarios de la muerte. Esta relación entre los enanos y la muerte es indisociable porque:

los enanos son los muertos. He aquí por qué tienen nuestro tamaño (algo que han conservado los trolls noruegos) y muy bien pueden haber sido gigantescos, por respeto y veneración en cierto modo, por qué son ‘retorcidos’ en todos los sentidos de la palabra –ese es el significado del antiguo noruego *dvergr*- como lo están los cadáveres en la tumba; y por eso también, como todos los muertos en todas partes, están estrechamente relacionados a la tercera función, puesto que el hombre, imagen bíblica que aquí hay que tomar literalmente, salió del

---

<sup>288</sup> Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, p. 105.

<sup>289</sup> Claude Lecouteux, *Pequeño diccionario de mitología germánica*, p. 44.

humus (*homo* – humus), el cual está hecho de la carne de los enanos (o de los gigantes). [...]<sup>290</sup>

Otro rasgo asociado con la muerte es la petrificación de los enanos, al respecto Lecouteux expresa: “Los enanos son seres ctónicos, y los poetas se muestran de acuerdo, en decirnos que la luz solar los petrifica, igual que a los espíritus y a los espectros, con los que presentan más de un punto común. Viven en piedras o debajo de ellas, o sea, en un mundo subterráneo que toma la forma de grutas o de túmulos funerarios.”<sup>291</sup> Debido a que los arqueólogos han encontrado ricos mobiliarios funerarios en las tumbas, los enanos han ganado la reputación de ser guardianes de tesoros ocultos.

Por su hábitat, el enano conoce los secretos y las virtudes de los elementos que forman parte de la naturaleza tales como: las aguas, las piedras y los metales, etc. Relacionar la figura del enano germánico con la magia es usual, de hecho, Lecouteux comenta lo siguiente:

De todos los hombres monstruosos de la literatura alemana de la Edad Media, es el único que tiene poderes mágicos. Sabe volverse invisible gracias a la capa duende (*Tarnkappe*) o a un casco (*Tarnhelm*), [...] El enano también puede ir en un instante a donde desee, como las hadas románicas; dispone de anillos en los que están engastadas piedras maravillosas, y de cinturones que multiplican la fuerza, protegen de la pobreza, del hambre, etc. Tiene ciertas gemas que [...] colocadas sobre la lengua, permiten comprender y hablar idiomas extranjeros; también protegen de la sed, de los ataques, de los dragones; en una palabra *a priori* nada les resulta imposible. [...]<sup>292</sup>

Ni siquiera conocer el futuro, habilidad relacionada con el otro mundo. Su conocimiento mágico se combina con sus habilidades artesanales para forjar armas maravillosas, incluso para los dioses, por ejemplo: el martillo de Thor (*Mjöllnir*) o el chuzo de Odín (*Gungnir*).<sup>293</sup> “Los enanos también forjaron *Thrymgjöll*, sin duda la verja que cierra los infiernos, conocida como ‘Verja de los cadáveres’ (*Nágrind*) y ‘Verja del Infierno’ (*Helgrind*); todo hombre que la levanta de sus goznes queda paralizado. [...]<sup>294</sup> Cuando un

---

<sup>290</sup> Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, p. 9. Las notas que siguen hacen referencia a la misma obra a menos que se indique lo contrario.

<sup>291</sup> p. 108.

<sup>292</sup> p. 41.

<sup>293</sup> “Cada uno de estos objetos está dotado de virtudes maravillosas, lo cual sugiere grandemente que los enanos conocen la magia, pero los herreros siempre han tenido fama de ser un poco brujos, como ha demostrado Mircea Eliade. Sea cual sea la violencia del golpe, el martillo de Thor no da sacudida, nunca falla el golpe y vuelve a ponerse en la mano del dios. [...]” p. 113.

<sup>294</sup> p. 113.

enano recurre a un héroe para que lo auxilie, el hombre puede recibir como recompensa un arma maravillosa y/o disfrutar de la amistad fiel de un enano así como de su prodigalidad. Pero si un individuo roba alguna de sus armas, entonces, los enanos lanzan maleficios sobre ella.

Los enanos habitan el interior de las montañas huecas, Lecouteux comenta que viven en una sociedad medieval: hay nobles y vasallos, entre sus sirvientes se encuentran artesanos, herreros, sastres, etc., curiosamente, no se mencionan a campesinos. Participan en guerras, justas y torneos que tienen lugar en las verdes praderas; los enanos disfrutaban en sus palacios subterráneos del canto, la música, la poesía<sup>295</sup>, de una buena conversación así como de la danza, la comida y el vino. Al igual que los humanos sufren por amor o ambición y entre sus enemigos se cuentan los gigantes y los dragones. Generalmente los enanos germánicos son bondadosos y auxiliares a diferencia de sus parientes románicos o del romance artúrico que son ladrones o pérfidos.<sup>296</sup>

En la tradición alemana durante el transcurso del siglo XVI aparece una nueva categoría de enano: el enano minero o *Bergleute*.<sup>297</sup> Los enanos alemanes tienen tres aspectos diferentes<sup>298</sup>: ancianos canos y barbudos, niños de gran belleza y caballeros.

A los enanos se les vincula con los gigantes porque tienen rasgos en común como: el conocimiento, la poesía, la relación con la muerte, una gran habilidad en el campo de la magia, aunque los segundos son más destacados en esta área.<sup>299</sup> También se les relaciona con el agua y otros seres acuáticos como las criaturas celtas llamadas: *leprechauns* y

---

<sup>295</sup> Los enanos son los creadores de la poesía: "Dos de ellos, Fjalarr y Galarr, matan a Kvasir, personificación de una bebida embriagante y mezclando su sangre con miel, hacen un brebaje que puede convertir en poeta o en sabio a todo aquel que lo bebe. Por eso a la poesía la llaman metafóricamente 'brebaje de los enanos', o también 'copa de los hijos de Billing', o sea, de los enanos." pp. 113-114.

<sup>296</sup> Véase pp. 38-39.

<sup>297</sup> Véase Gérard Leser, *op. cit.*, p. 36.

<sup>298</sup> Lecouteux comenta que el primer aspecto es raro en la Edad Media, pero más tarde, será el aspecto que predominará en los cuentos populares; el segundo, también es raro, éste y el primer aspecto son los más antiguos y menos contaminados; el tercer aspecto toma el lugar de los dos primeros, ya que servía para reflejar los gustos de los poetas de aquella época. Véase Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, p. 39.

<sup>299</sup> Véase *Ibid.*, p. 119.

*Afanc*.<sup>300</sup> Además se les asocia con las arañas<sup>301</sup> y los clérigos de la Edad Media los responsabilizan de provocar enfermedades como la locura o la epilepsia.<sup>302</sup>

Una vez puntualizados los aspectos del enano germánico mitológico, es momento de conocer las funciones que cumplen los enanos.

Tomando como base el esquema trifuncional indoeuropeo,<sup>303</sup> Lecouteux señala la función de los enanos: “Los enanos, mineros y campesinos, entran en la tercera función: sacan provecho de las riquezas del suelo y del subsuelo.<sup>304</sup> [...] Los gigantes encarnan la segunda función, la guerra; los héroes, la primera, es decir, la soberanía y la religión –esta función es doble-, que aparece aquí en el aspecto del mantenimiento y la defensa del orden divino.”<sup>305</sup> En esta investigación acerca de los enanos germánicos no puede faltar la revisión, aunque brevísima, de dos figuras célebres: Oberón y Loki.

---

<sup>300</sup> Véase Claude Lecouteux, *Pequeño diccionario de mitología germánica*, p. 45.

<sup>301</sup> “Un curioso hechizo en viejo-inglés presenta un enano entendido como un mal no identificado y que se presenta en forma de araña. [...]” *Ibid.*, pp. 45-46. Un lazo emerge entre los enanos, las arañas tejedoras y la muerte con los seres conocidos como las Parcas: “Las Parcas, en la mitología romana, eran tres diosas infernales encargadas de hilar y cortar el hilo de la vida de los humanos. Cloto, la más joven, presidía el momento del nacimiento y tenía el hilo del destino. Se la representaba vestida con ropas talares y ceñida la cabeza con una corona de siete estrellas y una rueca en la mano. La mediana, llamada Láquesis, hilaba el estambre de la vida. Vestía, una túnica de color rosa sembrada de estrellas. La mayor, Átropos, era la encargada de cortar el hilo de la vida sin respetar a nadie, en cuanto recibía la orden de Destino. Si hilaban lana blanca, la vida de ese hombre sería feliz y prolongada, y si hilaban lana negra, corta y desgraciada. Si mezclaban ambos hilos, había una mezcla de felicidad y desgracias. Cuando estaba próxima a finalizar una vida, siempre hilaban con lana negra.” Manuel Martín Sánchez. *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid, Edaf, 2002, p. 95.

<sup>302</sup> Los clérigos de la Edad Media juzgan indistintamente a seres de la mitología menor como los culpables de sus afecciones por considerarlos criaturas al servicio de Satán. Por ejemplo: “Los elfos están relacionados con la locura y la epilepsia. En inglés antiguo, por ejemplo, para decir loco y epiléptico se dice simplemente ‘élfico’ (*yflig*), y para decir demente, simplemente ‘enano’ (*dveorg*). [...]” Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, p.154-155.

<sup>303</sup> «*les trois besoins que tout groupement humain doit satisfaire pour survivre – administration du sacré (ou, aujourd’hui, des ses substituts idéologiques), défense, nourriture [...]*» Georges Dumézil. *Mythe et épopée. L’idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris, Gallimard, 1968, p. 48.

<sup>304</sup> Leser coincide con esta clasificación: «*le biotope des nains, gnomes et lutins est la terre. Et ils sont étroitement associés à sa fertilité, qu’ils annoncent et fêtent joyeusement. Cela nous rappelle qu’ils font partie de la troisième fonction, celle de la production des richesses, des fruits de la terre et des plaisirs de l’amour.*» Gérard Leser, *op. cit.*, p. 111.

<sup>305</sup> Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, pp.104-105.

Entre todos los enanos de la Edad Media, el que más destaca es Oberón<sup>306</sup>, también conocido como Auberón o Alberîch quien aparece en el siglo XIII en *Huon de Burdeos* en Francia. Lecouteux lo describe así: “De pequeño tamaño pero amplios poderes, jorobado pero hermoso, mezcla afortunada de fuerza y gracia, de justicia e inteligencia, de grandeza y bondad, genio tutelar del joven Huon, Oberón es un personaje fuera de lo común cuya verdadera naturaleza, cuyas características antiguas y originales, traslucen todavía bajo el barniz cortés de las narraciones medievales. [...]”<sup>307</sup> Oberón es un buen ejemplo para mostrar las metamorfosis que sufre un personaje:

*In the many German hero cycles, the most persistent character in the ring quest tradition is the guardian of the ring and the treasure. This is the Dwarf known as Andvari in Norse tales, and Alberich in German legends. Although capable of being tamed, he is usually a sinister figure; however, in later romances his appearance and powers often change. He often lends help to other heroes under alternative names: Alferich, Laurin and Elbeghast. Increasingly, this character supplies all the supernatural elements in German romance: dwarf, wizard, elf, smith, guardian and god. By the sixteenth and seventeenth centuries, he is entirely transformed. In Britain, he becomes Auberon, and by Shakespeare's time is the remarkable Oberon, the King of the Faeries. In this role in A Midsummer Night's Dream, he is said to be the radiant god of love, and the immortal son of Julius Caesar and Morgan the Fay. Quite a remarkable evolution from a rather nasty Norse Dwarf.*<sup>308</sup>

En cuanto a la segunda figura célebre, Loki, Lecouteux comenta que podría ser considerado el ‘patrón’ de los enanos. Este personaje toma frecuentemente la figura de un enano en sus apariciones, pero ¿quién es Loki? Gerald Messadié lo considera como un ancestro céltico del diablo:

*Il existe un autre dieu qui semble être un candidat plus adapté au titre d'ancêtre celtique du Diable, et c'est Loki. [...] Loki est le farceur astucieux du panthéon nordique, scandinave et germanique, le père et commandant de puissances hostiles aux dieux, le loup Fenrir, Hel, déesse des enfers, Midgard le serpent. C'est un dieu protéiforme, qui peut prendre l'apparence qu'il veut, et il est passé dans les légendes celtiques comme le père du cheval à*

---

<sup>306</sup> “Si a Oberón lo llaman ‘enano’, es porque la mayor parte de su personaje está tomado de las tradiciones alemanas, que, en los siglos XII y XIII, denominan sistemáticamente *zwerge* a todos los pequeños seres de la baja mitología. [...]” *Ibid.*, p. 148. En el estudio realizado en este texto, Lecouteux concluye que Oberón tiene más características de elfo que de enano. Su estudio sobre este personaje continúa en su obra titulada: *Demonios y genios comarcales en la Edad Media* en la cual añade que Oberón también tiene características de genio comarcal.

<sup>307</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>308</sup> David Day. *Tolkien's ring*. Singapore, MetroBooks, 1994, p. 95.

*huit jambes Sleipnir. 'L'étymologie populaire', écrit Lurker, 'rapproche son nom du mot log (en allemand lohe = flammes sauvages).<sup>309</sup>*

Messadié lo califica como un ser de naturaleza infernal, por su asociación con el fuego, y como un agente del apocalipsis<sup>310</sup> y comenta que « *Dumézil ne veut en tout cas pas se limiter à n'y voir qu'un farceur, un trickster; [...]* »<sup>311</sup>

Para finalizar la exploración de la figura del enano germánico mitológico se citan las palabras del especialista en el tema, Lecouteux: “De esta rápida presentación sobresalen dos aspectos a primera vista contradictorios del carácter y la naturaleza del enano germánico: su vida social y privada, sus costumbres y sus ocupaciones son las de los hombres; su conocimiento, su ciencia, la posesión de los objetos mágicos, sus poderes misteriosos, su hábitat, el papel que desempeña en ciertas leyendas, todo ello le confiere los rasgos de un personaje mitológico y lo oponen, en este punto, a otros monstruos humanos.”<sup>312</sup> Es momento de cotejar las diferencias entre los enanos germánicos y los celtas.

### 2.2.2.3 Enanos celtas

Para conocer las peculiaridades de los enanos celtas nos remitimos a la tradición oral céltica porque en ella hay muchas más menciones de enanos que en la literatura escrita. Las características de estos personajes pueden sintetizarse así: “los enanos son hermosos o feos, hostiles o serviciales, a veces son ladrones o raptores; viven en reinos situados en islas, en

---

<sup>309</sup> Gerald Messadié. *Histoire Générale du Diable*. Paris, Robert Laffont, 1993, p. 161. Las notas que siguen hacen referencia a la misma obra a menos que se indique lo contrario.

<sup>310</sup> « *Dans la mythologie germanique, Loki est bien l'agent de l'apocalypse à venir ou Ragnarök: au Temps futur de la Hache et de l'Épée, les hommes se battront jusqu'à ce que le monde entier se soit embrasé. Les dieux s'armeront alors pour un ultime combat contre les puissances du Mal: les géants, sous la conduite d'Ymir, les fils de Muspell sous celle de Loki, et Surtur avec le feu. Le loup Fenrir avalera le grand dieu Odin, dont les fils, Vidar tuera alors Fenrir. Thor, de son côté, vaincra le serpent Midgard, mais il succombera sous son souffle empoisonné. Freyr sera vaincu par Surtur, dieu du feu, et c'est alors que celui-ci incendiera le monde. 'Le soleil noircit, la terre est engloutie par la mer et les claires étoiles tombent du ciel.' Les apocalypses, décidément, se ressemblent beaucoup!* » p. 162.

<sup>311</sup> p. 161. Messadié explica el término 'trickster': « *le trickster est un personnage mythique qu'on retrouve dans de nombreuses religions et qu'on peut comparer à un fou du roi, un joker, qui peut agacer le roi des dieux, mais cependant ne perd jamais sa place à la cour. Il est à noter que, dans toutes les iconographies, jusques et y compris dans nos jeux de cartes contemporains, ou, lui prête une apparence maligne au sens bénin du mot, celle d'un diabolin d'opera. [...] Dumézil, pourtant, incline à voir en Loki un vrai génie du Mal* » p. 162.

<sup>312</sup> Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, p. 42. Las notas que siguen hacen referencia a la misma obra a menos que se indique lo contrario.

lagos o en el mar, o incluso subterráneos; viven allí en comunidad, dirigidos por un rey. Dan fiestas, tocan música, montan pequeños caballos, poseen objetos mágicos y poderes sobrenaturales. Son, según parece, excelentes artesanos.”<sup>313</sup>

Lecouteux hace hincapié en que esta imagen del enano céltico es muy romancesca y por ello, los rasgos antiguos que entrañan poseen más valor. Asimismo declara que existen varias razas de enanos relacionados con el otro mundo, el cual no se considera solamente feérico y afirma que es este punto en el cual se oponen los enanos célticos a los románicos. Sin embargo, “por conducto de la materia de Bretaña, verdadero puente tendido entre el universo céltico y el mundo románico, algunas particularidades de estos enanos de la verde Erin y del País de Gales pasaron a Francia y se amalgamaron con otros motivos, esta vez venidos del mundo germánico.”<sup>314</sup> Habiéndonos referido a Francia, resulta oportuno tratar, seguidamente, a los enanos romancescos.

#### 2.2.2.4 Enanos romancescos

En la materia de Bretaña es donde se encuentran más enanos. “Desdichadamente, son casi siempre estereotipos, y ni su morfología ni su vestimenta son objeto de observaciones que abran ventanas a un horizonte mítico. [...]”<sup>315</sup> y esto es porque entre las metamorfosis sufridas por los enanos se encuentra el convertirse en tópicos literarios destinados a complacer el gusto del público.<sup>316</sup>

Acerca de la tipología del enano en la novelística artúrica, Carlos Alvar establece dos clasificaciones:

una primera y elemental clasificación nos conduce a distinguir entre unos personajes cortesés,<sup>317</sup> positivos y bondadosos, frente a otros de configuración repulsiva y que actúan de manera señaladamente maligna, externos al espacio cortesano. [...] los enanos cortesés como

---

<sup>313</sup> p. 36.

<sup>314</sup> p. 37.

<sup>315</sup> p. 28.

<sup>316</sup> A partir de 1130-1150 el público muestra cada vez más entusiasmo por lo maravilloso. Véase p. 42.

<sup>317</sup> Carlos Alvar comenta que dentro del grupo de los enanos cortesés se incluyen aquellos que están al servicio de los nobles. “Al respecto, el narrador de *Tristan* en prosa, tras contar que Mabón obsequia a Tristán e Iseo con un escudero y un enano, consigna que en tiempo del rey Arturo nadie tenía enanos en su cortejo a no ser que fuera de muy alto linaje, puesto que se le podía tomar por loco e ignorante, observación que remite nuevamente a la ambivalencia del personaje. [...]” Carlos Alvar. *Breve diccionario artúrico*. Madrid, Alianza, 1997, p. 96



él tienen, por lo general, nombre propio y epíteto: Kehedín el Pequeño, Groadaín el Enano, Calcas el Pequeño, Tristán el Enano, etc., mientras que se suele aludir impersonalmente a los del segundo tipo, violentos y crueles, como un ‘enano’, sin más, resaltándose así su condición extraña y diferente de los personajes nobles con quienes tratan. [...]”<sup>318</sup>

Alvar destaca la función indiciaria de los enanos en la estructura de la novela: “un enano advierte a un caballero de los peligros de una aventura o bien le ofrece información al respecto, o le acoge durante una parada en su andadura, previa a un acontecimiento nuevo, o una afrenta sufrida por él desencadena la intervención del caballero. [...] Esta función indiciaria no es exclusiva de los enanos, pues la comparten con villanos, sirvientes y otros personajes secundarios, habitualmente de baja extracción. [...]”<sup>319</sup>

Después de familiarizarnos con los antecesores directos de los enanos de los libros de caballerías, es momento de observar a este personaje en el contexto español.

## **2.3 La figura del enano en España**

### **2.3.1 La figura del enano en la mitología y folclore españoles**

Hacemos una rápida inmersión en la mitología y folclore españoles para conocer a algunos enanos. Autores como Martín Sánchez investigan la figura del enano y la clasifican en el grupo de seres con apariencia humana,<sup>320</sup> el autor describe a algunos de ellos, por ejemplo: los enanos bigaristas<sup>321</sup>, los enanos golosos<sup>322</sup>, los enanos custodios de tesoros<sup>323</sup>, los enanos de Vera<sup>324</sup>. También subraya que en España no hay enanos cavadores de minas de

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>319</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>320</sup> Este grupo está conformado por: enanos, brujas, hadas, encantadas, moros y moras, diaños, duendes, trasgos, gnomos, familiares y númenes de los bosques. Para conocer la descripción de estos seres, véase Manuel Martín Sánchez, *op. cit.*, pp. 137-220. Las siguientes notas hacen referencia a la p. 211 de la misma fuente a menos que se indique lo contrario.

<sup>321</sup> “En nuestra mitología hay que citar a los Enanos Bigaristas cántabros, aficionados a la música, que interpretan haciendo sonar un bígaro que siempre llevan consigo, los cuales son de los pocos seres de nuestra mitología que tienen pareja, viven en familia y pueden tener hijos, pudiendo alcanzar la inmortalidad si logran casarse con un humano. [...]”

<sup>322</sup> “Están también los golosos enanos catalanes, amantes de comerse los dulces y golosinas que no deben comer los niños. [...]”

<sup>323</sup> “En Galicia, algunos autores hablan de unos enanos custodios de tesoros, procedentes de la tradición centroeuropea a través de las invasiones celtas y godas, aunque a veces algunos los confundían con los duendes. [...]”

<sup>324</sup> “se dedican a repartir mamporros a las malas personas que se acercan a beber de una fuente junto a la que habitan, mientras no hacen nada a los que son honrados y buenos.”

pedras preciosas. Ahora sí, es tiempo de enfocarnos en los enanos de los libros de caballerías castellanos.

### 2.3.2 La figura del enano en los libros de caballerías castellanos

Anteriormente comentamos que *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* es una historia caballeresca, entonces, deberíamos exponer aquí la figura del enano en las historias caballerescas pero no encontramos información al respecto y como los especialistas Lucía Megías y Sales Dasí afirman que las historias caballerescas y los libros de caballerías son textualmente semejantes,<sup>325</sup> por ello decidimos proseguir la investigación con base en los datos que estos autores ofrecen y de esta manera cumplir nuestro propósito. Ellos comentan lo siguiente acerca de la transición de la figura del enano de la tradición artúrica a los libros de caballerías castellanos:

Si nos situásemos en el ámbito de la tradición artúrica francesa, tendríamos que destacar la vinculación de este personaje con extrañas fuerzas del mal. Su desvío de la norma, en tanto que posee una deficiencia física (falta de estatura), era interpretada como el reflejo de un más allá misterioso. Ahora bien, en el trasvase de esta figura al marco de los libros de caballerías castellanos se mantiene su invariable caracterización física, pero los autores intentan utilizar hasta el máximo sus aspectos más cómicos.<sup>326</sup>

Y puntualizan el papel del enano en los libros de caballerías castellanos:

el enano va a experimentar un proceso integrador que lo situará junto a los protagonistas del relato, convertido en una especie de bufón que se dedica a hacer reír a los demás con sus gestos, diálogos o singular apariencia. Progresivamente, esta figura va perdiendo su independencia, sin que en algunos casos determinados enanos anónimos conserven rasgos malignos, y se incorpora al mundo de la corte [...] desempeñando labores de palacio o acompañando al héroe o a su amada en sus distintos viajes. [...]<sup>327</sup>

En el siguiente apartado centraremos nuestra atención en conocer la descripción de los principales seres asociados con el enano que aparece en la obra.

---

<sup>325</sup> Véase, en la presente tesis, el apartado 1.3.1.2 Principios de la crítica moderna para considerar a un ejemplar como un libro de caballerías.

<sup>326</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Fernández, Ediciones del Laberinto, S. L., (Colección Arcadía de las Letras N<sup>o</sup> 33), 2008, p. 207.

<sup>327</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

## 2.4 Principales seres asociados con la figura del enano en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*

Como en la obra se afirma que el enano es hijo del diablo y de una bruja y también se hace referencia a él como una cosa monstrua; observaremos con un poco de detenimiento a estas figuras y conoceremos los aspectos que las relacionan con el protagonista de esta tesis y, de paso, obtendremos aportaciones valiosas que nos ayuden en el análisis simbólico-actancial del próximo capítulo.

### 2.4.1 Diablo

Sin más preámbulos, iniciamos, pues, con el diablo, representación máxima del Mal que atenta contra la cristiandad europea occidental evitando su unidad tanto religiosa como política y social. Uno de los primeros rasgos compartidos entre el enano y el diablo es que el término ‘diablo’ también es un cajón de sastre<sup>328</sup> en el cual se encierran los dioses,

---

<sup>328</sup> Revilla expone la evolución del término ‘demonio’: “El concepto ‘demonio’ tuvo en el mundo helénico un sentido bastante amplio, designando a unos seres superiores, más o menos próximos a los dioses, capaces de actuar sobre los hombres o las cosas; también aludía al destino del hombre. Por un fenómeno de deslizamiento, ‘demonio’ fue concretándose en dioses del submundo; y finalmente indicó espíritus malignos, tal como actualmente se entiende. No obstante, en otras tradiciones el concepto conserva su amplitud y su vaguedad, abarcando almas de difuntos, genios, espíritus consejeros, etcétera. Para muchos pueblos orientales, la creación está llena de la pululación de demonios, tanto en sus realidades visibles (animales, plantas, fenómenos meteorológicos) como invisibles; dichos demonios no son necesariamente enemigos del hombre.

En la tradición cristiana, los demonios son los ángeles rebeldes, en quienes ulteriormente se personifica el Mal: principalmente, el mal moral que acecha al hombre. Hay que advertir la ambigüedad entre el empleo del singular y el plural refiriéndose a estos seres. La profunda vivencia del Mal ha inclinado más de la cuenta a los autores cristianos a identificar al demonio como ‘principio del mal’: lo cual conduce a muchas formulaciones, en la práctica, al borde del dualismo (así, las expresiones que enfrentan a Dios con el demonio, el sacrificio de la cruz como causante de la victoria sobre éste, etc.). El demonio halla correlaciones en tinieblas, inframundo, infierno, etc. Se le asigna la función de tentador y así se comporta incluso en un pasaje evangélico (véase TENTACIONES DE JESÚS). En el relato de los comienzos (G), aparece desdoblado o representado por la serpiente.” Federico Revilla, *op. cit.*, pp. 127-128. Según Dionisio Areopagita, los demonios, por su origen, no son malos pero su alejamiento de Dios provoca que traicionen su naturaleza divina. Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 407.

En la descripción del arcano referente al diablo, se aprecian características correspondientes a la figura del enano, por ejemplo: la relación con la naturaleza, el instinto, el color negro, la tierra, las profundidades, el agua, la muerte, la magia, etc.: “Arcano decimoquinto del Tarot. Aparece como Baphomet de los templarios, macho cabrío en la cabeza y las patas, mujer en los senos y los brazos. Como la esfinge griega, integra los cuatro elementos: sus piernas negras corresponden a la tierra y a los espíritus de las profundidades; las escamas verdes de sus flancos aluden al agua, a las ondinas, a la disolución; sus alas azules aluden a los silfos, pero también a los murciélagos por su forma membranosa; la cabeza roja se relaciona con el fuego y las salamandras. [...] Se relaciona este arcano con la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales, las artes mágicas, el desorden y la perversión.” Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 169-170.

genios, espíritus y seres sobrenaturales paganos.<sup>329</sup> En la religión cristiana se utilizan diferentes nominaciones para referirse a este ser, tales como: Satán, Diablo, Lucifer, etc. “Él se llama en hebreo, *Satán*, esto es el Adversario, el Enemigo; en griego se llama Diablo, o sea el Acusador, el Calumniador.”<sup>330</sup> En el Nuevo Testamento, ‘Diablo’ significa ‘el Separador’<sup>331</sup>; Lucifer es el nombre del príncipe de los ángeles rebeldes. “Significa portador de luz. También se le denomina Luzbel. Esta denominación del demonio no figura en la Biblia.”<sup>332</sup>

El diablo, al igual que el enano, es considerado ‘pagano’,<sup>333</sup> un término que adquiere no sólo connotaciones negativas sino profundamente malignas en el contexto cristiano. A pesar del triunfo y la expansión del cristianismo durante la Edad Media en el Occidente europeo; no se logran suprimir las fiestas paganas como el *esbat* (semanalmente) y el *sabbath* (mensualmente) o la más célebre hasta nuestros días: Halloween<sup>334</sup>, razón por la cual, los eclesiásticos tienen que fusionar sus celebraciones con las paganas para ser

---

<sup>329</sup> “Las maravillas de la India ofrecían otra particularidad notable: su vinculación especial con los infiernos. El número de demonios que poblaban las florestas y valles de la India eran tan insólito que se creía que su suelo ocultaba *orificios* que conducían a los infiernos. [...]” Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 311.

<sup>330</sup> Giovanni Papini. *El diablo*. México, Porrúa, 2006. (Sepan cuantos..., 737), p. 5.

<sup>331</sup> Véase Robert Muchembled. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Trad. Federico Villegas. México, FCE, 2004, p. 10.

<sup>332</sup> Manuel Martín Sánchez, *op. cit.*, p. 133.

<sup>333</sup> Brasey explica el término: “el paganismo –del latín *pagus*, aldea-. La *religio paganorum*, la religión pagana, es, pues, en el sentido etimológico, la religión de los campesinos, cuyos sacerdotes y sacerdotisas eran antiguamente los brujos, las brujas, los ensalmadores y otros personajes que, en las aldeas de antaño, hacían la función de médicos, curas y psicoanalistas.” Édouard Brasey. *Brujas y demonios*. Trad. Esteve Serra. Barcelona, José J. de Olañeta, 2001, p.13. Micaela Misiego agrega que también se entiende por paganismo: “la adoración de demonios, de dioses paganos, del Sol y de la Luna, fuego o corriente de agua, pozo, piedra o cualquier clase de árbol.” Micaela Misiego. *Los orígenes de la civilización anglosajona. (Desde el siglo VI hasta la batalla de Hastings)*. Barcelona, Ariel, 1970, p. 213.

<sup>334</sup> “La festividad de Halloween, [...] En los países célticos, unos diez siglos antes de nuestra era, el inicio del año se celebraba el primero de noviembre. La noche que precedía a este nuevo año estaba consagrada al culto de Samhain, el dios de la Muerte, al que se entregaban ofrendas y sacrificios para conciliarse sus favores.

Se creía que aquella noche los espíritus de los muertos volvían a la superficie y se mezclaban con los vivos, al igual que todos los espíritus del Reino de las Hadas, enanos, gnomos, duendes, hadas, así como los demonios más negros, salidos del infierno. Los hombres encendían grandes hogueras y, festejaban, riendo, cantando y entregándose a todos los excesos, para celebrar este encuentro de los muertos y los espíritus e inaugurar el nuevo año.

Esta fiesta auténticamente pagana fue posteriormente prohibida por la Iglesia católica romana. El papa Gregorio III decidió sustituirla por la fiesta cristiana de Todos los Santos –fiesta de los muertos y de todos los santos\_, cuya víspera se llamó *All Hallow's Even* ‘víspera de Todos los Santos’, lo que por deformación dio el nombre de *Halloween*.” Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 12.

aceptadas entre la gente humilde dando paso a un sincretismo religioso. Aún así, los aldeanos se sienten más atraídos hacia las prácticas paganas, situación comprensible cuando observamos los contrastes entre ambas: La religión cristiana tiene como escenario de fondo el desierto, un lugar desconocido para los aldeanos habituados al bosque. La religión cristiana ofrece a un dios de figura patética sostenido en la Cruz; en cambio, los artesanos y campesinos veneran a dioses llenos de vida cuyo hábitat se encuentra en medio de la naturaleza. Las ceremonias cristianas se llevan a cabo durante el día en Iglesias que encierran las palabras de un Dios de mano dura que todo lo observa y lo castiga; las celebraciones paganas se llevan a cabo al aire libre durante la noche y ofrecen la oportunidad a los aldeanos de convivir con los dioses en un ambiente festivo que les hace olvidar por unas horas la crudeza de su vida. En las misas, la gente se concentra a escuchar pasivamente las palabras de un dios cuya lengua no entienden ya que su mensaje se lee en latín y sólo la gente culta y perteneciente al clero y a la nobleza puede acceder a una educación elitista y, por ende, restringida; por el contrario, en las celebraciones paganas, todos los habitantes participan activamente en los preparativos de las ceremonias y las palabras de sus dioses les son leídas en las lenguas que ellos comprenden. Las ceremonias cristianas son sobrias, represivas y discriminativas, en especial con las mujeres, quienes tienen que ser sumisas a toda figura masculina, sea ésta representada celestialmente en la figura de un Dios Todopoderoso, de un Hijo, de un Espíritu Santo o terrenalmente en la figura de un prelado, sacerdote, esposo, padre, hermano, en fin, un hombre. Por el contrario, en las celebraciones paganas, el papel de la mujer es sumamente activo, empezando porque en las religiones paganas sí se hallan divinidades femeninas con las cuales las mujeres se identifican plenamente<sup>335</sup>; además, la participación de la mujer no se restringe a la preparación de la comida y de la bebida; también puede ser la sacerdotisa encargada de leer al público las palabras de sus dioses. En la religión cristiana los sufrimientos son interminables en esta vida y en la otra ya que el sufrimiento se aprecia

---

<sup>335</sup> *"In the pagan faiths, the mother goddess played a part that it is impossible to overestimate. She had borne a child, and so had suffered the fears of pregnancy and pains of giving birth. All women could count on her understanding and sympathy, and place themselves in her hands in a way they could not do with any male deity.*

*Realizing this weakness in their divine hierarchy, the early Christian Fathers endeavoured to make good their lack of a mother goddess by building up the figure of the Virgin Mary. [...] she was not a goddess with limitless power in her own right. She could only intercede with her divine Son. And, after the Reformation, the Protestants threw away even this attraction for women to their churches."* Dennis Wheatley, *op. cit.*, p. 243.

como humildad de espíritu aunque nunca un aldeano es lo suficientemente digno para ser merecedor del Cielo y por lo tanto, le esperan torturas atroces en el Infierno. Literalmente, la religión cristiana les quita toda esperanza a los aldeanos. Inversamente, la religión pagana ofrece recompensas inmediatas: celebraciones en las cuales se regocijan con las palabras de sus dioses, la comida, la bebida, la música, el baile, el sexo<sup>336</sup>. Saben que sus dioses están contentos con ellos porque hacen crecer los frutos de la tierra, prueba contundente de que sus peticiones son escuchadas ya que sus deidades les proporcionan el alimento para vivir.

En síntesis, la figura del diablo se convierte en el símbolo de la resistencia contra una religión opresiva, tiránica; simboliza lo prohibido, lo transgresor, lo instintivo, lo inconsciente. El dios de los aquelarres da libertad y felicidad no pecaminosa a sus seguidores. Si Dios está del lado de los opresores; los humildes cuentan con el Diablo.

Poco a poco la religión cristiana somete y refunde a todos los dioses y criaturas sobrenaturales paganas cuyas sus características son confundidas y/o homogeneizadas. Los dioses paganos como Pan<sup>337</sup> o Verbouc<sup>338</sup> por ejemplo, obtienen características diabólicas y representan al mismo ser: el Diablo. Las celebraciones paganas son denominadas misas

---

<sup>336</sup> "Estas fiestas iban acompañadas a menudo de libaciones, danzas y orgías sexuales: no se trataba de perversiones o de prácticas diabólicas, sino de costumbres muy antiguas destinadas a estimular la fertilidad de la tierra. [...]" Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 63. Las siguientes notas hacen referencia a la misma obra a menos que se indique lo contrario.

<sup>337</sup> "Dios de los cultos pastorales, Pan posee un cuerpo mitad humano y mitad animal. Barbudo, velludo, cornudo, tiene piernas de cabra con pezuñas hendidas y ojos astutos estirados hacia las sienes. Es un sátiro de apetito sexual desmesurado, que acosa por igual a las ninfas y a los jovencitos; a falta de presas, se entrega al onanismo, tan exigente es su sexualidad. Vive en los bosques y su color es el verde. Su nombre, Pan significa 'Todo', y el Gran Pan designa al Gran Todo, la energía primordial y fecunda propia del universo y la vida, cuya expresión puede ser a veces anárquica y caótica. Encarna la fuerza de los elementos de la naturaleza, cuyo desencadenamiento provoca un 'miedo pánico', signo de enloquecimiento de los sentidos y la razón que se apodera de cualquiera que se encuentre en contacto con ese dios ávido y desordenado, a semejanza nuestra." p. 67. El autor continúa expresando: "Pan es el poder de la infancia y del juego, la fuerza de la risa, la sed del amor, la comunión con la naturaleza inmensa y virgen. Pan es el desquite del campo y los bosques contra las ciudades; es el estado salvaje contra el civilizado; es el mundo de la intuición y el 'despertar' que se opone al de la razón; es la magia contra la ciencia." pp. 67-68.

<sup>338</sup> "En el imaginario medieval, mantenido por la Iglesia, el sabat estaba presidido por el diablo en persona, Satanás o Lucifer. El diablo del sabat, llamado Verbouc, aparecía generalmente en forma de un gran macho cabrío negro de mirada brillante [...]" p.58.

negras<sup>339</sup> en donde se realizan actos ofensivos al único y verdadero dios. Las mujeres, participantes entusiastas de las celebraciones y/o actividades de su comunidad como sacerdotisas, curanderas, etc., son consideradas las principales aliadas del diablo porque ellas, por naturaleza, son proclives al mal: una herencia llevada en la sangre por ser descendientes de Eva, la culpable de que Adán haya perdido el Paraíso; o peor aún, descendientes de la innombrable y rebelde Lilith, la mujer que no se somete a Adán. La mujer hereda lo peor de sus ancestros: la lascivia, la astucia, el placer de provocar daño a sus congéneres y, lamentablemente, no hereda lo mejor de los hombres: su inteligencia, su espíritu, el parecerse en imagen y semejanza a Dios, porque la mujer transformada por sus defectos morales en bruja, adquiere una habilidad diabólica: la capacidad de metamorfosearse en un ser bello, dulce, frágil, en suma: TENTADOR.<sup>340</sup>

El resto de los seres sobrenaturales, incluido el enano<sup>341</sup>, pasan a formar parte de la hueste diabólica comandada por Lucifer cuyos malévolos planes se entretrejen en la oscura

---

<sup>339</sup> "From midnight picnics and bawdy gaiety, the sabbaths changed to blasphemous parodies of the Christian faith. Henceforth anyone who wanted to attend them had first to be initiated into a coven, and the chief of each coven ruled it by terror. [...]" Dennis Wheatley, *op. cit.*, p. 242. Wheatley también expone cuándo se introduce el Diablo en estas celebraciones: "Such were the sabbaths of the sixteenth and seventeenth centuries, when the Church in Western Europe had replaced the Horned God with the Devil and the power of Darkness again came into its own." *Ibid.*, p. 243.

<sup>340</sup> Ésta característica permite asociar la figura de la mujer-bruja con el diablo de la religión católica de España: "Este demonio de la religión siempre se aparece como supremo representante del mal, y como tal, sea cual sea la apariencia que adopte, su misión primera y fundamental es atraer a los humanos al mal que representa, para así arrastrarlos con él al infierno, donde habita. Es, pues, fundamentalmente un demonio tentador, [...]" Manuel Martín Sánchez, *op. cit.*, p. 122.

<sup>341</sup> Muchembled cita una descripción hecha por el monje Raul Gabler acerca del diablo en forma de enano: "En la época en que vivía en el monasterio del bienaventurado mártir Léger, que se llama Champeaux, una noche, antes del oficio de maitines, se yergue ante mí a los pies de mi lecho una especie de enano horrible de ver. Era, según pude juzgar, de baja estatura, con un cuello menudo, un rostro demacrado, ojos muy negros, la frente rugosa y crispada, las ventanas de la nariz dilatadas, la boca prominente, los labios hinchados, el mentón huidizo y muy recto, una barba de macho cabrío, las orejas velludas y aguzadas, los cabellos erizados, los dientes de perro, el cráneo en punta, el pecho inflado, la espalda gibosa, las nalgas temblorosas, la ropa sucia, enardecido por su esfuerzo y con todo el cuerpo inclinado hacia delante. Asíó la extremidad del lecho en que reposaba, le imprimió terribles sacudidas y al fin dijo: 'Tú, tú no permanecerás mucho tiempo en este lugar.' Y yo con espanto, me desperté sobresaltado y lo vi tal como acabo de describirlo." Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 24.

Entre los rasgos compartidos por el enano y los demonios se encuentran las actividades que desarrollan : « *Toujours est-il que l'un des démons, l'Azazel (ou Azazyel, car les orthographes varient) du Lévitique, enseigne aux hommes à faire des épées, des couteaux, des boucliers, des cuirasses et des miroirs ; il leur apprend la fabrication des bracelets et des ornements, l'usage de la peinture, l'art de se peindre les sourcils, d'employer les pierres précieuses, et toute espèce de teintures, de sorte que le monde fût corrompu ... Barkayal enseigne l'art d'observer les étoiles. Akibeel enseigne les signes. Tamiel enseigne l'astronomie. Et Asaradel enseigne les mouvements de la Lune.* » Gerald Messadié, *op. cit.*, p. 332.

noche<sup>342</sup> para causar daño a sus adversarios: Dios y sus criaturas, es decir, los hombres cristianos.<sup>343</sup> La sociedad, asediada por el Mal<sup>344</sup> que se encuentra en todas partes, tiene que tomar precauciones y seguir al pie de la letra las instrucciones de sus guías espirituales, quienes conocen muy bien al Enemigo y sus artimañas. En este combate la piedad no tiene lugar. La misericordia de Dios no se aplica a los débiles ni a los traidores quienes sufren las consecuencias de sus pecados pagando con interminables tormentos en esta vida o en la

---

La figura del enano se asocia también con los herreros y artesanos por las actividades que realizan. Estas actividades, de esfuerzo físico, permiten relacionar la figura del enano con los artesanos, los campesinos y el Diablo: "Oler mal llegaría a ser un día un signo esencial de inferioridad social. Mientras tanto, el hedor evocaba a la vez la imagen del diablo, de las enfermedades, de los remedios olfativos indispensables para soportarlo, y la imagen de los placeres de la carne y la culpabilidad que resultaba del hecho de entregarse a ellos demasiado intensamente. [...]" Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 128.

<sup>342</sup> Brasey comenta que el color negro predomina en la decoración del *sabbath* porque simboliza el culto a la tierra y a las fuerzas subterráneas. Véase Édouard Brasey. *Brujas y demonios*, pp.59-60. "En Grecia, la diosa de la noche se llamaba Nyx, diosa alada que, cuando el día se acercaba a su fin, desplegaba un velo negro sobre el firmamento y se iba volando hacia el cielo, seguida por una cohorte de estrellas. Era la primera hija del Caos y engendró toda clase de monstruos y catástrofes, como el duelo, la enfermedad, el sufrimiento, la discordia, la tristeza y la vejez. También dio a luz a unos gemelos, el sueño y la muerte. Estos oscuros hijos de la noche tenían por misión gobernar a los humanos." *Ibid.*, p. 14.

<sup>343</sup> Una forma de producir daño era a través de las enfermedades, los eclesiásticos adjudican toda infección o pestilencia al diablo. Las hambrunas, las pestes y las guerras en Europa en los siglos XIV y XV son consideradas catástrofes por la gente; no obstante, las autoridades eclesiásticas se encargan de difundir que son castigos divinos. Incluso se llegan a asignar enfermedades precisas a pecados específicos, por ejemplo, la enfermedad para castigar la soberbia es la lepra. *Apud* Émilie Beaumont et Christine Sagnier, *op. cit.*, p. 15 ; Robert Muchembled, *op. cit.*, p.103 y Gerald Messadié, *op. cit.*, p. 354.

La medicina medieval no está muy avanzada ya que está impregnada de creencias mágicas y religiosas. El conocimiento se basa en el saber romano. La observación científica no es la preocupación de la época y solamente los cadáveres de criminales pueden ser disecados para ser estudiados. *Apud* Émilie Beaumont et Christine Sagnier, *op. cit.*, pp. 112-113.

Los eclesiásticos se oponen a que la gente acuda con las curanderas o herbolarias no sólo por el hecho de considerarlas paganas y por ende, malas sino porque esto les significa pérdidas económicas ya que « *La médecine est enseignée dans les monastères, où les moines ont pou mission de soigner les malades. En ville, les chanoines-médecins sont à la fois professeurs dans les écoles-cathédrales et médecins à l'hôtel-Dieu. Les soignants diplômés sont généralement des religieux, mais à partir du XII<sup>e</sup> siècle, l'Église interdit aux clercs d'effectuer des opérations chirurgicales.*

*Ce n'est qu'au XIII<sup>e</sup> siècle que l'on pourra apprendre la médecine à l'université. » Ibid.*, p. 112.

Posteriormente, los avances científicos resultan perjudiciales para la religión cristiana ya que los científicos al escudriñar más el cuerpo humano y obtener mayores conocimientos sobre anatomía, medicina y cirugía, descubren que el cuerpo no puede transformarse con base en el capricho de voluntades diabólicas. Véase Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 182. El arma más poderosa que esgrime la Iglesia: el miedo, representado en la figura satánica está en riesgo, por ello, es necesario utilizar recursos drásticos, las autoridades eclesiásticas se dan a la tarea de crear la Inquisición en 1184 so pretexto de exterminar el mal que dominaba la Tierra. Entonces, el Diablo alcanza una fuerza descomunal de mano de la ignorancia y de un nefasto sentimiento que embarga a la gente: LA CULPA. Muchembled comenta que en Europa hubo una violenta agitación diabólica en los siglos XVI y XVII. Véase *Ibid.*, p. 131.

<sup>344</sup> La imprenta y las artes como el teatro, la escultura, la arquitectura, la pintura y la literatura, sembraron nuevas imágenes diabólicas en el espíritu del pueblo. La propaganda terrorista es creada por eruditos y difundida por clérigos, escritores y artistas. Véase *Ibid.*, pp. 32-47.



otra, ya sea que Dios en su papel de juez determine que el pecado merece el castigo de pasar toda la eternidad en el Infierno o que los representantes terrenales de Dios juzguen que le darán una última oportunidad al pecador de reconocer sus errores y arrepentirse a través de la tortura de la Inquisición.<sup>345</sup>

La imagen del Adversario comienza a homogeneizarse, caracterizándose con rasgos andróginos, animales y bestiales.<sup>346</sup> Sus aliados se ponen al descubierto. Pero, también las deficiencias, incongruencias y cabos sueltos de la religión que se exhibe como la Única y Verdadera. Para empezar, el cristianismo exhibe a una figura maligna tan poderosa que es equiparable al único Dios<sup>347</sup>, por tanto, la línea que separa la figura del Mal de ser un Dios

---

<sup>345</sup> Al respecto, Elia Nathan manifiesta una acertada apreciación: “quisiera sugerir algunos defectos o peligros que puede presentar el mecanismo de reforzar la fe mediante el exacerbar el miedo al demonio. En primer lugar, considero que la imagen de Dios que de él surge es un tanto negativa. En efecto, parecería ser que Dios sólo existe o tiene sentido gracias al diablo: sólo porque existe el diablo es necesario que exista un Dios que nos salve de él, que nos salve de los daños, o del pecado, o en general, del mal. Ciertamente, ésta es una imagen de Dios bastante distinta a su imagen positiva según la cual Él es la fuente de la creación, de todo lo bueno que existe, del amor y la misericordia, etc.” Elia Nathan Bravo. “El diablo y las brujas: Una religiosidad del miedo”. *Medievalia*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, n° 13, abril 1993, p. 17.

<sup>346</sup> “En la iconografía española se representa generalmente al diablo como un hombre desnudo, con cuernos y cara de macho cabrío, rabo y normalmente con pezuñas en vez de pies. También con cara de hombre, cuernos y rabo, e incluso a veces con un tridente en la mano.” Manuel Martín Sánchez, *op. cit.*, p.129.

<sup>347</sup> Esta figura maligna se basa en la figura persa llamada Ahriman: “Es en Persia, en efecto, donde nació el ‘diablo’, asociado a la idea de un dios del mal, doble negativo del dios del bien. Su inventor fue el profeta medo Zoroastro, alias Zaratustra, que vivió en el 600 a. de J.C. y fue el principal reformador del politeísmo védico que reinaba hasta aquel momento.

[...]

La cosmogonía zoroastriana se basa en la existencia, en el origen de los tiempos, no de un solo Dios, creador del universo, sino de *dos* dioses: uno, Ahura Mazda, divinidad solar y sabia, eligió el bien; el otro, Ahriman, el espíritu malo, eligió el mal. El universo dualista tiene, pues, su fuente en esta oposición radical entre dos principios enemigos.” Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, pp. 156-157. El autor concluye comentando que esta reforma iniciada por Zoroastro tenía como objetivo que la gente abandonara el antiguo politeísmo para sustituirlo por un monoteísmo cuyo único Dios habría sido Ahura Mazda.

Algunos autores coinciden en que el mal existe por voluntad divina, ya que el diablo es un instrumento que ayuda a Dios a corregir los malos hábitos humanos. Véase Robert Muchembled, *op. cit.*, pp. 21-22. O para tentarlos, San Agustín comenta que Dios permite el mal para obtener mártires que sean honrados por su virtud al resistir los engaños demoníacos. Véase San Agustín. *La Ciudad de Dios*. México, Porrúa, 2006. (Sepan cuántos..., 59), p. 270-271. San Agustín incluso se manifiesta en contra del principio del mal, ya que piensa que el origen de todos los males no es el mal sino la ausencia del bien. Véase Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 160. El malestar se produce por haberse alejado de Dios.

Messadié comenta que en el Libro de Isaías (escrito entre los siglos VIII y VI a. C.), el judaísmo representaba a Satán y a los demonios como servidores de Dios. Véase Gerald Messadié, *op. cit.*, p. 327. Abramelin, un judío converso no considera a los demonios como espíritus viles o bajos, muy al contrario, los considera muy hábiles, rápidos y laboriosos para infinidad de cosas, así como también afirma que sus nombres fueron manifestados y descubiertos por los ángeles. Véase Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 138. En el *Libro de*

es franqueable y, entonces, se puede hablar de una religión dualista. Se hace referencia a un Dios que es servido por ángeles, el principal de ellos, Lucifer, desea tener un reino divino al igual que Dios, entonces, se rebela y es vencido por las fuerzas divinas. El ángel caído, sin embargo, sí consigue un reino: el Infierno, un invento del siglo XII, creado para aterrorizar a los fieles.<sup>348</sup> Lucifer, sus aliados y su reino son utilizados como una espada que esgrime el clero a su antojo: a veces Lucifer provoca mal sólo porque disfruta el hacerlo; otras, es la herramienta de un Dios que a través de las garras de un ángel transformado en criatura bestial tiene permiso divino para castigar a los que han osado afrentar al único y verdadero Dios. En suma, la figura del Diablo, al igual que la del enano, recibe tal agresión de la cristiandad que hasta nuestros días no ha logrado recuperarse, por eso, para conocerlo debidamente, es necesario observar debajo de la máscara que las autoridades eclesiásticas le han puesto con el fin de asegurarse un control total de la sociedad.

#### **2.4.1.1 La fealdad como marca diabólica**

Es momento de valorar una característica distintiva del diablo que comparte con otros seres asociados a él, entre ellos el enano, y que los identifican, de acuerdo al criterio cristiano, como seres malignos: la fealdad.

Lucifer es un ángel y, por ende, bello, pero una vez pasado por el tamiz de la tradición cristiana su imagen se deforma; siendo ésta la “señal innegable del pecado, en virtud del

---

*Abramelin el mago*, compuesto en Zagreb en el siglo XIV, se aprecia la jerarquía demoníaca: “En esta clasificación, los cuatro príncipes y espíritus superiores son Lucifer, Leviatán, Satanás y Belial. Vienen a continuación los ocho subpríncipes: Astaroth, Oriens, Magot, Paymon, Asmodeo, Ariton, Belzebú y Amaymon. Detrás de ellos, la legión de los espíritus rebeldes, entre los cuales se distinguen nombres muy divertidos, como Lagasuf, Romages, Asmiel, Kirik, Rigolen o Mimosa. Estos patronímicos son de origen bárbaro, [...]” *Ibid.*, pp.137-138. Pero en el Corán, el Diablo es el enemigo abjurado del Creador. Véase Gerald Messadié, *op. cit.*, p. 411.

<sup>348</sup> Anteriormente no se hablaba del Infierno ni del Purgatorio sino del Seol: “¿Qué es el seol? Una morada vacía, triste sin duda, pero en absoluto pavorosa, habitada no por los muertos y los condenados, sino por ‘todos los vivientes’ [...] buenos o malos, reyes o esclavos. [...] Ahora bien, es al seol adonde fue precipitado Lucifer, con sus ángeles rebeldes, en el pasaje de Isaías: ‘¡Cómo! ¡He aquí que has caído al seol, a las profundidades del abismo!’. El castigo de los ángeles rebeldes, y de todos los humanos que les siguen los pasos en la desobediencia a Yavé, no es, pues, ni la muerte ni la estancia eterna en los infiernos, sino el exilio en un lugar neutro desde el cual *ya no se puede contemplar la faz divina*. Tal es el último castigo: no caer hacia el diablo, sino estar privado del amor de Dios.” Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 162.

La obra de Dante Alighieri (1265-1321) titulada: *La Divina Comedia* ilustra vívidamente los suplicios infernales e incluso los castigos corresponden a los pecados capitales designados por convención por los prelados eclesiásticos.

postulado que dice que el aspecto físico es el reflejo del alma; [...]”<sup>349</sup>. Umberto Eco apunta lo siguiente: “Lo feo bajo la forma de lo terrorífico y de lo diabólico, aparece en el mundo cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista. [...]”<sup>350</sup>. Según la *Biblia*, el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, por contraposición, los seres considerados nocivos por la sociedad cristiana están hechos a imagen y semejanza del Diablo.

En general, la belleza es la manifestación de la armonía, de la proporción, de la integridad; sin embargo, no siempre se considera que la fealdad vaya en contra de la armonía del universo. En la Edad Media “desde un punto de vista teológico-metafísico, todo el universo es bello porque es obra divina, y esta belleza total incluso redime en cierto modo la fealdad y el mal; [...]”<sup>351</sup> Incluso San Agustín considera que la belleza se encuentra en todos los seres creados por Dios sólo que en diferente proporción,<sup>352</sup> así como también expone que un alma mejor puede habitar un cuerpo inferior y viceversa.<sup>353</sup>

---

<sup>349</sup> Claude Lecouteux. *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*. Trad. Plácido de Prada. Barcelona, José J. de Olañeta, 1999, p. 30. Esta idea permea toda la Edad Media en la cual lo feo es sinónimo de maldad y la belleza de bondad. Los estudios sobre fisiognomía comenzaron a realizarse hasta la segunda mitad del siglo XVI. Véase *Historia de la fealdad*. A cargo de Umberto Eco. Trad. Maria Pons Irazazábal. Barcelona, Lumen, 2007, p. 257. Aunque los griegos elaboraron una distinción filosófica entre mente y cuerpo, fue René Descartes (1596-1650) el primero en realizar un informe sistemático de esta relación. Véase Robert H. Wosniak, “Mind and Body: René Descartes to William James”, en <http://serendip.brynmawr.edu/Mind/Descartes.html> [consulta: 17 de enero de 2010]. En este artículo se exponen las principales ideas de Descartes al respecto y también la de sus detractores quienes basaban sus razones en Dios. En la época de Descartes aún no existía una clara diferencia entre cuerpo, mente y alma ni tampoco se comprendía bien a bien lo que separaba a los animales de las personas. Además, exponer una opinión puramente científica era riesgoso porque la Inquisición regulaba lo que estaba permitido expresar y lo que no.

<sup>350</sup> *Historia de la fealdad, op. cit.*, p. 73. Las siguientes notas hacen referencia a la misma obra a menos que se indique lo contrario.

<sup>351</sup> p. 43. Incluso en la Antigüedad ya se tenía conciencia de esto: “Marco Aurelio reconoce que también lo feo, también las imperfecciones como las grietas en la corteza del pan, contribuyen a la complacencia del todo. Principio que [...] domina la visión patristica y escolástica, donde lo feo es liberado del contexto y contribuye a la armonía del universo.” p. 30. “Siguiendo las huellas de Agustín encontraremos en el pensamiento escolástico varios ejemplos de justificación de la fealdad en el marco de la belleza total del universo, [...] Se dirá que también los monstruos son bellos porque son *seres* y como tales contribuyen a la armonía del conjunto y que, aunque el pecado destruye el orden de las cosas, este orden es restablecido por el castigo, por lo cual los condenados al infierno son ejemplos de una ley de armonía. [...]” p. 46

<sup>352</sup> “comparada con la complexión humana, que posee una belleza mayor, la belleza del simio es llamada deformidad. [...] También un simio posee el bien de la belleza, aunque en un grado inferior (...) Ninguna naturaleza, por tanto, es mala en cuanto naturaleza.” p. 48.

<sup>353</sup> Véase San Agustín, *op. cit.*, pp. 212-213.

Sin embargo, la sociedad cristiana, bajo el martillo de la Inquisición, condena a multitud de seres a pagar un precio ignominioso, entre ellos se encuentran la mujer, considerada frecuentemente como bruja, el monstruo y el enano. Sin lugar a dudas, la mujer ha sido duramente juzgada a lo largo de la historia; Eco comenta que muchas mujeres, por el sólo hecho de ser feas, son acusadas de brujería y condenadas a la hoguera.<sup>354</sup> También pueden ser señaladas con la marca del demonio.<sup>355</sup> Patrizia Bettella señala tres fases a propósito del tema de la mujer fea: “En la Edad Media existen muchas representaciones de la *vieja*, símbolo de la decadencia física y moral, por oposición al elogio canónico de la juventud como símbolo de belleza y pureza; en el Renacimiento, la fealdad femenina se convierte más bien en objeto de diversión burlesca, con el elogio irónico de modelos que se diferencian de los cánones estéticos dominantes; finalmente, en la época barroca se llega a una revalorización positiva de las imperfecciones femeninas como elementos de atracción.”<sup>356</sup>

En el caso del monstruo, es su fealdad la que lo evidencia. “Pero no se trata de cualquier tipo de fealdad, sino de una fealdad horrible y productora de espanto. [...] El monstruo expresa, por su estado de fealdad, cierta ferocidad, y por ella se revela como ser dañino. La fealdad, como el monstruo, muestra pecados, maldad, vicio, desastres. [...]”<sup>357</sup> La discriminación juega un papel primordial en el criterio que sirve de base a los hombres europeos cristianos para considerar si alguien o algo es monstruoso.<sup>358</sup>

---

<sup>354</sup> Véase *Historia de la fealdad, op. cit.*, p. 212.

<sup>355</sup> “La marca del demonio puede ser interpretada como un símbolo de exclusión de la sociedad, en una época en que los marginales y los criminales a menudo eran estigmatizados por un signo infamante, como la oreja cortada o la marca indeleble impresa con un hierro candente en la piel de los ladrones. Además, esta permite concentrar en torno a un tema único una multitud de creencias y prácticas populares dispersas, a propósito de las marcas de nacimiento. [...] la marca transforma el mito demonológico en una certidumbre física experimentada por todos: por la bruja, pero también por un juez, por el ‘pinchador’ y por el público de la ejecución. [...]” Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 82.

<sup>356</sup> *Historia de la fealdad, op. cit.*, p. 159.

<sup>357</sup> Héctor Santiesteban Oliva. *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*. México, UABCS y Plaza y Valdés, 2003, p. 82. En casi todos los sinónimos de feo “aparece implicada una reacción de disgusto, cuando no de violenta repulsión, horror o terror.” *Historia de la fealdad, op. cit.*, p. 19.

<sup>358</sup> “para el hombre europeo, toda extrañeza suele ser negativa, debido al antropocentrismo y eurocentrismo reinantes en el pensamiento general de Occidente a lo largo de su historia. Conocemos la manera en que se observan como seres monstruosos a los integrantes de otras razas. [...] Tal parece que lo que se afirma fuera: ‘lo que no se parece a mí es inferior, monstruoso’. Es revelador que en castellano antiguo se designaba lo feo y lo monstruoso incluso, entre otras maneras, como *dessemejança*.” Héctor Santiesteban Oliva, *op. cit.*, p. 49.

La figura del enano, considerada contrahecha o fea, también es juzgada bajo este criterio y, por lo tanto, se le tiene por un ser maligno y dañino para la sociedad cristiana medieval. Aquí finalizamos la revisión de la fealdad para avanzar a la siguiente figura de nuestra lista: la bruja.

### 2.4.2 Bruja

Las brujas<sup>359</sup> no son seres imaginarios sino reales; en la literatura, son clasificadas, al igual que los enanos, como seres de apariencia humana. Son las protagonistas de debates que tienen como temas la dificultad de clasificarlas: si como animales o humanos, racionales o instintivas, con alma o sin alma<sup>360</sup>, con voluntad propia o proclive a servir al Mal debido a su apetito sexual desenfrenado y pervertido y al placer que sienten en provocar daño al prójimo. Los predicadores cristianos declaran que el diablo y las brujas conspiran juntos para causar daño a la humanidad; una forma eficiente de lograr tal fin, es procreando monstruos.<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> Los eclesiásticos de la Iglesia católica crean el concepto de brujería para ganar terreno y control sobre las prácticas paganas: "Esta tesis de que las prácticas mágicas utilizaban una causalidad sobrenatural demoníaca la fundamentaron en la cosmovisión tomista-aristotélica, según la cual no existen en el mundo las relaciones causales mágicas de simpatía, antipatía o contagio, sino que toda causalidad es física; de esta cosmovisión que sigue que aquello que los hombres llaman actos mágicos no puede ser sino el resultado de una intervención sobrenatural demoníaca –si la intervención fuese divina se trataría de milagros, los cuales difieren de los actos mágicos por ser realizados por santos, esto es, por personas avaladas por la Iglesia católica." Elia Nathan Bravo, *op. cit.*, pp. 12-13. Berruezo comenta que un brujo se diferencia del adivino, curandero o hechicero porque es un ser maléfico para su comunidad, es decir, produce daño al grupo del que forma parte. Véase José Berruezo et al. *El mundo de lo oculto: brujería, parapsicología, ciencia de lo inexplicable*. Barcelona, Marin, 1991. (Tomo 2), p. 11. No obstante, los teólogos no están interesados en revisar diferencias y se dedican a trastocar todo lo referente a las prácticas religiosas de los aldeanos, como las fiestas druídicas: "*Samhain* (el 1° de noviembre), *Imbolc* (el 1° de febrero), *Beltaine* (el 1° de mayo) y *Lughnasad* (el 1° de agosto)." Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 70, las cuales, una vez pasadas por el juicio del cristianismo, quedan transformadas en aquelarres; este término "designaba las reuniones nocturnas de los fieles de un culto secreto organizado, donde el escudero parecía jugar un rol de ministro, sirviéndose para eso de su libro herético. Los documentos indican igualmente que una de las mujeres conservaba otras obras que leía a veces a su congéneres y desempeñaba un rol muy activo, [...]" Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 51. Cabe mencionar lo siguiente: el vocablo 'bruja' se usa mucho más que 'brujo' debido a que las mujeres se acercan más a las prácticas paganas ya que la religión cristiana tiene poco o nada para ofrecerles.

<sup>360</sup> "Hasta el Concilio de Nicea (325) se les negó incluso el derecho a tener un alma. [...]" Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 174.

<sup>361</sup> Las opiniones se dividen al tratar de determinar: a) Si las uniones carnales entre diablo y/o demonios con una bruja son posibles. b) En caso afirmativo, si tales uniones permiten que la bruja quede preñada y pueda parir seres monstruosos. Muchembled expone: "la copulación satánica no crea monstruos sino que prohíbe simplemente la vida." Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 84. En la Edad Media se cree que Dios puede tomar el

La misógina historia responsabiliza a la mujer por los males que sufren tanto los hombres como los animales<sup>362</sup>; la figura femenina maléfica es representada no sólo en la figura de Eva, sino en la primera mujer de Adán: la insumisa Lilith<sup>363</sup>. En otras culturas aparece como Gea<sup>364</sup> o Hécate<sup>365</sup>. Las mujeres son marginadas, alienadas y se convierten en los chivos expiatorios<sup>366</sup> de los miedos de la sociedad; una realidad tangible a través del

---

aspecto de hombre pero el diablo no. "Sin embargo, según otra teoría, el diablo para aparecer como hombre o mujer bella realiza una transformación. Cuando se convierte en hombre se llama *íncubo* y cuando se convierte en mujer se llama *súcubo*." Héctor Santiesteban Oliva, *op. cit.*, p. 89. Brasey explica el significado de estos términos: "Estos demonios eran tanto femeninos –los *súcubos*, del latín *subcubare*, 'acostarse debajo' –como masculinos- los *íncubos*, del latín *incubare*, 'acostarse encima'-. [...]" Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 18. Se considera que el mal es estéril por ello, el Diablo precisa de los seres humanos para reproducirse y propagarse y se vale de los *íncubos* y *súcubos* para lograr este objetivo. Además, le adjudican el hecho de pedir en sus invocaciones, sacrificios donde sus seguidores le ofrezcan sangre y semen, es decir, vida y semilla.

<sup>362</sup> «*Un autre texte intertestamentaire, 'La vie grecque d'Adam et Ève', raconte qu'Ève se rendit au Paradis en compagnie de son fils Seth [...], et là, Seth fut attaqué par une bête. Elle admoneste et supplie la bête, qui lui rétorque : 'Comment se fait-il que ta bouche se soit ouverte pour manger de l'arbre dont Dieu t'avait défendu de manger ? Voilà pourquoi, nous [les bêtes] avons-nous aussi changé de nature.' Là, tout le mal de la vie après l'exclusion du Paradis est mis sur le compte de la première femme. On se saurait mieux faire !* » Gerald Messadié, *op. cit.*, pp. 338-339.

<sup>363</sup> "De perfecto, entero, acabado, 'divino', Adán pasa a estar escindido, dividido, 'dia-bolizado'. Lo que Lilith (el 'espíritu') rechaza es la pérdida de la unidad divina. Por eso se opone, después de haber sido separada de él 'por el espíritu', a unirse a Adán 'por la carne'. Parte integrante del hombre, no ve por qué debería convertirse en 'su' mujer. Prefiere casarse con Samael, Satanás, el diablo, esperando el día en que 'afligirá al mundo' para vengarse de Dios." Édouard Brasey, *Brujas y demonios*, p. 167.

<sup>364</sup> "El mito de Lilith, mujer dominadora y rebelde, vampiro y gul se encuentra especialmente asociada con el arquetipo de la Gran Diosa Madre, el Alma Mater, terrestre y telúrica, vinculada con los ritos de muerte y fecundación. La Gran Madre de los orígenes, Gea, la Tierra, es la igual del Padre, Urano, el cielo, en la creación de toda cosa. Ella es quien da la vida y quien la toma, guardiana del paso que conduce a la vida (el nacimiento) o que lleva a los infiernos (la muerte). Su sexo y su vientre son metáforas del mundo subterráneo, morada de los muertos (ella es entonces Perséfone, la guardiana de los infiernos) y lugar de gestación y de fertilidad (se convierte en Deméter, diosa de las cosechas). Es el intermediario obligado entre este mundo y el mundo inferior; entre el interior y el exterior. Es la guardiana del umbral, a la manera del dragón, del can Cerbero o del diablo señor de los infiernos. Guardiana de la vida y de la muerte, es alternativamente nutricia y cruel, todopoderosa frente al Todopoderoso. Corresponde asimismo al concepto gnóstico del Alma del Mundo, intermediaria entre el Cielo y la Tierra, uno de cuyos brazos está encadenado a Dios, y el otro al animal. Para reunirse con la divinidad de la que ha surgido y abandonar el estatuto animal, el hombre debe, pues, pasar obligatoriamente por el Alma del Mundo, a saber, la Mujer universal, arquetipo que reúne a la vez a la Virgen María y a María Magdalena." *Ibid.*, pp. 170-171.

<sup>365</sup> "Hécate es el equivalente griego de la Lilith hebraica. Diosa ctónica de la fertilidad y la muerte, se la asocia con la Luna, y en este aspecto es 'portadora de Luz'. Es, pues, junto con Lilith, el complemento femenino del Lucifer portador de Luz. A menudo se representa a Hécate con tres rostros (al igual que el Lucifer de Dante), apostada en una encrucijada, desde la que su mirada fulmina a los viajeros imprudentes. [...]" *Ibid.*, p. 172.

<sup>366</sup> "Imaginemos la siguiente situación: un grupo se halla sometido a otro que impone sobre el primero dura autoridad. La agresividad que se dirigiría contra el grupo de dominio no puede manifestarse plenamente. Hay que aguantar, hay que disimular... Sin embargo, aquella agresividad debe canalizarse de alguna manera. Pues bien, ya que no puede ir abiertamente "contra el blanco" se introyecta en el mismo grupo y descarga,

proceso de la Inquisición<sup>367</sup>. Dejemos hasta aquí los comentarios acerca de las brujas puesto que ya recogimos los datos pertinentes para nuestra investigación y prosigamos con la última criatura de nuestra lista: el monstruo.

### 2.4.3 Monstruo

Como mencionamos, a las brujas se les considera procreadoras de monstruos reales, carnales.<sup>368</sup> Algunos les adjudican a estos seres atributos diabólicos, otros no.<sup>369</sup> La teratología es el tratado o estudio de las monstruosidades o anomalías de los seres animales o vegetales. Sobre la etimología del término ‘monstruo’, San Isidoro comenta: “*Monstra* deriva su nombre de *monitus*, porque se ‘muestran’ para indicar algo<sup>370</sup>, o porque

---

en el interior de la comunidad, a través de las acusaciones de brujería.” José Berruezo *et al.*, *op. cit.*, p. 12. La misma gente que acude a pedirle ayuda a las curanderas, las denuncia, posteriormente, como brujas. Situación similar a la sufrida por los pigmeos.

<sup>367</sup> Eco expone lo siguiente: “En el siglo XIII nació la Inquisición, pero se ocupaba sobre todo de los herejes. En cambio, en 1484 aparece una bula de Inocencio VIII contra la brujería, *Summis desiderantibus affectibus*, y el papa encarga a dos inquisidores, **Heinrich Kramer** y **Jakob Sprenger**, que actúen con severidad contra las hechiceras. Unos años más tarde estos inquisidores publican el *Malleus Maleficarum* o *El martillo de las brujas*, el tratado más importante sobre la brujería, en el que se enseñaba cómo había que reconocer a esas desgraciadas, cómo interrogarlas y cómo someterlas a tortura para hacerles confesar su pacto con el diablo.” *Historia de la fealdad*, *op. cit.*, p. 205. En los reinos de España: «*Ainsi d'un dominicain nommé Nicolau Eymereich, qui, au XIV<sup>e</sup> siècle, devint inquisiteur général de Catalogne Aragon, Valence et Majorque et qui publia un ouvrage, Directorium Inquisiteurum ou Manuel des Inquisiteur [...]*» Gerald Messadié, *op. cit.*, p. 384. Eco comenta que en la Edad Moderna hubo más procesos contra las brujas como lo atestiguan las numerosas iconografías a partir del siglo XV y añade que entre los siglos XVI y XVIII los procesos y la condena de las brujas sentenciadas a la hoguera o la horca alcanzan su auge. Véase *Historia de la fealdad*, *op. cit.*, p. 207. El estereotipo de la bruja española se populariza gracias a Goya quien “plasmó magistralmente en sus pinturas negras, una mujer anciana y fea, que vive sola y viste de negro y se hace acompañar de un gato negro, símbolo del diablo, su señor; que tiene la capacidad de volar montada en una escoba, para acudir al aquelarre donde se junta con otras y otros de su misma especie para allí ejecutar ceremonias orgiásticas en honor del diablo, al que adoran como su dios y al que llegan a ofrecer sacrificios humanos, generalmente niños inocentes que raptan para sus satánicas ceremonias.” Manuel Martín Sánchez, *op. cit.*, p. 214. El terror inquisitorial dura muchos siglos, los procesos, en España, se prolongan hasta el siglo XIX: «*le coup fatal lui fut porté quand, après son entrée dans Madrid, en 1808, Joseph Bonaparte décréta son abolition. En 1813, les Cortés tinrent une assemblée extraordinaire pour déclarer l'Inquisition incompatible avec la Constitution espagnole. [...]*» Gerald Messadié, *op. cit.*, p. 398.

<sup>368</sup> Paré afirma que las mujeres son inmundas en su ciclo menstrual y si conciben durante su período de sangrado engendrarán monstruos. Véase Héctor Santiesteban Oliva, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>369</sup> Muchembled comenta que en el siglo XVI, los hombres sí distinguían a los demonios de los monstruos: “Los primeros pertenecían a Satanás, mientras que los segundos rara vez eran de origen infernal a sus ojos, pero constituían más bien signos divinos o perversiones del proceso normal de procreación. [...]” Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 98.

<sup>370</sup> Entre las cosas que muestran se encuentran: **La desarmonía del mundo**: «*L'ambigüité demeure une constante du monstre, mais une 'constante variable'. Au XV<sup>e</sup> siècle une faille s'ouvre : le monstre tend à s'installer d'un seul côté du monde et à pactiser avec le diabolique. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle en effet l'idée d'un cosmos harmonieux se trouve combattue par l'évidence de la disharmonie : pestes, massacres, omniprésence*

---

de la mort. *Le corps-univers, le corps social, le corps sacré de l'église, le corps humain se couvrent de pustules; le christ lépreux de Brioude, crucifié terrifiant, donne de ce la une image aux limites du supportable. La confusion religieuse, l'obsession de la fin des temps, la nantisse de l'Antéchrist font verser les masses d'un excès d'une violence à l'autre: de l'extrême piété à l'extrême impudence, de la pénitence ostentatoire à la jouissance effrénée, de la dévotion au sacrilège. [...]* » Claude Kapler. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris, Éditions Payot, 1980, p. 294. **El monstruo funciona como espejo del mundo:** « *De même sans doute, le créateur ou l'imitateur médiéval, en dessinant inlassablement les même monstre, voit en eux, consciemment ou non, une synthèse, un concentré de l'Univers: le monstre est un miroir du monde, un miroir magique qui montre non pas le reflet d'un partie mis une image globale artificiellement créée et voulue par l'esprit, et donc une image qui appartient à son auteur. [...]* » *Ibid.*, p. 284. **También es el espejo del héroe:** "El héroe es monstruoso porque el monstruo –en cierto modo- es él mismo. Héroe y monstruo forman una unidad. En ocasiones el ostento es la parte negativa del propio héroe. [...] Si el monstruo es guardián, la lucha del hombre con el prodigio [...] tiene como finalidad la obtención de un tesoro. [...]" Héctor Santiesteban Oliva, *op. cit.*, p. 171. Las notas siguientes se refieren a la misma fuente a menos que se indique lo contrario. **Los monstruos muestran el pasado, el presente y el futuro:** "El monstruo puede ser el efecto de causas pasadas: el hecho de que los progenitores o la familia o el pueblo, o la humanidad hayan cometido algún desaguisado, algún pecado grave; en el monstruo se muestra el resultado de esa acción pasada. De esa acción pasada pasa a la evidencia presente o futura. Presente: muestra la presencia del mal, evidencia un hecho que debe ser interpretado. Futuro: avisa de un acontecimiento en un futuro mediato; ese acontecimiento, en la mayoría de los casos, es negativo; aunque se llegan a dar casos en los que por el contrario, se anuncia un hecho feliz. [...]" p. 81. **Cumplen varias funciones en la narrativa caballescica:**

- "Tiempo: marca un tiempo 'sagrado'; marca el inicio y fin de un ciclo narrativo.
- Lugar: marca un espacio sagrado. El monstruo y el héroe operan cambios en los lugares que habitan. Crean espacios mágicos. Por ejemplo, el endriago que habita la isla del Diablo: es él quien produce el yermo maligno.
- Acción: con respecto al desarrollo de la obra, marca una encrucijada. Puede decirse de una manera general que las encrucijadas son una constante en las piezas que incluyen monstruos entre sus personajes. Expresa un punto de vista filosófico de la virtualidad y la discriminación de posibilidades. En los libros de caballerías sirven de prueba para el héroe. El personaje sólo se justifica a través de la acción, en parte dado a que se trata de literatura de acción, en parte también como resultante de los valores de la época. Servirá de prueba de ánimo y valor de los protagonistas.
- Función narrativa: es importante la aparición del monstruo en la narración ya que afecta y trastoca elementos estructurales. Opera transmutaciones de ánimo, vida, metales y espíritus. El monstruo está presente en programas con intencionalidad simbólica. Se relaciona con las riquezas tanto materiales como morales. Hay también costumbres monstruosas retratadas en los textos, pero adquieren la grandeza monstruosa a partir de la perspectiva formal imaginativa.
- Símbolo y alegoría: es usual el uso de monstruos en la composición de blasones de los caballeros.
- Psicológicamente: el monstruo es un tótem tabuado al que sólo tiene acceso a 'tocar' un elegido, en este caso, el héroe.
- Guardián de tesoros. Debemos entender éstos como riqueza, sí, pero también como una suerte de oro alquímico, de una simbolización de los valores. El monstruo será piedra de toque del *valor*. No sólo entendido éste tanto como la valentía del protagonista, la cual sería un valor moral y anímico, además de ir ligado a la custodia de valores materiales (tesoros), y de personas (rehenes atesorados). Es preciso recordar que los tesoros custodiados correlacionan dignidad, estamento y merecimiento, y por lo tanto son un tesoro moral." pp. 100-101.



‘muestran’ al punto qué significado tiene una cosa; éste es su significado propio, que se ha visto, no obstante, corrompido por el abuso que de esta palabra han hecho los escritores.’<sup>371</sup>

Santiesteban comenta que al monstruo se le emparenta con los animales y/o bestias debido a que sólo se compara lo semejante con base en un acuerdo lógico, tácito y ontológico.<sup>372</sup> Se enfrentan las posturas sobre considerar a los monstruos como errores de la naturaleza<sup>373</sup> o considerarlos desemejantes<sup>374</sup> al ser humano. Con todo, el monstruo se ha hecho acreedor a un espacio propio<sup>375</sup> y se ha multiplicado, sobre todo a partir del descubrimiento de América<sup>376</sup>. Con esto, damos por concluida la inquisición acerca de las figuras asociadas con el personaje de la obra.

En este capítulo observamos los rasgos característicos de los enanos en los libros de caballerías castellanos y notamos que son personajes anónimos cuyos aspectos más cómicos son acentuados; son seres de corta estatura que conservan rasgos malignos, aún así y después de un proceso, son incorporados al mundo de la corte, aunque no en pie de igualdad con los protagonistas, sino como bufones, siervos o acompañantes. Esto es reflejo, sin duda, de la realidad social de los enanos ya que, en la historia de la humanidad, ellos han sido sometidos para servir a los soberanos en sus cortes; divertirlos junto a los bufones o han sido tomados como simples juguetes o presentados como objetos de arte o animales sabios o exóticos. Recordemos, además, que en el siglo XVI, los enanos están en boga en algunos países europeos, entre ellos España, por lo que es común encontrar a muchos de

---

<sup>371</sup> p. 81.

<sup>372</sup> Véase p. 35.

<sup>373</sup> “El ‘error’ se comete con el permiso de dios (*deo permitente*). Podemos recordar a propósito la máxima: *Quidquid a deo fit est naturale quodammodo*.” p. 41.

<sup>374</sup> “San Agustín toma su posición respecto de la verosimilitud:

Y aunque no es necesario creer que existen todas estas especies de hombres, que señalan con todo, cualquiera hombre nacido en cualquier paraje, esto es, que fuere animal racional mortal, por más extraordinaria que sea su forma o color del cuerpo o movimiento, sonido o voz, cualquiera virtud, cualquiera parte o cualquiera calidad de naturaleza que tenga, no puede dudar todo el que fuese fiel cristiano que descende y trae su origen de aquel primer hombre; sin embargo, se dejar ver lo que la naturaleza ha producido en muchos, y lo que por ser tan raro nos causa admiración.” pp. 150-151.

<sup>375</sup> “¿qué se necesita para que un espacio sea apto para ser habitado por un monstruo? Debe ser, en cierta medida, un espacio sagrado, esto es, cargado de sacralidad; puede ser incluso el guardián de un *axis mundi*, de un eje del mundo, el punto donde es posible la comunión de los tres mundos: Cielo, Tierra e Infierno. Es el centro del mundo. [...]” p. 90.

<sup>376</sup> “Los monstruos del Renacimiento se multiplicaron a través de la impresión y de la imagen, sobre todo las que estaban destinadas a ilustrar los cuentos de viajes. [...]” Robert Muchembled, *op. cit.*, pp. 99- 100.

ellos exhibidos en ferias. En este siglo, todavía existe la duda acerca de si se les debe considerar como animales o humanos; la respuesta que acredite la semejanza con los humanos tendrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que se desarrollan estudios científicos al respecto.

Los enanos son herederos de tradiciones muy antiguas, por eso es importante recordar a sus antecesores, empezando por los pigmeos: Los enanos heredan de sus predecesores históricos la estatura, el hábitat y las costumbres. La estatura ronda los tres palmos; sus casas, excavadas en la tierra, remiten a los hábitats subterráneos. Los pigmeos no practican la agricultura; se esconden de las personas y poseen armas pequeñas y venenosas; son muy hábiles en el uso de hierbas y se les concede algún conocimiento mágico. Al ser paganos, la gente les adjudica un carácter malicioso y los aleja de las aldeas y, por supuesto, no los considera sus semejantes.

De sus antecesores mitológicos, literarios y folclóricos, los enanos heredan diversas características, por ejemplo: de los románicos heredan rasgos que muestran su malignidad y paganismo; de los germánicos heredan características mitológicas pues son criaturas con forma humana dotadas de sabiduría; poseen carácter telúrico y mantienen una fuerte conexión con la muerte; exhiben una notable habilidad para trabajar con metales y piedras preciosas; debido su hábitat, el enano conoce los secretos y las virtudes de los elementos que forman parte de la naturaleza. Los enanos también dominan el conocimiento mágico, el cual, aunado a sus habilidades artesanales les permite forjar armas maravillosas para los dioses, por ejemplo el martillo de Thor. Se han ganado la reputación de guardianes de tesoros ocultos y poseen una habilidad relacionada con el Otro Mundo: conocer el futuro. Habitan montañas huecas y viven en una sociedad medieval, en la cual, no se mencionan enanos campesinos. Los enanos germánicos, generalmente, son bondadosos y auxiliares a diferencia de sus parientes románicos o del romance artúrico que son ladrones o pérfidos.

De sus antecesores célticos, los enanos heredan una imagen muy romancesca. Lecouteux expresa que existen varias razas de enanos relacionados con el Otro Mundo, el cual no se considera solamente feérico y afirma que es este punto en el cual se oponen los enanos célticos a los románicos. En Francia, por vía de la materia de Bretaña, los rasgos de los enanos celtas y románicos se funden con los germánicos. Finalmente, de sus antecesores

romancescos, es decir, de los enanos que pertenecen a la materia de Bretaña, heredan, desafortunadamente, el ser estereotipos que no abren ventanas a un horizonte mítico pues se convierten en tópicos literarios destinados a complacer el gusto del público. En el enmarque español, los enanos forman parte de la mitología y el folclore aunque son confundidos, frecuentemente, con duendes; Martín señala que en España no hay enanos cavadores de minas de piedras preciosas.

A lo largo de esta exploración notamos que algunas características de los enanos se mantienen, como el ser clasificados en la tercera función del esquema trifuncional europeo de Dumézil, por sacar provecho de las riquezas del suelo y del subsuelo. También, permanece la afirmación de que no existen enanos campesinos. Conociéndolos a profundidad, nos explicamos esta situación de la siguiente manera: Los enanos son seres pertenecientes a la naturaleza, como consecuencia, no pueden realizar esta actividad ya que la agricultura es una agresión a la tierra, por lo tanto, practicarla, significaría destruir su propio hábitat. Finalmente, destaca el hecho de que, con la excepción de Oberón, los enanos no protagonizan los relatos.

Las definiciones localizadas en los diccionarios de símbolos nos llaman la atención pues aunque brindan una perspectiva sumaria acerca de este personaje, rescatan, de diversas fuentes, características primordiales e inherentes a la figura del enano; estos diccionarios refieren que la asociación de los enanos a los demonios es frecuente debido a sus taras físicas, las cuales se interpretaban como signos de su perversidad moral; sin embargo, en la literatura infantil aparecen como seres bondadosos o protectores. En general, se les considera como antiguos dioses de la naturaleza, seres telúricos provenientes del mundo subterráneo y se les concede virtudes mágicas. También representan las fuerzas incontroladas del inconsciente; poseen una lógica instintiva e intuitiva. Son seres misteriosos y sus palabras reflejan clarividencia, por lo tanto, pueden servir de guías o consejeros. Por último, cabe señalar que su imagen se allega a la del bufón y a la del loco.

En el transcurso de este capítulo, apreciamos como ha sido agredida la figura del enano por el cristianismo, los escritores y la gente que los ha olvidado y confundido como lo atestiguan nuestros diccionarios lingüísticos actuales. Advertimos, como el enano llega a los libros de caballerías castellanos como un personaje simple y cotidiano, al que se le han

arrebatado sus rasgos mitológicos, mágicos y/o maravillosos que tenía en relatos de antiguas tradiciones. Su figura ya no encierra enigmas ni es temido y/o respetado. Incluso su tara física es objeto de burlas en lugar de interpretarse “como el reflejo de un más allá misterioso”, por ello es necesario servirnos de diversas fuentes para comprender mejor a este personaje.

Sabemos que en *La corónica...* se afirma que el enano es hijo del diablo, por ende, es necesario estudiar a esta figura. El diablo es considerado la representación máxima del Mal, por este motivo, es el principal enemigo de la cristiandad europea occidental pues impide su unidad tanto religiosa como política y social. El término ‘diablo’ es un término genérico utilizado indistintamente para referirse a dioses, genios, enanos, espíritus y seres sobrenaturales paganos. Esta es una confusión propiciada por el cristianismo para asegurarse un control total de la sociedad; sin embargo, cuando uno averigua lo que se oculta en este embrollo, comprende que, efectivamente, la figura del diablo resulta transgresora para la cristiandad mas no por ser un ente poseedor de fuerzas oscuras sino porque se convierte en el símbolo de la resistencia contra una religión opresiva. Es oportuno agregar que, el diablo, al igual que el enano, simboliza lo instintivo y lo inconsciente, es decir, mantiene una postura contraria al Humanismo.

Un asunto de primordial importancia para nuestra investigación es examinar la fealdad como marca diabólica ya que este tema en particular nos ayudará a responder, en el próximo capítulo, si la tara física que padece el enano es prueba conclusiva para afirmar que éste es hijo del diablo pues en el enmarque medieval cristiano se considera que la fealdad es “señal innegable del pecado, en virtud del postulado que dice que el aspecto físico es el reflejo del alma”. Los hombres europeos occidentales cristianos piensan que así como lo feo es sinónimo de maldad; lo bello es sinónimo de bondad y ya que Dios representa la máxima bondad, debe ser bello; en contraposición, su enemigo, el Diablo, debe ser feo; entonces, los hombres cristianos consideran estar hechos a imagen y semejanza de Dios; en cambio, declaran que el resto de los seres, entre ellos los enanos, son nocivos por y para la sociedad cristiana, por lo tanto, deben ser aniquilados.

En la obra se afirma que el enano es hijo de una vieja que ha tenido tres hijos del diablo; la figura de esta mujer se asimila a las brujas, las cuales, son clasificadas, al igual que los

enanos, como seres de apariencia humana y también han sido objetos de debates para establecer si deben ser consideradas como animales o humanas o para discernir si son seres racionales o instintivos o determinar si poseen alma o no, etc. Los predicadores cristianos proclaman que el diablo y las brujas conspiran juntos para causar daño a la humanidad, una forma de hacerlo es procreando monstruos. De esta manera, se advierte que en la historia de la humanidad, la mujer, igual que el enano, ha sido marginada, alienada y convertida en chivo expiatorio de los miedos de la sociedad.

Estudiamos el término ‘monstruo’ por dos razones principales: la primera es que en *La corónica...* se hace referencia a la figura del enano como una cosa *monstrua* y la segunda, como mencionamos, es que a las brujas se les considera procreadoras de monstruos reales, carnales. Algunos autores les adjudican a estos seres atributos diabólicos. San Isidoro comenta acerca de la etimología de este término que ‘*monstra*’ deriva de ‘*monitus*’, en otras palabras, los monstruos muestran o indican algo o ayudan a mostrar el significado que tiene una cosa. El monstruo tiene en común con las figuras del enano, el diablo y la bruja ser relacionado con los animales y/o bestias y, por ende, es calificado desemejante al ser humano. Debido a su fealdad son considerados errores de la naturaleza. Es interesante observar que, con todo, los monstruos han ganado su espacio propio y se han multiplicado, sobre todo, a partir del descubrimiento de América. Como lo comentamos en el primer capítulo, los viajes ejercen gran influencia en lo maravilloso.

Con esta revisión hemos comprendido mejor conceptos fundamentales como: ‘enano’, ‘diablo’, ‘bruja’ y ‘monstruo’, los cuales servirán para interpretar y valorar la figura del enano en nuestro siguiente capítulo.

### 3. ANÁLISIS SIMBÓLICO-ACTANCIAL DE LA FIGURA DEL ENANO

En este tercer y último capítulo corresponde aplicar el método de análisis y el método de interpretación para cumplir el objetivo general: Determinar la figura del enano en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*<sup>377</sup>. La organización del presente capítulo es la siguiente: En primer lugar, se ofrece la sinopsis de la obra; en segundo, la estructura narrativa de la misma; en tercero, se procede a la aplicación del modelo actancial; en cuarto, se presentan las unidades narrativas o secuencias y en quinto y último lugar, se presentan el análisis y la interpretación de la figura del enano a la luz de los símbolos.

#### 3.1 Sinopsis de la obra

Enseguida se ofrece un resumen de la obra para contextualizar al lector y que pueda seguir el proceso de análisis ya que no se puede incluir la historia caballeresca.

Un día de pascua de Pentecostés, Tablante de Ricamonte arriba a la corte del rey Artur y desafía a los caballeros de la Tabla Redonda para incrementar su honra pues se tiene por mejor caballero de cuántos el rey tiene en su reino, sin embargo, no hay caballeros

---

<sup>377</sup> Como se comentó previamente, la edición de Nieves Baranda es el texto que se utiliza como referencia en este estudio por lo que en las notas de este capítulo sólo se indicarán la páginas correspondientes a esta obra.

disponibles en la corte; sólo se encuentra el conde don Milián que, a la sazón, se encuentra débil, sin embargo, para proteger el honor de la corona real, decide combatir contra Tablante quien es reconocido por su gran habilidad en el uso de armas y su crueldad; Tablante vence al conde pero como esta victoria no incrementa su honra, toma preso al conde y lo manda azotar para causar la deshonra del rey Artur.

Un doncel<sup>378</sup> del rey de 18 años de edad, llamado Jofre, hijo del conde Donasón, le solicita ser armado caballero para ir en busca y demanda de Tablante para tomar enmienda de la deshonra recibida; el rey Artur se niega debido a la juventud e inexperiencia en el uso de armas de Jofre; no obstante, la reina Ginebra intercede a su favor argumentando la buena disposición, razonable edad e hidalguía del doncel. El rey, finalmente, accede y nombra a Jofre caballero de la reina Ginebra.

El recién armado caballero abandona la corte y, a partir de ese momento, sus aventuras son las que ocupan el espacio en la narrativa ya que son éstas las que lo entrenan y preparan para su encuentro con Tablante, siendo este combate la hazaña más significativa de la historia ya que esta victoria implica la recuperación del honor de la corona real y la liberación del conde Milián, por ello el héroe pide como pago se le otorgue en matrimonio a Brunissén, señora del castillo de la Floresta. El rey Artur anuncia a toda su corte las nupcias entre Brunissén, sobrina del conde don Milián, y Jofre, hijo del conde Donasón.

En el siguiente apartado se describirá la estructura narrativa para tener un primer acercamiento a la composición de la obra.

### **3.2 Estructura narrativa de la obra**

*La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* es una historia caballeresca narrada cronológicamente en tercera persona y dividida en 26 capítulos. Tiene principio, medio y fin. Su estructura es cerrada. Reproduce de manera simple el esquema de las novelas de Chrétien de Troyes: Hay una reunión en la corte de Camelot un día de fiesta: pascua de Pentecostés; hay irrupción de una aventura: Tablante arriba a la corte del rey

---

<sup>378</sup> "doncel. 2. m. Joven noble aún no armado caballero. 4. Hombre que, habiendo en su niñez servido de paje a los reyes, pasaba a servir en la milicia, en la que formaban los **donceles** un cuerpo con ciertas prerrogativas." *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. 22ª. ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 848.

Artur para desafiar a los caballeros de la Tabla Redonda y toma preso al conde don Milián; entonces, el caballero elegido, Jofre, sale en busca de Tablante de Ricamonte para desafiarlo y llevar a buen fin la aventura, lo que permitirá el regreso de la armonía a la corte del rey Artur.

Estos aspectos nos permiten apreciar la construcción externa de *La corónica...* y confirmar que esta narración participa de las características adjudicadas a las historias caballerescas como son: el compartir rasgos caballerescos con los libros de caballerías, ser breves y de estructura narrativa simple.

### 3.3 Aplicación del modelo actancial a la obra

A continuación se expondrán las matrices actanciales para conocer la estructura interna de la obra, los motivos, el tema y, sobre todo, la función del enano en relación con la figura de Jofre.

#### 3.3.1 Exposición de las matrices actanciales de la obra

Con base en una atenta lectura de la obra y aplicando la teoría del marco metodológico expuesta en la introducción del presente trabajo, se encontraron 16 matrices actanciales en esta historia caballeresca<sup>379</sup>, se presentan en el siguiente cuadro:

**Cuadro 1 Exposición de las matrices actanciales**

MATRIZ ACTANCIAL	SUJETO (S)	OBJETO (O)	DESTINADOR (D1)	DESTINATARIO (D2)	ADYUVANTE (A)	OPONENTE (Op)
1	Tablante de Ricamonte	Desafiar a los caballeros de la Tabla Redonda para incrementar su honra.	Tenerse por mejor caballero de cuántos el rey Artur tiene en su reino. Deseo de fama.	Honra de Tablante de Ricamonte.	Gran habilidad en el uso de armas. Crueldad.	No hay caballeros disponibles en la corte; el conde don Milián, a la sazón, se encuentra débil.
2	Jofre	Solicitar al rey Artur lo arme caballero	Deseo de servir al rey y a la reina. Mostrar su	Honra de la corona real, de los caballeros de la Tabla	Reina Ginebra. Buena disposición. Razonable	Rey Artur. Juventud. Inexperiencia en el uso de

<sup>379</sup> Por motivos prácticos y de espacio, decidimos exponer las matrices en una tabla, en lugar de recurrir a la presentación utilizada en el marco metodológico de la introducción.



		para ir en busca y demanda de Tablante para tomar enmienda de la deshonra recibida.	hidalguía. Ayudar al conde don Milián. Deseo de fama.	Redonda, del conde don Milián, del conde Donasón y de Jofre.	edad. Hidalguía.	armas.
3	Jofre	Apercibirse para defenderse.	Conocimiento de oídas que posee Jofre acerca de las aventuras caballerescas.	Honra de Jofre.	Determinación Habilidad con las armas.	Un caballero confunde a Jofre con su enemigo, el caballero Diedes d' Escocia.
4	Jofre	Combatirse y ahorcar al caballero para terminar con una mala costumbre que afrenta a los caballeros armados.	Respeto a la orden de caballería.	Honra de Jofre y de los caballeros presos. Tranquilidad del abad y de los monjes del monasterio. Liberación del enano. Reina Ginebra.	Confianza en la voluntad divina. Habilidad con las armas.	Caballero, señor del enano. Enano que cuida la lanza peligrosa.
5	Jofre	Defender la honra de una doncella.	Respeto a la orden de caballería.	Honra de Jofre, de la doncella, de su padre y de sus parientes.	Habilidad en el combate.	Caballero Montesinos que acostumbra burlarse de las doncellas.
6	Jofre	Superar la aventura de la barca para ir al torneo para obtener experiencia.	Deseo de aventura y experiencia.	Honra de Jofre.	Reunir el número suficiente de caballeros para pedir pasaje en la barca. Destacada habilidad de Jofre en el uso de armas, especialmente, la espada. Apoyo de sus compañeros.	Los caballeros del castillo de Normandía.
7	Jofre	Participar en un torneo para	Deseo de aventura y experiencia.	Honra de Jofre y del caballero aventurero.	Haber superado la aventura de la	Balián el Brun y sus caballeros.

		obtener experiencia. Ayudar al caballero aventurero a tomar enmienda de la afrenta cometida por Balián el Brun.	Amistad entablada con el caballero aventurero.		barca. Excelente desempeño de Jofre en el torneo. Compañeros de la barca, especialmente, Diomedes. Caballeros del rey de Escocia. Caballeros del rey de Irlanda.	El rey de los cien caballeros. Caballeros del rey de Irlanda.
8	Jofre	Terminar con la inevitable aventura del castillo de Celestín lo antes posible.	Continuar la búsqueda de Tablante.	Honra de Jofre, de la corona real, de los caballeros de la Tabla Redonda y del conde don Milián.	Conocer acerca de esta aventura le permite prepararse con anticipación y mandar a hacer una gruesa lanza para vencer al caballero.	Caballero del castillo de Celestín, su mozo con la campana y sus caballeros.
9	Jofre	Defender a una doncella.	Respeto a la orden de caballería	Honra de Jofre y de la doncella.	Habilidad en las armas	Un caballero que quiere llevarse, por la fuerza, a una doncella.
10	Jofre	Dormir.	Necesidad de descansar.	Descanso de Jofre.	Encontrar una huerta.	Brunissén, sobrina del conde don Milián y dueña del Castillo de la Floresta, envía a numerosos caballeros a apresarlo por estar en su huerta.
11	Jofre	Defender el honor del rey Artur y la reina Ginebra y de los caballeros de la Tabla Redonda.	Respeto a la orden de caballería.	Honor de Jofre, de la corona real y de los caballeros de la Tabla Redonda.	Habilidad con las armas.	Dos caballeros hablan mal del rey, la reina y sus caballeros.
12	Jofre	Hallar la	Deseo de	Honra de	La madre de	Malato.

		<p>casa encantada del malato. Ayudar a una madre a recuperar a su hijo. Rescatar a una doncella y a 300 niños.</p>	<p>aventura. Respeto a la orden de caballería.</p>	<p>Jofre. Alegría de la madre, de los niños y sus madres, de la doncella y de sus padres y de sus criados.</p>	<p>uno de los niños. La doncella, sobrina del conde don Milián, quien vive en el Castillo del Fierro. Sayón, criado del malato.</p>	<p>Casa encantada. Sayón, criado del malato.</p>
13	Jofre	<p>Librarse de la vieja y la fantasma.</p>	<p>Enojo.</p>	<p>Honor de Jofre Liberación del ermitaño y de todos los que deseen pasar por allí.</p>	<p>Ermitaño con una cruz y agua bendita.</p>	<p>Vieja (madre del enano, el malato y la fantasma) y la Fantasma que provocan la muerte y el espanto de las personas que transitan junto a la Fuente Peligrosa.</p>
14	Jofre	<p>Ayudar a una doncella y a su hermano, un caballero enfermo.</p>	<p>Respeto a la orden de caballería.</p>	<p>Honra de Jofre, de la doncella y del caballero, hermano de la doncella.</p>	<p>Habilidad en las armas.</p>	<p>El señor de la torre del Mirandero que hace muchos agravios en el puente.</p>
15	Jofre	<p>Recuperar el honor de la corona real y de los caballeros de la Tabla Redonda. Liberar al conde don Milián y a los 300 caballeros presos.</p>	<p>Respeto a la orden de caballería y cumplimiento de su palabra.</p>	<p>Honra de Jofre, del rey Artur, de la reina Ginebra, de los caballeros de la Tabla Redonda, del conde don Milián y de los 300 caballeros y de sus familias.</p>	<p>Habilidad y experiencia en las armas, especialmente la espada. Valor. Recordar de quién es hijo y a quién sirve. Juventud.</p>	<p>Tablante de Ricamonte y su gran habilidad en el uso de armas.</p>
16	Jofre	<p>Pedir, como recompensa a sus servicios, a Brunissén en matrimonio.</p>	<p>Amor</p>	<p>Jofre Brunissén</p>	<p>Brunissén. Reina Ginebra. Rey Artur. Conde don Milián.</p>	<p>Palabra dada a la doncella que rescató de la aventura del malato y la casa</p>

						encantada.
--	--	--	--	--	--	------------

Como podemos observar, el modelo actancial permite descubrir la estructura interna de la obra: se divide en 16 matrices actanciales y Jofre, en su función de actante, es el sujeto de 15 de ellas<sup>380</sup>. También se nota que la estructura narrativa de la historia se basa en las aventuras,<sup>381</sup> pues 14 de 16 matrices actanciales están dedicadas a ellas: la primera aventura tiene como sujeto a Tablante; las trece restantes, a Jofre. Asimismo, es evidente que el tema amoroso está supeditado a las aventuras caballerescas, sólo la última matriz actancial se centra en el amor y, aún así, en la obra se manifiesta que Brunissén es otorgada en matrimonio a Jofre como recompensa por los servicios prestados a la corona real.

Respecto a la figura central de este estudio, el modelo actancial nos permite ubicar la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor en la matriz 4 de la construcción de la historia que corresponde a la segunda aventura caballeresca de Jofre.

### 3.3.2 Exposición de los motivos de la obra

Observando detenidamente las 16 matrices actanciales, nos percatamos de que pueden ser clasificadas con base en sus motivos para obtener una panorámica general de la estructura interna de la obra, por esta razón, las hemos organizado en cuatro grupos:

#### A) DESHONRA DEL REY ARTUR (matriz actancial 1):

Esta aventura desata toda la acción: trata del arribo de Tablante a la corte del rey Artur; su desafío; su combate con el conde don Milián y el posterior aprisionamiento y azote de éste para causar la deshonra del rey Artur.

<sup>380</sup> Por lo que, sin lugar a dudas, él es el protagonista de la historia pese a que en el título de la obra figure en primer lugar el nombre de Tablante. Es muy probable que esto se deba al hecho de que Tablante desde el inicio ya tiene fama de ser un caballero cuya habilidad en las armas y crueldad le hacen ser temido por muchos, en cambio, Jofre es un doncel inexperto en el uso de armas al comienzo de la historia; su reputación se apoya en la de su padre: HIJO DEL CONDE DONASÓN, sin embargo, la continuación del título de la obra nos deja saber que son las aventuras de Jofre y no las de Tablante, las que importan: "Y DE LAS GRANDES AVENTURAS Y FECHOS DE ARMAS QUE OVO YENDO A LIBRAR AL CONDE DON MILIÁN, QUE ESTABA PRESO, COMO EN LA CORÓNICA SIGUIENTE PARECERÁ. LA QUAL FUE SACADA DE LAS CORÓNICAS Y GRANDES HAZAÑAS DE LOS CAVALLEROS DE LA TABLA REDONDA." p. 181.

<sup>381</sup> "El caballero considera la aventura como un 'acontecimiento fortuito', conformado por el azar y el peligro y su puesta en acción, que es el hecho de armas generalmente. [...]" Carlos Alvar. *Breve diccionario artúrico*. Madrid, Alianza, 1997. p. 20.

**B) NOMBRAMIENTO DE JOFRE COMO CABALLERO (matriz actancial 2):**

El doncel Jofre pide al rey Artur lo nombre caballero para tomar enmienda de la deshonra recibida, tras una negativa basada en su juventud e inexperiencia en el uso de armas, Jofre, con la intercesión de la reina Ginebra, consigue ser armado caballero.

**C) FORMACIÓN CABALLERESCA DE JOFRE (matrices actanciales 3-15):**

Las hazañas de Jofre son el eje de la acción: las aventuras de Jofre que anteceden su encuentro con Tablante, lo preparan en el uso de armas y lo habilitan para salir vencedor del combate y recobrar así la honra de la corona real y de los caballeros de la Tabla Redonda y liberar tanto al conde don Milián como a 300 caballeros presos. Las 13 aventuras de Jofre son las siguientes: 1) la del caballero que lo confunde con Diedes d'Escocia, 2) la del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor, 3) la de su encuentro con el caballero Montesinos, 4) la de la barca que pasa por el castillo de Normandía, 5) la del torneo del rey d'Escocia, 6) la del caballero del castillo de Celestín, 7) la del enfrentamiento con un caballero que desea llevarse por la fuerza a una doncella, 8) la de los enfrentamientos con los caballeros de Brunissén en el Castillo de la Floresta, 9) la de su encuentro con dos caballeros que hablan mal de la corona real, 10) la de la casa encantada del malato, 11) la de la Fuente Peligrosa donde se encuentra una vieja y la fantasma, 12) la del señor de la torre del Mirandero y su encuentro en el puente y 13) la del combate contra Tablante de Ricamonte.

**D) MATRIMONIO ENTRE JOFRE Y BRUNISSÉN (matriz actancial 16):**

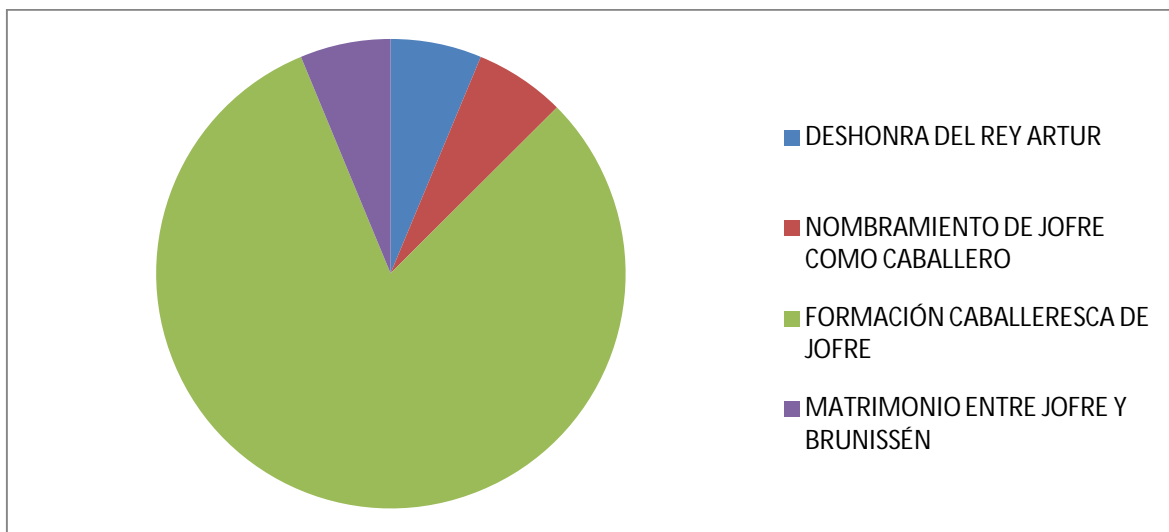
Una vez que Jofre regresa triunfante a la corte del rey Artur; como pago a sus servicios, solicita en matrimonio a Brunissén, dueña del Castillo de la Floresta y sobrina del conde don Milián; se celebran las bodas y el resto de la existencia de Jofre se sintetiza en menos de dos párrafos<sup>382</sup>.

---

<sup>382</sup> "E las bodas acabadas, acordaron que sería bien por un mes pedir licencia para se ir, y al conde Donasón diéronle tanto quanto quissiesse; y al conde don Milián, por dos meses; y a Jofre, por un mes, porque el rey quería tenello siempre en la corte. E él fue a su castillo, y estuvo allá un mes y vínose a la corte. Desta manera vivía Jofre, que el rey le dava de quatro en quatro meses licencia y veía su casa.

Y en este tiempo parió su muger dos hijos y una hija, y en este tiempo murió el conde don Milián y la condessa hizieron herederos del condado a Jofre. Y después murió su padre y heredó su condado, de manera que quando vino Jofre a ser de hedad para reposar, tenía dos fijos y dos condados para ellos, y

Esta clasificación permite reconocer el motivo con mayor relevancia en la obra como se aprecia visualmente en la siguiente gráfica:



**Figura 3.** Gráfica de los motivos de la obra

El motivo principal es **La formación caballeresca de Jofre**, con un total de 13 matrices actanciales, lo que equivale a un 81.25%; en contraste, los otros motivos alcanzan sólo un 6.25% cada uno pues sólo les corresponde una matriz actancial. La clasificación con base en los motivos, facilita el descubrir el tema de la obra.

### 3.3.3 Exposición del tema de la obra

Para descubrir el tema partimos de la exposición de motivos y, a través de este procedimiento, se reveló que el encadenamiento de esta historia se da no sólo en el aspecto cronológico, sino en el de causa-consecuencia como se observa en el siguiente cuadro:

---

diógelos a los hijos y casólos muy honradamente. Y él y su muger se retraxeron al castillo de la Floresta, que era cosa muy alegre y aparejada para bivar, y allí gastaron su tiempo. Y desde que fueron viejos, casaron la fija y diéronle en casamiento aquel castillo, y ellos fenecieron sus días y fueron allí enterrados. E aquí se acaba esta corónica. p. 283

**Cuadro 2 Exposición del encadenamiento de la historia utilizando la estructura causa-consecuencia**

<b>CAUSA</b>	<b>CONSECUENCIA</b>
Tablante causa la deshonra del rey Artur.	El doncel Jofre pide ser nombrado caballero para ir en busca y demanda de Tablante.
El doncel Jofre pide ser nombrado caballero para ir en busca y demanda de Tablante.	Jofre es nombrado caballero para ir en busca y demanda de Tablante pese a ser inexperto en el uso de armas.
Jofre es nombrado caballero para ir en busca y demanda de Tablante pese a ser inexperto en el uso de armas.	Gracias a las aventuras que tiene en su camino a Ricamonte, Jofre adquiere experiencia en el uso de armas que lo preparan para combatir con Tablante.
Gracias a las aventuras que tiene en su camino a Ricamonte, Jofre adquiere experiencia en el uso de armas que lo preparan para combatir con Tablante.	Jofre combate con Tablante y lo vence y, con esta victoria, recupera el honor de la corona real.
Jofre combate con Tablante y lo vence y, con esta victoria, recupera el honor de la corona real.	Jofre pide, como recompensa a sus servicios, a Brunissén en matrimonio.
Jofre pide, como recompensa a sus servicios, a Brunissén en matrimonio.	El rey Artur, la reina Ginebra y el conde don Milián le otorgan a Brunissén en matrimonio como pago a sus servicios.

Con base en este cuadro sustentamos que el tema central de la obra es: **LA RECUPERACIÓN DEL HONOR —————> HONOR.**

### **3.3.4 Exposición de la matriz actancial correspondiente a la figura del enano**

Centrando el estudio en la figura del enano se advierte lo siguiente: En LA AVENTURA DEL ENANO QUE CUIDA LA LANZA PELIGROSA Y SU SEÑOR se observa que el sujeto, Jofre, desea combatir y ahorcar al caballero, señor del enano, para terminar con una mala costumbre que afrenta a los caballeros armados; lo impulsa el respeto a la orden de caballería para beneficio de la honra de Jofre, la recuperación de la honra y liberación de los caballeros presos para tranquilidad del abad y de los monjes del monasterio. También beneficia al enano, encargado de cuidar la lanza peligrosa, quien es liberado de servir a un mal caballero y pasa al servicio de la reina Ginebra. A Jofre lo ayuda su confianza en la voluntad divina y su habilidad en el uso de armas. Sus oponentes son: el caballero, señor del enano, y el enano que cuida la lanza peligrosa. Así que, con ayuda del modelo actancial

descubrimos las funciones del enano en relación con la figura de Jofre: **OPONENTE** y **DESTINATARIO**. De esta forma, determinamos que el personaje del enano juega un papel secundario en la obra, sin embargo, esta aventura es la que tendrá más resonancia en la formación caballerescas de Jofre como se mostrará posteriormente.

### 3.4 Rastreando las huellas del enano

En este apartado se expondrán las secuencias de la obra para apreciar la sucesión de las acciones e identificar las unidades narrativas en las que se menciona la figura del enano para valorar su resonancia dentro de la obra en relación con la figura de Jofre.

#### 3.4.1 Presentación de las unidades narrativas o secuencias de la obra

Para conocer la sucesión de las acciones, se presentan, en el siguiente cuadro, las secuencias con base en las 16 matrices actanciales:

**Cuadro 3 Exposición de las secuencias de la obra**

SECUENCIA	SITUACIÓN INICIAL (S. I.)	COMPLICACIÓN O TRANSFORMACIÓN (C/T) Incluye: Suceso desencadenante o complicación (S.D) Reacción ante dicha complicación (Reac.) Efecto o resolución (E.)	SITUACIÓN FINAL (S.F)
1	Un día de pascua de Pentecostés, el rey Artur, la reina Ginebra, las dueñas y las doncellas comentan que hace tiempo no ha habido ninguna aventura en la corte.	<b>S.D.:</b> Tablante de Ricamonte arriba a la corte del rey Artur y desafía a los caballeros de la Tabla Redonda. <b>Reac.:</b> El conde don Milián decide combatir contra Tablante. <b>E.:</b> Tablante lo vence.	Tablante toma preso al conde don Milián y lo manda azotar para deshonorar al rey Artur, la corona real, los caballeros de la Tabla Redonda y la corte.
2	El rey, la reina y la corte lamentan lo sucedido al conde don Milián y el hecho de que ningún caballero se haya ofrecido a liberarlo de su prisión por temor a Tablante.	<b>S. D.:</b> Un doncel del rey Artur, llamado Jofre, le solicita ser armado caballero para ir en busca y demanda de Tablante para tomar enmienda de la deshonra recibida. <b>Reac.:</b> El rey Artur se niega a nombrarlo caballero debido a su juventud e inexperiencia en el uso de armas. <b>E.:</b> La reina Ginebra intercede por	El rey Artur accede a nombrar a Jofre caballero de la reina Ginebra.



		él y le pide al rey Artur lo nombre caballero porque el doncel posee buena disposición, razonable edad e hidalguía.	
3	Estando Jofre en busca de aventuras, pierde el camino y se encuentra cansado y hambriento por lo que decide descansar en un prado donde hay una fuente.	<b>S. D.:</b> Un caballero armado se aproxima a Jofre pues lo confunde con su enemigo Diedes d' Escocia. <b>Reac.:</b> Jofre se apercibe para defenderse. <b>E.:</b> Jofre vence al caballero.	El caballero vencido le otorga a Jofre ir a la corte de Camelot a narrar lo sucedido a la reina Ginebra; el rey Artur manda poner todo por escrito.
4	Jofre pierde el camino durante días y como va muerto de hambre, sed y cansancio se dirige hacia donde ve un pino porque piensa que encontrará algo fresco y podrá reposar en ese lugar.	<b>S. D.:</b> Jofre llega a un prado donde hay una fuente y observa que junto al pino se halla una lanza muy brillante; Jofre la codicia y la cambia por la suya. <b>Reac.:</b> Un enano, encargado de cuidar la lanza peligrosa, sale de detrás del pino y llama a su señor para que combata con Jofre. <b>E.:</b> Jofre vence al caballero y lo ahorca para terminar con esa mala costumbre que afrenta a los caballeros armados.	Los caballeros liberados le conceden a Jofre ir a la corte de Camelot y llevar al enano para que éste narre lo sucedido a la reina Ginebra; el rey Artur manda poner todo por escrito.
5	Jofre pierde el camino y observa, a lo lejos, una torre muy alta y piensa que ahí hallará algo de comer, por eso se dirige a ella.	<b>S. D.:</b> Jofre se topa con el caballero Montesinos tratando de quebrar la puerta de la torre para entrar y deshonorar a una doncella. <b>Reac.:</b> La doncella se asoma a una ventana y le pide a Jofre que la defienda. <b>E.:</b> Jofre combate con el caballero y lo vence.	El caballero Montesinos le otorga a Jofre dos cosas: la primera, honrar a la doncella, su padre y sus parientes; la segunda, ir a la corte a narrar lo sucedido a la reina Ginebra; el rey Artur manda poner todo por escrito.
6	Jofre pierde el camino; arriba a un pradillo detrás de un monasterio y reposa allí.	<b>S. D.:</b> Llega ahí un caballero aventurero quien le informa acerca de las aventuras más peligrosas de aquellas tierras, entre las que se encuentra: la del torneo del rey d'Escocia en el que si se desea participar, se debe superar, primero, la aventura de la barca. <b>Reac.:</b> Jofre desea tener aventuras y obtener la experiencia de participar en un torneo, por ello reúne el número suficiente de caballeros para pedir pasaje en la barca. <b>E.:</b> Jofre y sus compañeros vencen a los caballeros del castillo de Normandía.	Jofre y sus compañeros de la barca se conducen rumbo a Escocia.

7	Jofre y sus compañeros arriban a Escocia y se dirigen al torneo; observan el lugar, la disposición de las cosas, a los participantes y su desempeño.	<p><b>S. D.:</b> Entre los participantes, destaca Balián el Brun, Jofre lo identifica como aquél que afrentó al caballero aventurero.</p> <p><b>Reac.:</b> Jofre decide que es momento de participar en el torneo y ayudar a su compañero a tomar enmienda de la afrenta recibida.</p> <p><b>E.:</b> Jofre destaca por su excelente desempeño y es declarado vencedor del torneo por el rey d'Escocia.</p>	Jofre le pide al rey d'Escocia le prometa dos cosas: la primera, que de ahí a tres días no revele su nombre; la segunda que envíe a un escudero como mensajero a la corte del rey Artur para narrar lo sucedido.
8	Jofre prosigue su camino a Ricamonte.	<p><b>S. D.:</b> Jofre se entera de que debe pasar por el castillo de Celestín y combatir con el señor del lugar.</p> <p><b>Reac.:</b> Jofre manda hacer una gruesa lanza para vencer al caballero y terminar con esta aventura lo antes posible.</p> <p><b>E.:</b> Jofre y el señor del castillo combaten y deciden declarar un empate.</p>	Jofre le pide al caballero le cambie su gruesa lanza por una normal para continuar su camino.
9	Jofre pierde el camino y va cansado, hambriento y sediento. Ve acercarse a una doncella encima de un palafrén. Hablan y acuerdan seguir juntos en busca de una posada.	<p><b>S. D.:</b> Un caballero armado quiere llevarse por la fuerza a la doncella.</p> <p><b>Reac.:</b> Jofre intercede en defensa de la doncella y ella queda como juez para declarar quién es mejor caballero.</p> <p><b>E.:</b> La doncella detiene el combate y declara a Jofre mejor caballero por la espada y, al otro, mejor por la lanza.</p>	Jofre le pide a la doncella ir a la corte de Camelot a narrar lo sucedido a la reina Ginebra; el rey Artur manda poner todo por escrito.
10	Estando Jofre hambriento, sediento y cansado arriba a una huerta del Castillo de la Floresta para dormir.	<p><b>S. D.:</b> Brunissén, la dueña del lugar, al no escuchar cantar las aves de su huerta, envía a un mozo a averiguar la causa; el mozo descubre a Jofre durmiendo y se lo comunica a su señora.</p> <p><b>Reac.:</b> Brunissén se enoja y envía a numerosos caballeros a apresarlo.</p> <p><b>E.:</b> Jofre consigue escapar del Castillo de la Floresta.</p>	Jofre es alcanzado por los caballeros de Brunissén quienes lo buscan para dialogar. Él les comunica su amor por ella y se entera de que es sobrina del conde don Milián. Jofre promete regresar si la demanda del conde tiene buen fin.
11	Jofre llega a un monasterio para descansar y comer.	<p><b>S. D.:</b> Dos caballeros andantes arriban al monasterio y hablan mal del rey, la reina y sus caballeros.</p> <p><b>Reac.:</b> Jofre defiende el honor del rey Artur, la reina Ginebra y el de los caballeros de la Tabla Redonda y los reta a combatirse.</p> <p><b>E.:</b> Jofre los vence.</p>	Jofre los envía a narrar lo sucedido y a pedir perdón ante toda la corte del rey Artur; el rey manda poner todo por escrito.

12	Jofre pierde el camino; encuentra una fuente y allí él y su caballo comen hierbas, toman agua y descansan.	<b>S. D.:</b> Jofre escucha a una mujer dar de gritos: es una madre cuyo hijo ha sido secuestrado por un sayón, criado del malato. <b>Reac.:</b> Jofre decide hallar la casa encantada del malato para ayudarla a recuperar a su hijo y liberar también a los otros niños. <b>E.:</b> Jofre vence al malato y rescata a los 300 niños y a una doncella.	Jofre le hace jurar al sayón que devolverá los niños a sus madres y luego, irán todos juntos a la corte del rey a presentarse ante la reina Ginebra. Jofre acompaña a la doncella, sobrina del conde don Milián, al castillo de Fierro.
13	Jofre, por descuido, pierde el camino y encuentra la Fuente Peligrosa.	<b>S. D.:</b> Jofre se topa con la vieja, madre del enano y el malato, y también se encuentra con la fantasma. <b>Reac.:</b> Un ermitaño al escuchar el ruido sale con una cruz y agua bendita para ayudar a Jofre. <b>E.:</b> La fantasma huye y Jofre, enojado con la vieja, la corta en pedazos para librarse de ella.	Jofre le ruega al ermitaño vaya a Camalot a narrar la aventura a la reina Ginebra.
14	Jofre encuentra Ricamonte pero no a Tablante y como éste regresará en la pascua florida, decide regresar al castillo de Fierro.	<b>S. D.:</b> Pierde el camino y se encuentra con una doncella bañada en lágrimas en compañía de un caballero que porta sólo sus armas defensivas; Jofre se entera de que el señor de la torre del Mirandero los ha agraviado en el puente. <b>Reac.:</b> Jofre decide ayudar a la doncella y a su hermano enfermo. <b>E.:</b> Jofre combate con el señor de la torre del Mirandero; lo mata y recupera las armas del caballero enfermo.	Jofre envía al caballero y a la doncella a narrar lo sucedido a la reina Ginebra quien manda poner la aventura por escrito.
15	Jofre llega a Ricamonte en la vispera de pascua; Tablante lo recibe con mucha honra pues piensa que es un viejo caballero de la Tabla Redonda debido al escudo que porta y lo invita a combatir el lunes ya que la pascua no es día para tratar asuntos de armas.	<b>S. D.:</b> Jofre se desarma y Tablante se siente engañado al verlo tan joven pero al tratarlo y observar su cortesía y su crianza le propone abandonar el combate y quedar como amigos. <b>Reac.:</b> Jofre le explica el motivo de su llegada y el porqué no puede abandonar su demanda, salvo si Tablante accede entregarle al conde vivo y libre de cualquier homenaje. <b>E.:</b> Tablante se niega; el combate se lleva a cabo y Jofre resulta vencedor.	Jofre le pide a Tablante cuide bien del conde y que cuando estén recuperados vayan al castillo de Fierro. Una vez ahí, Jofre envía a Tablante junto con los 300 caballeros liberados a presentarse ante la reina Ginebra.
16	Jofre regresa a Camalot donde es recibido con alegría.	<b>S. D.:</b> Jofre le pide a la reina Ginebra le dé en casamiento a Brunissén como pago a sus	Jofre queda al servicio del rey en su corte.

		servicios. <b>Reac.:</b> La reina Ginebra está de acuerdo y habla con el rey Artur y el conde don Milián., los cuales, aceptan con agrado la petición de Jofre. El rey Artur manda decir todas las hazañas de Jofre en presencia de toda la corte y anuncia las bodas. <b>E.:</b> Se celebran las bodas entre Jofre y Brunissén.	
--	--	--	--

Las secuencias nos permiten observar que las aventuras responden, en líneas generales, a la siguiente estructura: Jofre pierde el camino y se topa con una aventura en la que se presenta un oponente<sup>383</sup>, combaten; Jofre resulta vencedor y el vencido le otorga ir a la corte de Camelot a narrar lo sucedido a la reina Ginebra. Finalmente, el rey Artur manda poner la hazaña por escrito.

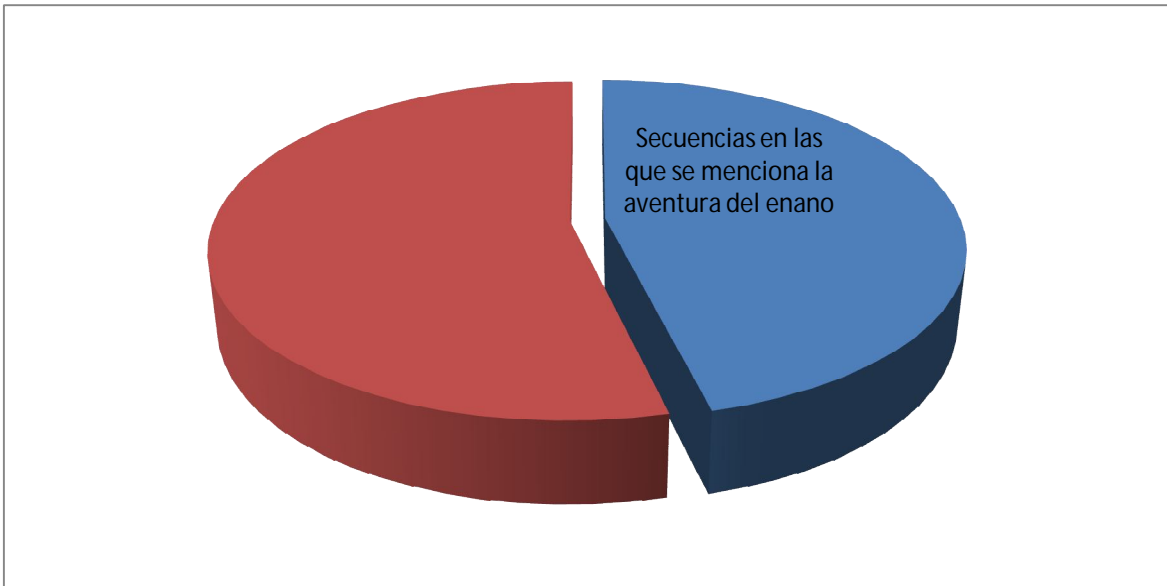
Cada aventura sirve de entrenamiento a Jofre y cada victoria incrementa su honra, siendo el combate entre Jofre y Tablante, la aventura principal de la narración porque significa la recuperación del honor del rey Artur y el retorno de la armonía a la corte de Camelot. Sin embargo, la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor es la que tiene mayor resonancia en la formación caballerescas de Jofre como se verá posteriormente.

### **3.4.2 Resonancia de la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor en la formación caballerescas de Jofre**

Son múltiples las unidades narrativas en las que se hace referencia a la figura del enano o a la aventura en la que participa: 4, 6, 9, 12, 13 y 14, es decir, se menciona en 6 de las 13 secuencias correspondientes a las aventuras de Jofre. En la siguiente gráfica apreciamos visualmente la importancia de esta aventura:

---

<sup>383</sup> En la mayoría de las aventuras el sujeto, Jofre, se enfrenta a adversarios que desean ofender la corona real, deshonrar doncellas, humillar caballeros o causar daño a la gente de la villa; siendo Jofre, en su función de caballero, el encargado de restablecer el orden social.



**Figura 4.** Gráfica de las secuencias en las que se menciona la aventura del enano

Las seis secuencias, previamente especificadas, equivalen a un 46.15% del total de las secuencias correspondientes a las aventuras del sujeto; este elevado porcentaje refleja el enorme impacto de la segunda aventura en la formación caballerescas de Jofre.

Enseguida se realizan algunas observaciones pertinentes para señalar la relevancia de cada unidad narrativa resaltada respecto a la formación caballerescas de Jofre. Comenzamos con la secuencia **4**, correspondiente a **la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor**, es la segunda aventura de Jofre y su primer encuentro con un hijo del diablo: el enano,<sup>384</sup> encargado de cuidar la lanza peligrosa, al servicio de un caballero que mantiene la siguiente costumbre: Si un caballero armado toma la lanza, combate con él o va preso a un monasterio; si combate y es vencido, el caballero, señor del enano, lo ahorca en unos árboles; si va preso, en el monasterio le darán de comer a cambio de su trabajo: tejer, coser y hacer zapatos. Jofre desea combatir con el caballero para terminar con esa mala costumbre que afrenta a los caballeros armados; por eso lo vence y lo ahorca. De esta manera, Jofre aplica la justicia y restablece el orden social liberando a los caballeros presos

<sup>384</sup> El título del capítulo quinto refiere que el enano es hijo del diablo: "CÓMO YENDO JOFRE A BUSCAR A TABLANTE TOPÓ CON UN ENANO QUE ERA HIJO DEL DIABLO, Y GUARDABA UNA LANÇA, QUE SE DEZÍA LA LANÇA PELIGROSA. POR UN CAVALLERO QUE ERA SU SEÑOR Y JOFRE SE COMBATIÓ CON EL CAVALLERO Y LO MATÓ. Y SOLTÓ EL ENANO Y VEINTE CAVALLEROS QUE ESTAVAN ALLÍ PRESOS EN UN MONESTERIO Y LOS EMBIÓ A LA REINA GINEBRA A CAMALOT." p. 199.

del monasterio para tranquilidad del abad y de los monjes del monasterio. Asimismo perdona la vida del enano porque confía en su promesa de hacer lo que él le mande y lo envía a la corte de Camelot.

En suma, esta aventura es notable porque el sujeto, Jofre, ha vencido donde otros han fracasado y esta victoria beneficia tanto su honra como la de otros personajes.

La secuencia **6** correspondiente a **la aventura de la barca que pasa por el castillo de Normandía** es la cuarta aventura de Jofre y en ella se encuentra con un caballero aventurero, el cual, le refiere las aventuras de aquellas tierras, entre las que se halla la del enano y se entera de que éste tiene un hermano: “entre Camelot y un lugar que se dize La Ranca está una muy desastrada aventura, que está un monesterio y en él un cavallero que tiene un enano que es fijo del diablo, según dizen, el qual es hermano del malato de la casa encantada. Y no ay cavallero que por allí passe que de muerto o preso escape.”<sup>385</sup> Jofre le comenta que ese caballero ha muerto y se entera de que ha beneficiado al caballero aventurero cuando éste le expresa su deseo de saber el nombre del caballero que venció esta aventura “porque allí libró un mi hermano, y aún tiró de trabajo, según yo he oído, que una nuestra hermana fue a la corte a pedir al rey un cavallero que nos le librase.”<sup>386</sup> Esto nos permite resumir lo siguiente: la aventura del enano tiene repercusión en otras secuencias de la narración<sup>387</sup> debido a que los beneficiarios de la segunda victoria de Jofre se incrementan.

La secuencia anterior se entrelaza con la **9** correspondiente a **la aventura del enfrentamiento con un caballero que desea llevarse por la fuerza a una doncella** es la séptima aventura de Jofre, en la cual, defiende a una doncella de un caballero, ella es “hermana del cavallero que os deximos que avía dicho a Jofre las aventuras que avía en aquella tierra y hermana de uno de los cavalleros que Jofre avía librado en el abadía que os contamos del enano.”<sup>388</sup> Ella también resulta beneficiada de la victoria de Jofre ya que “avía tres días que esta donzella estaba allí suplicando al rey que le hiziesse justicia de

---

<sup>385</sup> p. 209.

<sup>386</sup> p. 209.

<sup>387</sup> A diferencia de las otras aventuras de Jofre, en las cuales, conocemos a todos los beneficiarios en la narración de la misma aventura.

<sup>388</sup> p. 226.

aquel cavallero que avía diez años que le tenía allí aquel su hermano preso con los otros; y porque no avía cavallero en la corte, estaba detenida. Y en este tiempo llegó el enano y los cavalleros,<sup>389</sup> En esta secuencia notamos lo siguiente: Jofre redime la corona real con sus obras, ya que reparamos, por un lado, en el hecho de estar frente a una corte decadente<sup>390</sup> en la cual no hay cavalleros y, por el otro, nos percatamos de que Jofre cumple eficientemente su función de cavallero restableciendo el orden. En agradecimiento, “la donzella dixo a la reina que porque Jofre era su cavallero, y porque le avía librado a su hermano, y porque él andava en aquellas aventuras y porque ella sabía curar de aquellas feridas, que ella quería ir a buscallo y andarse con él.”<sup>391</sup> Así pues la victoria del enano sigue teniendo eco en la vida caballeresca de Jofre.

La secuencia **12** correspondiente a **la aventura de la casa encantada del malato**<sup>392</sup>, es la décima aventura de Jofre, el narrador confirma que el enano y el malato son hermanos y anuncia que hay un tercero: “como os diximos, este, y el enano y otro que la historia dirá adelante, todos eran fijos del diablo, que los ovo en una muger,”<sup>393</sup> Jofre enfrenta al cruel malato que envía a su sayón<sup>394</sup> a secuestrar niños para degollarlos y bañarse en su sangre con el fin de sanar. Jofre lo vence y recupera a los 300 niños secuestrados y libera a una donzella, sobrina del conde don Milián. Además, perdona la vida del sayón por ayudarlo a salir de la casa y porque le jura devolver los niños a sus madres y presentarse en la corte de Camelot. En esta secuencia advertimos lo siguiente: El principal oponente de Jofre es el hijo del diablo: el malato, a diferencia de la secuencia 4 donde era el cavallero, señor del enano; en esta unidad narrativa el sayón es el sirviente y, al igual que el enano, es

---

<sup>389</sup> p. 226.

<sup>390</sup> Desde la primera página de esta historia (p. 183) se evidencia la decadencia del reinado del rey Artur porque siendo “un día de pascua de pentecostés”, el rey, la reina, las dueñas y doncellas comentan que hacía muchos días “no avía venido ninguna aventura en la corte ni menos ningún cavallero de los de la tabla redonda esta allí.” Es de tomarse en consideración este comentario ya que “La festividad de Pentecostés señalaba el inicio de la temporada de torneos que terminaba antes de la Navidad. Podía haber torneos especiales de Pascua, de Pentecostés y de Todos los Santos. [...]” Aurelio González, “Comida, fiesta y vestido en la Edad Media”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia, 3), p. 94.

<sup>391</sup> p. 226.

<sup>392</sup> **malato,-a** (del it. “malato”, enfermo) 2 *leproso* María Moliner. *Diccionario de uso del español*. 2ª. ed. Edición electrónica Versión 2.0 (2.14.1). Madrid, Gredos, 2001.

<sup>393</sup> p. 249.

<sup>394</sup> **sayón 3** (n. calif.) Se aplica al hombre que, a las órdenes de alguien, \*maltrata a otros. Sicario. *Ibid.*

perdonado, sin embargo, la historia no dice que haya sido integrado a la corte como el enano. También notamos que los personajes se relacionan: el malato es hermano del enano y la doncella es sobrina del conde don Milián. También nos enteramos de donde se encuentra la madre de los tres hijos del diablo ya que el padre de la doncella liberada le informa a Jofre “quántas leguas avía fasta Ricamonte, y del camino y de una aventura que avía de fallar, si por dicha la topasse, que era la muger del diablo, y madre del enano y del malato, y de otro fiijo que allí tenía. Y porque era muy peligrosa, le avisava que a la ida se avía de guardar no perudiesse el camino, que se fazía una vereda a una fuente do ella estava.”<sup>395</sup> Hasta aquí todavía permanece el misterio sobre la identidad del tercer hermano, la cual se revela en la siguiente aventura, por lo tanto, se sabe que la figura del enano seguirá siendo nombrada por parentesco. En cuanto al impacto de esta aventura en la formación caballeresca de Jofre, destacamos lo siguiente: Una vez más Jofre vence donde otros han fracasado y su victoria beneficia a múltiples personajes.

La secuencia **13**, correspondiente a **la aventura de la Fuente Peligrosa donde se encuentra una vieja y la fantasma**<sup>396</sup>, es la onceava aventura de Jofre quien enfrenta a la vieja, madre del enano, el malato y la fantasma, y al tercer hermano: la fantasma. Un ermitaño lo ayuda al alejar a la fantasma con una cruz y agua bendita y Jofre corta a la vieja en pedazos. De esta manera, el ermitaño es libre de irse de allí así como los transeúntes son liberados de pasar allí con temor. El ermitaño confirma la relación de la vieja con el diablo y con los tres hermanos: “señor, avéis de saber que esta vieja era madre desta fantasma que salió, y madre de un malato y madre de un enano, que el diablo los ovo todos tres en esta vieja.”<sup>397</sup> En esta secuencia se confirma que estos son todos los personajes con parentesco con el enano y se aprecia el contraste entre ellos: Los oponentes principales del sujeto son la madre y la fantasma. Ellos son los que causan daño voluntariamente a la sociedad cristiana, por eso Jofre debe anularlos, venciendo, otra vez, donde otros no han podido.

La secuencia **14** correspondiente a **la aventura del señor de la torre del Mirandero y su encuentro en el puente**, es la doceava aventura de Jofre, es decir, la penúltima, que

---

<sup>395</sup> p. 259.

<sup>396</sup> “Sin error de género. Se llama así en Cataluña a una aparición de particularidades ambiguas e imprecisas.” Manuel Martín Sánchez. *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid, Edaf, 2002, p. 260.

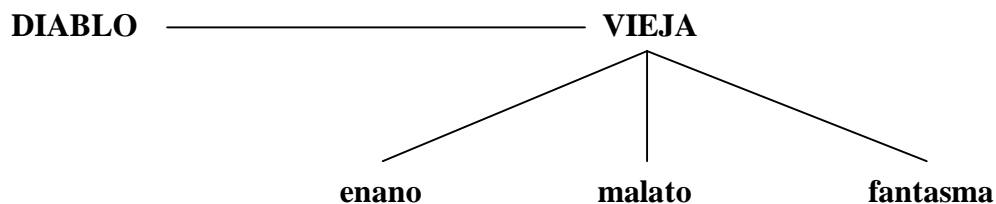
<sup>397</sup> p. 261.



antecede su encuentro con Tablante y lo que aquí se comenta es de vital relevancia en la formación caballeresca de Jofre, veamos de qué trata esta aventura: Al no encontrar Jofre a Tablante en Ricamonte, decide regresar al castillo del Fierro pero pierde el camino y encuentra a una doncella a quien Jofre pregunta el motivo de su llanto y ella le responde: “Señor cavallero, de dezirvos yo mi pena yo os la diría, si supiesse yo que érades vos Tablante de Ricamonte o el cavallero que dizen de la lança peligrosa, porque estos dos cavalleros sabemos que son tales que nadie se combatió con ellos que no fuesse vencido. Pero a vos, señor, que n’os conozco, no querría ponerlos en peligro; especial, señor, que vos dexistes que avía poco que andávades en este ábito.”<sup>398</sup> Jofre oculta su identidad pero la convence de decirle el motivo de su llanto: el señor de la torre del Mirandero los ha agraviado, a ella y a su hermano; Jofre reta al caballero, lo mata y recupera las armas del enfermo hermano de la doncella. A través de las palabras de la doncella, advertimos varias cosas: a) se equipara a Jofre con Tablante lo cual exhibe que Jofre está listo para enfrentarlo; b) Jofre gana un epíteto o sobrenombre: el caballero de la lança peligrosa; significa que la hazaña de la aventura del enano le ha valido el reconocimiento de la gente y le ha dado fama aún en lejanas tierras<sup>399</sup> y c) Jofre es temido por su habilidad en el uso de armas: “sabemos que son tales que nadie se combatió con ellos que no fuesse vencido.” Esto manifiesta que Jofre es un digno rival para Tablante y para cualquier otro que ose enfrentarse a él ya que si un caballero se atreviera a combatir con Jofre y lo venciera, ganaría mucha honra.

A continuación, se sintetizan los puntos relevantes de las seis secuencias:

- 1) En la narración se expone que el árbol familiar del enano es el siguiente:



<sup>398</sup> p. 263.

<sup>399</sup> Ni siquiera el hecho de resultar vencedor del torneo del rey d'Escocia le otorga esa fama.

- 2) El enano es el único personaje de este árbol que es perdonado por Jofre; posteriormente, queda al servicio la reina Ginebra, lo cual significa su integración a la sociedad cristiana.
- 3) Las tres aventuras correspondientes a la vieja y sus tres hijos engendrados por el diablo (secuencias 4, 12 y 13) están destinadas para Jofre: Él es elegido para vencer donde otros han fracasado.
- 4) Es en esas tres aventuras donde hay más personajes que resultan beneficiados<sup>400</sup> con las victorias de Jofre sobre sus oponentes.
- 5) En contraste con las aventuras donde participan los hermanos del enano, en la aventura del enano los beneficiarios se encuentran distribuidos en otras secuencias (6 y 9), por lo que se incrementa el número de beneficiarios de la segunda aventura en el transcurso de la historia.
- 6) La aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor es la que da fama a Jofre y le hace merecedor de un sobrenombre que reconoce tal hazaña: el caballero de la lanza peligrosa; esto determina que Jofre es capaz de enfrentarse a Tablante y recuperar la honra del rey Artur.

Lo anteriormente expuesto nos permite afirmar lo siguiente: la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor es la que tiene mayor resonancia en la formación caballeresca de Jofre cuyo éxito se corona al vencer a su principal contrincante: Tablante de Ricamonte.

El siguiente apartado estará dedicado a interpretar la aventura del enano a la luz de los símbolos.

### **3.5 Análisis e interpretación de la figura del enano a la luz de los símbolos**

En este apartado, primero examinaremos el contraste entre la perspectiva cristiana<sup>401</sup> y la perspectiva pre-cristiana para luego descubrir la visión del mundo que manifiesta la figura del enano a través de los símbolos.

---

<sup>400</sup> Véanse las matrices actanciales 4, 12 y 13, la columna correspondiente al destinatario. Por supuesto, no consideramos aquí la matriz 15 que también beneficia a mucha gente porque ya hemos establecido que es la aventura principal de la narración así que hacemos la comparación con las otras aventuras restantes.

### 3.5.1 Visión cristiana: La demonización del enano

Es tiempo de centrar el análisis en la figura del enano. En *La corónica...* este personaje es presentado como un hijo del diablo, pero... ¿en qué está basada tal aseveración? Para descubrirlo es necesario rastrear los indicios que ayuden a resolver esta cuestión. De antemano, sabemos que la religión ejerce una enorme influencia en la obra; esto se hace evidente a través de la referencia a liturgias y tiempos monacales para señalar fechas y horas<sup>402</sup> en la historia así como en los prejuicios para determinar si un ser es diabólico o no como veremos en el desarrollo del trabajo.

La primera mención de la figura del enano se encuentra al inicio del título del capítulo quinto: “CÓMO YENDO JOFRE A BUSCAR A TABLANTE TOPÓ CON UN ENANO QUE ERA HIJO DEL DIABLO.”<sup>403</sup> Como observamos, esta introducción no proporciona ningún fundamento para asociar la figura del enano con un ente diabólico.<sup>404</sup> Luego, el enano aparece en la historia cuando sale de detrás del pino para recriminarle a Jofre su osadía de intercambiar la lanza peligrosa por la suya. Esta es su descripción:

la cosa más espantable del mundo, que tenía la cabeça tamaña como un arnero, y en cada ojo un grand palmo, y las narizes grandes y cortas, y las ventanas tan grandes, que por cada una cabía una mançana, y los ojos como grandes espejos, y la cabeça hendida hasta las orejas; y el cuerpo tan pequeño, que a mala ves medirían de la cinta a las rodillas un palmo; y su andar era tan poco, que en un día no andaría un quarto de legua; y la boz tenía tan grande, que sonava una gran legua.<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup>Se utiliza ‘cristiana’ como una generalización, aunque se tiene en mente el contexto católico de la obra expuesto en el capítulo 1.

<sup>402</sup> Por ejemplo: al principio de la historia se informa que Tablante arriba a la corte de Camelot en ‘un día de pascua de pentecostés’; hacia el final, Jofre se encuentra con Tablante en ‘bispera de pascua’: “El Domingo de Pascua es la mayor fiesta de la Iglesia, en la que se celebra la Resurrección de Jesús. Es el triunfo definitivo del Señor sobre la muerte y primicia de nuestra resurrección.

El tiempo de Pascua es tiempo de paz, alegría y esperanza. Dura cincuenta días, desde el Domingo de Resurrección hasta Pentecostés, que es la celebración de la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles. En esta fiesta se trata de abrir el corazón a los dones del Espíritu Santo.” *El año litúrgico, origen y significado*. En <http://es.catholic.net/celebraciones/120/16/articulo.php?id=1208> [consulta: 19 de enero de 2012].

Otro ejemplo se encuentra en la aventura del enano cuando se informa que Jofre a la ‘hora de bisperas’, es decir a las 18:00 horas, vio un monasterio. Véase ‘visperas’ en <http://es.wikipedia.org/wiki/visperas> [consulta 19 de marzo de 2012].

<sup>403</sup> p. 199.

<sup>404</sup> Para revisar la forma en que el cristianismo percibe la figura del Diablo, véase el capítulo 2, apartado 2.4.1.

<sup>405</sup> p. 200.

Como observamos, esta descripción se enfoca únicamente en la deformidad física del enano, lo cual motiva a pensar que la asociación con una figura diabólica se basa exclusivamente en su fealdad.<sup>406</sup> En el contexto europeo occidental donde impera la visión cristiana, se considera que “el aspecto físico es el reflejo del alma” y se asocia lo feo y/o deforme a la maldad y como el Diablo es el máximo representante de la maldad, por ende todos los seres feos y/o deformes deben ser sus hijos, esto ayuda a explicar el porqué se califica al enano como un hijo del diablo en la narración. La reacción de Jofre confirma esta visión cristiana del mundo: “Y Jofre, quando le vio, espantóse, y paróse a mirar su mala catadura y dixo:

- Cohonda<sup>407</sup> Dios padre que tal fijo engendró, que yo creo que tú eres fijo del diablo”<sup>408</sup>

Hasta aquí los indicios muestran que los rasgos “diabólicos” del enano están restringidos a su deformidad, aunque es válido preguntarse si la demonización del enano en la obra se debe a su carácter nocivo, es decir, al ser el guardián de la lanza peligrosa y llamar a su señor cuando alguien la toma, lo cual ayuda a mantener una costumbre que afrenta a los caballeros armados.<sup>409</sup> ¿No es esta acción una agresión hacia la cristiandad? Esta costumbre<sup>410</sup> trastoca el orden social impuesto por el clero y la nobleza quienes afirman que su jerarquía terrenal está basada en la celestial; además aseveran que el rey es elegido por voluntad divina; por ende, alterar el orden social impuesto por ellos significa una ofensa directa a Dios. El señor del enano humilla a los caballeros, ya sea ahorcándolos, pues no

---

<sup>406</sup> Esto remite al tema: La fealdad como marca diabólica, véase el capítulo 2, apartado 2.4.1.1

<sup>407</sup> Moliner refiere que el verbo ‘cohonder’ significa avergonzar o confundir o deshorrar. Véase María Moliner, *op. cit.*

<sup>408</sup> p. 200.

<sup>409</sup> La costumbre de la lanza peligrosa es explicada por el caballero a Jofre: “si alguno la toma que sea cavallero armado, ha de hazer una destas cosas: combatirse conmigo o ir preso allí aquella abadía; y si se combate conmigo, y yo lo enforco de aquellos árboles; y si va preso de su voluntad, en aquel monasterio ay muchos. Y el monesterio le da de comer, y les vezan a texer y coser, y fazer çapatos, por donde ganan lo que han de comer; y si vos esto queréis, allí lo fallaréis.” p. 201.

<sup>410</sup> La costumbre “funciona en el mundo artúrico como elemento regulador de las relaciones entre el rey y sus vasallos, por su valor invariable, en el que se funda la autoridad de Arturo, impide cualquier arbitrariedad de éste. Cualquier abuso al que se la pueda someter [...] exige el restablecimiento del orden, cuya responsabilidad incumbe al rey pero cuya materialización suele reservarse al individuo heroico, al caballero elegido, que actúa, por supuesto, en favor de toda la sociedad pero cuyo itinerario de aventuras, ligado estrechamente a la costumbre, configura su plena realización como caballero cortesano. [...]” Carlos Alvar, *op. cit.*, pp. 73-74.

respetar la orden de caballería que concede merced al caballero vencido<sup>411</sup>, ya sea obligándolos a realizar labores correspondientes a las de los siervos y artesanos, es decir, a las de los productores de bienes que pertenecen a la tercera función. Entonces, Jofre, en su función social de caballero, está obligado a restablecer el orden<sup>412</sup> pues él es puente entre el rey Artur y sus vasallos; entre Dios y sus fieles. El enano al ayudar a su señor a afrontar a los caballeros es considerado un transgresor por y para el cristianismo. Por este acto, en la matriz actancial 4, se determinó que el enano, en su función de actante, era oponente de Jofre.

Sin embargo, cuando Jofre va tras él, después de haber ahorcado a su señor, el enano le dice que era forzado a hacerlo: “– Señor, no me matéis, que no era más en mi mano, que aquel cavallero avía veinte años que me tenía aquí por fuerça, y aquella lança yo la guardava y acicalava dos vezes cada semana porque relumbrasse.”<sup>413</sup> Esta explicación es una gran atenuante para Jofre quien decide otorgarle la vida a cambio de hacer lo que él le mande. En esta aventura, Jofre cumple con las funciones administrativas y militares que corresponden al poder real y aplica la justicia. Al mismo tiempo, restaura el equilibrio al liberar a los caballeros presos y cumple así, cabalmente, con los preceptos de la orden de caballería.<sup>414</sup> Jofre, en su papel de juez, determina que el enano no es perjudicial para la cristiandad.

Además, si el enano, por sí mismo, fuese pernicioso para la sociedad cristiana, ¿Por qué el abad y los monjes no le pidieron a Jofre deshacerse de él cuando supieron que su señor

---

<sup>411</sup> “Conceder merced al adversario que se entrega, por ejemplo, responde a la moral utilitaria de la clase caballeresca (un enemigo vencido puede convertirse en un aliado fiel), pero la Iglesia deja sentir también su influencia a través de las virtudes cardinales antes mencionadas o en la justificación fundamental que concede al orden existente y a la función social, en él, de la caballería (servir al rey es servir a Dios). [...]” *Ibid.*, p. 48.

<sup>412</sup> “El ideal de la caballería se resumía en un acuerdo de lealtad absoluta para con las creencias y compromisos a los cuales toda la vida se sometía. [...]” Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 6ª. ed. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, p. 207.

<sup>413</sup> p. 202.

<sup>414</sup> “Movido por las cuatro virtudes de la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza, el caballero artúrico está comprometido en la salvaguarda fiel del orden social cuyo símbolo y garante superior es el rey. Esta tarea se materializa en la defensa de los débiles y los desamparados (por lo general doncellas, viudas y huérfanos, pero también caballeros sometidos) frente a quienes pretenden alterar ese orden, apoderándose de las tierras o riquezas que tales víctimas suelen tener pero no pueden mantener por ellas mismas.” Carlos Alvar, *op. cit.*, pp. 47-48. Para conocer más acerca de la orden de caballería, véase Ramón Llull. *Libro de la orden de caballería*. Nota preliminar y traducción de Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

había sido vencido? Ellos “salieron a recibir a Jofre y el enano les contó todo lo que avía passado, y ellos dixeron a Jofre que en ora buena fuesse allí venido, que veinte años avía que estava allí aquel cavallero, y que allí avía muerto más de diez cavalleros y que allí estaban presos más de otros veinte.”<sup>415</sup>

Posteriormente, Jofre pide a los caballeros liberados presentarse ante la reina Ginebra junto con el enano para que éste narre lo sucedido. Así, el enano resulta beneficiado con el triunfo de Jofre sobre su señor, por eso en la matriz 4 el enano aparece también como **DESTINATARIO**. La figura del enano pierde todo carácter dañino cuando Jofre lo libera de servir al caballero que causa afrenta a los caballeros armados. Por lo anteriormente expuesto, determinamos que la demonización del enano se sustenta únicamente en el prejuicio acerca de su deformidad pero el personaje no es un ser maligno, de lo contrario, Jofre no lo enviaría a presentarse ante la reina Ginebra porque esto significaría ponerla en peligro.

Tan es así que, las reacciones de los personajes de la corte de Camelot muestran asombro ante la apariencia física del enano más no temor:

E como vieron cosa tan mostrua, llegósse toda la corte, y era tanta gente, que era maravilla. El qual, con una boz gruesa que todos lo oyeron, dixo a la reina todas las cosas que avían acontecido; e la reina holgó mucho, y todos. Y mandó la reina que el enano y los cavalleros fuessen ante el rey y que le dixessen que qué le parecía de su Jofre, que la primera buena avía sido, pero que esta era mejor. Y el rey los recibió y folgó mucho de vellos, y más al enano. Y estuvieron allí ocho días, que el rey les mandó dar todo lo que les cumplía, y vistióles y dioles para el camino, y fuéronse; y el enano quedó en merced de la reina.<sup>416</sup>

La gente de la corte se refiere al enano como una ‘cosa mostrua’<sup>417</sup>; por supuesto, los personajes no identifican en él a un semejante<sup>418</sup> debido a su fealdad pero tampoco lo relacionan con una figura diabólica; de ser así, no lo enviarían a narrar lo acontecido al rey quien “folgó mucho de vellos, y más al enano.” El rey Artur no se regocijaría con un ser maléfico puesto que es un rey cristiano; cómo podemos deducir, el enano adquiere aquí la

---

<sup>415</sup> p.202.

<sup>416</sup> pp. 203-204.

<sup>417</sup> Acerca de cómo se aprecian los monstruos en el occidente europeo cristiano, véase el capítulo 2, apartado 2.4.3.

<sup>418</sup> Hay que recordar que en castellano antiguo se utilizaba el término ‘dessemejança’ para designar lo feo.

función de bufón. Por último, se indica: “y el enano quedó en merced de la reina” lo cual implica su integración a la sociedad cristiana mediante su incorporación a la corte como sirviente de la reina Ginebra.<sup>419</sup> Por estas razones, establecemos que la figura del enano no tiene relación con un ente diabólico; no obstante, revisaremos las secuencias 6, 9, 12, 13 y 14 para averiguar si la narración ofrece indicios para modificar esta postura.

En la secuencia 6, el caballero aventurero refiere lo que la gente dice: el enano es hijo del diablo e indica la existencia de un hermano: el malato de la casa encantada. En la secuencia 9, la historia dice que la doncella, hermana del caballero aventurero, estaba en la corte de Camelot cuando arribaron los caballeros liberados y el enano, pese a esto, no se describe ninguna reacción de temor ante la presencia de un “hijo del diablo”. En la secuencia 12, el narrador confirma el parentesco entre el enano y el malato y un tercer hermano y, el padre de la doncella liberada informa que la madre, la ‘muger del diablo’, está con su tercer hijo en la fuente peligrosa. En la secuencia 13, el ermitaño le dice a Jofre que la vieja tuvo tres hijos del diablo: el enano, el malato y la fantasma. En la secuencia 14 se menciona la segunda aventura pero no se hace referencia a la figura del enano.

En suma, los personajes de la historia afirman: el enano, el malato y la fantasma son hermanos e hijos del diablo puesto que éste los tuvo en una mujer; una vieja cuya figura se asocia fácilmente a la de la bruja;<sup>420</sup> sin embargo, los personajes denominados hijos del diablo y la vieja nunca mencionan directa o indirectamente el supuesto parentesco entre ellos ni con una figura diabólica. ¿Será que la asociación de estos personajes con el Diablo es motivada por resultar contrarios a la cristiandad de una forma u de otra?<sup>421</sup> Con base en la información expuesta en el capítulo II, se puede afirmar que el Diablo se utiliza como una figura implícita, asociada a seres considerados transgresores por y para la sociedad cristiana. No obstante, la narración no ofrece un indicio suficientemente válido que permita, sin lugar a dudas, calificar al enano como un hijo del diablo.

---

<sup>419</sup> Esto corresponde con las características descritas por Lucía y Sales acerca de la figura del enano en los libros de caballerías castellanos. Véase el capítulo 2, apartado 2.3.2.

<sup>420</sup> Para conocer cómo es valorada la mujer y la bruja en el occidente europeo cristiano véase el capítulo 2, apartado 2.4.2 y para conocer cómo se aprecia a la mujer fea, véase el capítulo 2, apartado 2.4.1.1.

<sup>421</sup> El mostrar de qué forma los denominados hijos del diablo y la vieja resultan transgresores para la cristiandad es línea de otra investigación que abarque el estudio de todos estos personajes. El presente trabajo se restringe al estudio de la figura del enano.

Por lo tanto, se concluye que la tara física que padece el personaje del enano no es prueba conclusiva para afirmar que es un hijo del diablo, en la historia, esta asociación se sustenta en el prejuicio cristiano que asocia la deformidad con la maldad, y a ésta con el Diablo.

### 3.5.2 Visión pre-cristiana: El encanto del enano

Es momento de dirigirle una segunda mirada a la figura del enano, esta vez, a la luz de los símbolos. La secuencia 4, donde participa el enano, será expandida con base en catálisis, índices e informaciones pertinentes para interpretar esta figura.

#### Cuadro 4 SITUACIÓN INICIAL (S. I.)

Jofre pierde el camino; atraviesa una floresta y luego sale a un campo llano; después de andar tres días y tres noches “sobre su mano izquierda vio assomar un pino, y dixo que pues allí avía pino, que cosa fresca havía allí. [...] y mientras más andava, más se descubría el pino y otros pinos, y era hora de bísperas<sup>422</sup> y fazía gran sol, que era en verano<sup>423</sup>. Y yendo así, miró sobre la mano derecha y vido unas casas y no supo juzgar qué fuesen, y era un monesterio de monjes, y como iba muerto de hambre y de sed, y cansado, començó a guiar fazia las casas.”<sup>424</sup>

En la S. I. observamos que el perderse antecede la aventura y símbolos como la floresta y el campo ambientan la atmósfera ya que la floresta-bosque es un lugar idóneo “para que el caballero emprendiese tareas con un carácter iniciático, exponiendo su vida a los peligros más inesperados en un viaje frecuentemente trazado por el azar. [...]”<sup>425</sup> y el campo<sup>426</sup>

<sup>422</sup> Las 18:00 horas.

<sup>423</sup> “No se produce la alternancia de las estaciones, pues desde los orígenes míticos del ciclo artúrico un clima vivificador de perenne primavera o verano auspicia la progresión del héroe caballeresco (Murillo). [...]” María Soledad Carrasco Urgoiti *et al.* *La novela española en el siglo XVI*. Madrid, Iberoamericana, (Biblioteca Áurea Hispánica, 18), 2001, p. 20.

<sup>424</sup> p. 199.

<sup>425</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Fernández Ciudad, Ediciones del Laberinto, S. L., (Colección Arcadia de las Letras nº 33), 2008, p. 230.

<sup>426</sup> Campos: “En el sentido más amplio, significan espacios, posibilidades abiertas. [...]” Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. 5ª. ed. Barcelona, Labor, 1982, p. 117.



llano<sup>427</sup> es símbolo de espacio, de posibilidades abiertas. En este contexto se presentan dos opciones para Jofre: Ir hacia donde se encuentran los pinos o dirigirse hacia el monasterio. La primera opción se ubica a su izquierda cuyo significado designa lo nefasto, lo de mal augurio, lo pasivo, lo maléfico, la muerte y también lo pasado; la segunda opción, se localiza a su derecha cuyo significado denota lo favorable, lo de buen augurio, lo activo, lo benéfico, la vida y el porvenir<sup>428</sup>. En el contexto cristiano en que está inscrita la obra, la oposición entre pinos (bosque-floresta) y monasterio es muy importante. “En diversas regiones, especialmente entre los celtas, el bosque constituía un verdadero santuario en estado natural [...]”<sup>429</sup> Tradiciones muy antiguas, anteriores a las cristianas, rendían culto a sus deidades en el bosque porque “La selva o bosque sagrado es un centro de vida, una reserva de frescor, de agua y color asociados, como una especie de matriz. También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración. [...]”<sup>430</sup>. En suma, los pinos (bosque-floresta) representan el paganismo, la naturaleza salvaje, el peligro inesperado, la soledad. El monasterio representa el cristianismo, la civilización, la seguridad, la compañía. En otras palabras, los pinos (bosque-floresta) representan lo maléfico frente a lo benéfico y, como narra la historia, el caballero se inclina por la segunda opción: el monasterio.

La elección de los pinos resulta peligrosa, más que para Jofre, para la cristiandad, la cual rinde culto a un Dios encerrado en templos mientras que las antiguas tradiciones celebran los cultos a sus deidades en el espacio abierto, vibrante y lleno de vida del bosque.<sup>431</sup> El símbolo de los pinos (bosque-floresta) resulta transgresor para la cristiandad, por ello la perspectiva cristiana lo presenta en la historia como una alternativa nefasta, de mal augurio. Esta vía no debe ser elegida por el héroe, sin embargo, como observaremos, se introduce una complicación en la historia.

---

<sup>427</sup> Llanura: “La llanura es el símbolo del espacio, de la tierra ilimitada, pero con todas las significaciones de lo horizontal, por oposición a la vertical. [...]” Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 669.

<sup>428</sup> Véanse *Ibid.*, pp. 407-410 y Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 165.

<sup>429</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 194.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 195. “Los druidas y los antiguos germanos tenían sus templos y celebraban sus misterios religiosos en los bosques. [...] Pero los conventos cristianos no dejaron de rodearse, al igual que los templos paganos, de bosques misteriosos, para ocultar sus tesoros y sus altares.” Ángel de Gubernatis. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal I. Botánica general*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2002, p. 67.

<sup>431</sup> Para conocer más sobre el contraste entre las celebraciones paganas y las cristianas, véase el capítulo 2, apartado 2.4.1 Diablo.

## Cuadro 5 COMPLICACIÓN O TRANSFORMACIÓN (C / T)

### a) Suceso desencadenante (S. D.)

Jofre “vido arrimado al pino relumbrar una cosa que parecía un espejo, y tuvo la rienda al cavallo y pensó de ir allá. [...]”<sup>432</sup> Jofre se dirige al lugar donde se encuentra el objeto brillante para descubrir que: “allí avía una muy linda fuente y un prado y arrimado al pino estava una lança muy luzia, y como la vido, codicióla, y llegóse a ella y tomóla y puso la suya. [...]”<sup>433</sup>

El objeto brillante resulta tentador para el caballero quien opta por averiguar de qué se trata. Al acercarse al lugar donde se encuentra el objeto, se topa con una fuente: “El simbolismo de la fuente de agua viva es especialmente expresado por el manantial que surge en medio del jardín, al pie del Árbol de la Vida, en el centro del paraíso terrenal, dividiéndose luego en cuatro ríos que corren hacia las cuatro direcciones del espacio. Es, según las terminologías, la fuente de vida o de inmortalidad, o de juventud, o también la fuente de enseñanza.”<sup>434</sup> Cirlot comenta que el agua en surgimiento simboliza tanto la fuerza vital del hombre como de todas las sustancias.<sup>435</sup>

En cuanto al significado simbólico del pino se refiere lo siguiente:

Árbol funerario y fálico. En la forma de su fruto se creía reconocer el miembro viril. Hemos dicho [...] que los árboles funerarios son simbólicos de la inmortalidad, de la generación y de la vida eterna; el pino, como el ciprés y el abeto, dada la solidez de su madera y de su follaje siempre verde, representaba la perpetuidad de la vida; este símbolo parecía, pues, adecuarse a las ceremonias funerarias entre los pueblos que creían en la inmortalidad del alma. [...]”<sup>436</sup>

Chevalier y Cirlot coinciden en calificar al pino como símbolo de la inmortalidad debido a la perennidad de su follaje y en relacionarlo con la fecundidad debido a la forma de su

<sup>432</sup> p. 199.

<sup>433</sup> p. 200.

<sup>434</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 515.

<sup>435</sup> Véase Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>436</sup> Ángel de Gubernatis. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal II. Botánica especial*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2003, p. 175.

fruto.<sup>437</sup> En suma, el lugar donde se localiza la lanza es un espacio abierto latente de vida ya que tanto la fuente como el pino simbolizan fecundidad, reproducción, regeneración, inmortalidad.

Sobre la lanza, Cirlot comenta lo siguiente: “Símbolo de la guerra y también sexual (8) Arma de la tierra, en contraposición al carácter celeste de la espada. La lanza se halla en relación con la copa. En general, el simbolismo de esta arma se relaciona con la rama, el árbol, la cruz y los símbolos del eje \*valle-montaña. En el *Libro del orden de caballería*, Ramón Llull considera que la lanza que se da al caballero es símbolo de rectitud. [...]”<sup>438</sup>

Respecto a la lanza como símbolo guerrero, Chevalier explica:

Para los griegos y romanos la lanza era un símbolo guerrero y uno de los atributos de Atenea (Minerva). A los combatientes, oficiales o soldados que habían realizado una acción brillante, se les ofrecía una lanza en recompensa; pero generalmente estaba desprovista de punta, no solamente por ser honorífica, sino porque no conferían ninguna autoridad pública, ni mando alguno. En las actividades jurídicas la lanza ocupaba generalmente función de símbolo para indicar la fuerza y particularmente la autoridad pública. [...]”<sup>439</sup>

Revilla concuerda en que la lanza es un símbolo fálico y también comenta que representa los rayos del sol y añade: “En los pueblos germánicos altomedievales, la lanza es, con el escudo, símbolo de la completa libertad del individuo. [...]”<sup>440</sup> Cooper coincide con las características generales asociadas a la lanza, la considera: “Un aspecto del poder masculino; fálico; solar; guerra. La lanza, la espada y las flechas pueden representar los rayos del sol. La lanza es un atributo de las formas inferiores de la caballería, mientras que la espada, la más elevada, representa el discernimiento. [...]”<sup>441</sup>

Entonces, el objeto que ha llamado la atención de Jofre resulta ser un arma de caballería; una lanza cuyo simbolismo fálico remite nuevamente a la idea de fecundidad; Cirlot comenta que es un arma de la tierra, acerca de ésta, Chevalier opina: “Universalmente, la tierra es una matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales.”<sup>442</sup> La tierra es el

---

<sup>437</sup> Véanse Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 837 y Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 364.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>439</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 629.

<sup>440</sup> Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*. 2ª. ed. Madrid, Cátedra, 1995, p. 241.

<sup>441</sup> J. C. Cooper. *Diccionario de símbolos*. 2ª. ed. Trad. Enrique Góngora Padilla. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 100.

<sup>442</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 992.

máximo símbolo de fecundidad y de regeneración.<sup>443</sup> Revilla y Cooper asocian la lanza con el sol, un elemento masculino. De cualquier forma, la lanza se asocia a un elemento vital.

La naturaleza se manifiesta a través de los símbolos descritos en este espacio, en el cual las fuerzas vitales se expanden; se expresan. En cambio, si pensamos en el monasterio, encontramos que naturaleza y civilización se oponen, pues la construcción del monasterio en el bosque significa la muerte de los árboles a manos de los hombres quienes se apropian de un terreno en el cual la vida ya no florecerá, no será un espacio fértil nunca más ya que ha sido reclamado para rendir culto a un Dios que reprime los impulsos vitales: la sexualidad, el placer, el amor hacia la vida y todos los seres que habitan en ella. La visión del mundo se restringe únicamente a lo humano. La naturaleza sólo es útil en función de las necesidades del hombre.

En este contexto, Jofre cede ante el objeto tentador y cambia la lanza por la suya. Esta acción traerá consecuencias que lo pondrán a prueba como caballero.

<b>Cuadro 6 COMPLICACIÓN O TRANSFORMACIÓN (C / T )</b>
--

<b>b) Reacción (Reac.)</b>
----------------------------

Un enano, encargado de cuidar la lanza peligrosa, sale de detrás del pino y llama a su señor para que le demande a Jofre el haber tomado la lanza: “Y luego comenzó a dar tan grandes bozes que el valle todo fazía atronar. Y Jofre, espantado de ver tal visión, miró fazia do el enano mirava, que era fazia el abadía, y vio venir un cavallero armado y no muy despacio; el qual venía por las voces que el enano dava, que así lo tenía por uso. [...]” <sup>444</sup>
--

<sup>443</sup> “Asimilada a la madre, la tierra es un símbolo de fecundidad y de regeneración. Cría a todos los seres, los alimenta y luego de ellos recibe de nuevo el germen fecundo (Esquilo, *Coéforas*, 127-128). Según la *Teogonía* de Hesíodo (hacia 126s), ella (Gaia) parió incluso al cielo (Urano), que debía luego cubrirla para dar nacimiento a todos los dioses. Los dioses imitaron esta primera hierogamia, luego los hombres y los animales; al revelarse la tierra como origen de toda vida, le fue dado el nombre de Gran Madre.” *Ibid.* p. 993.

<sup>444</sup> p. 200.

En *La corónica...* se destaca la deformidad, la pequeña estatura y la potente voz del enano, estas características fueron apreciadas como sobrenaturales por los personajes de la obra, por ello asociaron la figura del enano a una figura diabólica. Pero si se aprecia al enano a la luz de los símbolos, ¿cómo se valora su figura? ¿Será diferente de la expuesta por la perspectiva cristiana que permea la obra? En la hipótesis del presente trabajo se apuesta por ello; se afirma que la figura del enano manifiesta, a través de símbolos, otra visión del mundo con respecto a la impuesta por el cristianismo.

En esta segunda mirada dedicada al personaje del enano de *La corónica...* se distingue lo siguiente: a) no tiene nombre, su mención en la obra es completamente impersonal; b) se reconoce en él un ser de apariencia humana pese a su deformidad (su morfología es un estereotipo destinado a complacer los gustos de la época); c) su vestimenta no es descrita en la narración, no obstante, tampoco se sugiere que vaya desnudo, entonces se puede suponer que viste según la moda campesina pues pertenece a la tercera función y, d) si se le dirige una mirada directa a la figura del enano, ésta revela un mundo simple sin misterios pero, si se le observa de manera indirecta se abre el camino hacia un mundo complejo lleno de significados. Para realizar esta exploración, se tomarán en cuenta tres ejes básicos: la figura del enano, su localización y la actividad que desempeña.

#### 1) La figura del enano

En el capítulo II estudiamos la figura del enano, aquí corresponde rescatar únicamente los puntos primordiales que sirvan para llevar a cabo la interpretación del enano de *La corónica...* Desde su origen, los enanos poseen un carácter telúrico y una fuerte asociación con la muerte: son las larvas que surgen de la descomposición del cadáver del gigante primigenio, Ymir. Su asociación con la tierra remite a la tercera función: la productiva, a la que pertenecen los campesinos, siervos y artesanos. En la mitología germánica se afirma que los enanos conocen perfectamente su hábitat, es decir, conocen los secretos y las virtudes de los elementos de la naturaleza como las piedras, los metales y las aguas. Se les atribuyen poderes mágicos y la habilidad para conocer el futuro, habilidad relacionada con el otro mundo. Esta mitología también refiere que el enano posee una notable habilidad para trabajar con metales y piedras preciosas y elaborar joyas y armas maravillosas

cargadas de gran belleza y poder. También se les relaciona con los guardianes de tesoros o secretos. En general, la figura del enano “Participa de las potencias telúricas y se considera como un viejo dios de la naturaleza. [...]”<sup>445</sup> Por ello se le concede una gran fuerza intuitiva, instintiva y destructora. Su figura también se asocia a la de la araña:

En la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos, que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos. Son el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro. La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo [...] Por esta causa puede decir Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel ‘sacrificio continuo’, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva (51). Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo, de luz reflejada; y por sus fases, afirmativa y negativa, creciente y decreciente) corresponde a la esfera de la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación). Así, la luna, por el hecho de regir todas las formas (en cuanto apariciones y desapariciones), teje todos los destinos, por lo cual aparece en muchos mitos como una inmensa araña (17).<sup>446</sup>

La figura del enano en *La corónica...* representa al hombre salvaje, primitivo cuyo conocimiento del mundo se basa en la intuición y el instinto. Su figura demuestra que el mundo no está construido conforme a la perspectiva cristiana pues él, aún con su apariencia deforme, no deja de ser humano y no resulta dañino para nadie. Si se le liga con una figura diabólica, con la bruja y con el monstruo, no es a causa de su malignidad sino por resultar contrario a la sociedad cristiana ya que exhibe otra visión del mundo, en la cual, se manifiestan las fuerzas vitales de la naturaleza presentes desde tiempos inmemorables, mucho antes de la llegada del cristianismo.

La figura del enano también expone los conceptos trastocados por el cristianismo, por ejemplo: el término ‘pagano’ que proviene de *pagus*, aldea. Al principio, el término ‘pagano’ hacía referencia al aldeano, habitante de la aldea, para distinguirlo del habitante de la ciudad o de la corte. Muchos aldeanos rendían culto a sus antiguos dioses en el bosque y no creían en el dios del cristianismo, por eso cuando el cristianismo se impuso en el occidente europeo declaró inválidos a los otros dioses y los satanizó para destruirlos. De este modo, el término ‘pagano’ pasó a ser sinónimo de ‘diabólico’. El enano remite a este

---

<sup>445</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 445.

<sup>446</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 77.

pasado, con el cual los oprimidos pueden identificarse; recordar que ‘pagano’ significa precristiano y evocar la convivencia con la naturaleza. La figura del enano, a través de sutiles índices e informaciones en la narración, invita a la gente a observar el pasado para reencontrarse con su esencia.

## 2) Localización

En *La corónica...* se narra que el enano sale de detrás del pino, éste es considerado un árbol funerario, fálico, perenne y fecundo. A propósito del pino, se revisará el simbolismo del árbol. Revilla comenta lo siguiente:

En primer término, el árbol es la vertical natural, sugiriendo los significados propios de esta dirección. Además, es un ser vivo, donde suelen producirse los fenómenos cíclicos de la naturaleza: brotar, florecer, fructificar, decaer, secarse (vida y muerte en perpetua sucesión). Por otra parte, el árbol vincula los tres planos concebibles por el hombre: sus raíces se hunden en la tierra, obteniendo precisamente de sus profundidades la nutrición necesaria, se hace presente sobre la superficie de ella, proyectando además su sombra; y se remonta hacia las alturas, apuntando al cielo. [...] Mundo superior, mundo terrenal y submundo quedan, por consiguiente, unidos por el árbol, que opera como nexo entre los mismos.<sup>447</sup>

Chevalier concuerda con esta apreciación y añade: “Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento.”<sup>448</sup> Cirlot agrega: “El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de ‘vida sin muerte’ se traduce ontológicamente por ‘realidad absoluta’, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje (17).”<sup>449</sup> El árbol también posee un carácter andrógino: por un lado, su tronco remite al falo, símbolo masculino y por otro, los huecos del tronco remiten a una matriz; además el árbol surge de la Madre Tierra, se transforma y produce frutos, símbolo femenino. En muchas culturas precristianas, el árbol es considerado un ser cargado de fuerzas sagradas y por este motivo ha sido objeto de culto.<sup>450</sup>

---

<sup>447</sup> Federico Revilla, *op. cit.*, p. 42.

<sup>448</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 117.

<sup>449</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>450</sup> “El ‘culto del árbol’ ha sido muy importante en las civilizaciones prehelénicas. Implicaba ritos de adoración, un sacrificio y danzas destinadas a ayudar a la vegetación. [...]” Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 121.

“En las tradiciones célticas, el simbolismo del árbol, [...] se condensa en tres temas esenciales: ciencia, fuerza y vida. [...] El árbol es símbolo de ciencia y sobre madera han sido precisamente grabados los textos célticos antiguos. [...] Es también símbolo de vida en tanto que intermediario entre el cielo y la tierra, y es incluso algunas veces portador de frutos que dan o prolongan la vida (OGAC, 12,49ss. 185ss).”<sup>451</sup>

Con base en esta revisión, podemos afirmar que la figura del enano en *La corónica...* se encuentra en un lugar sagrado donde convergen, en lo vertical, los tres niveles del cosmos: el ctónico, el terrenal y el uránico. En lo horizontal, los tiempos: pasado, presente y futuro. Las fuerzas vitales de la naturaleza se hacen presentes a través del simbolismo del pino y de la fuente ya que simbolizan la fecundidad, la regeneración, la inmortalidad. Los elementos se reúnen: agua, tierra, aire y fuego. Los tres reinos están presentes: el animal, el vegetal y el mineral. Los contrarios se unen: el carácter masculino y femenino concurren en el simbolismo del árbol. En otras palabras, el espacio que habita el enano es un centro cósmico.

La figura del enano se encuentra en un lugar que invita a la gente a visitar y regocijarse: es un lugar abierto donde la vida palpita, emerge, se regenera continuamente y es dada gratuitamente por la Madre Naturaleza. En cambio, el cristianismo obliga a sus seguidores a confinarse a un lugar cerrado donde la vida se constriñe y se apaga; además tiene un precio tanto monetario como espiritual.

### 3) La actividad que desempeña

En la obra, el enano aparece como guardián de la lanza; el significado simbólico de la lanza remite nuevamente a la idea de fecundidad pues es un símbolo fálico; se considera un arma de la tierra ya que está hecha de metal y, al igual que el pino, la lanza es considerada un eje vertical<sup>452</sup>. La lanza de *La corónica...* aparece como vestigio de un pasado mitológico que permite ligar la figura del enano a sus antepasados germánicos que poseían el conocimiento, la magia y la habilidad para forjar armas maravillosas y destacaban por ser herreros de los dioses y su figura se asociaba frecuentemente con los guardianes de tesoros

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>452</sup> Véanse *Ibid.* p. 629; Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 268 y J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 100.



o de secretos. Con base en el significado simbólico del enano y del lugar que habita se puede determinar que el enano es el guardián de los secretos de la naturaleza, del tesoro del conocimiento en todas direcciones; él es la llave que abre la puerta hacia una cosmovisión.

En la obra, Jofre es atraído por la brillante lanza, esto puede crear la siguiente imagen: un lugar donde el enano teje su telaraña y la lanza es utilizada como carnada para atraer a su presa: un caballero armado. El caballero armado será devorado (destruido) por el caballero, señor del enano, ya sea ahorcándolo o enviándolo al monasterio como siervo. No obstante, hay otra forma de apreciar esta aventura en la que participan personajes correspondientes a las tres funciones: a) el clero, representado por el abad y los monjes; b) la nobleza guerrera representada por el caballero armado, Jofre y c) los campesinos, siervos y artesanos, representados por el enano. Interpretando la figura del enano en vinculación con el lugar que habita y la actividad que desempeña, expresamos lo siguiente: Mediante la brillante lanza, el caballero armado es atraído a donde se localiza la figura del enano en su lugar sagrado, un espacio cósmico donde Jofre tiene la oportunidad de observar al mundo desde una perspectiva diferente. La figura del enano, por medio de la imagen de la telaraña muestra que todo el universo está conectado, aunque a simple vista no se adviertan los hilos; atrapa al caballero armado para que se detenga, observe, escuche y entre en comunicación con el Cosmos.

<p style="text-align: center;"><b>Cuadro 7 COMPLICACIÓN O TRANSFORMACIÓN (C / T )</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>c) Efecto o resolución (E.)</b></p>
<p>Jofre se enoja al escuchar en qué consiste la costumbre y decide combatir con el caballero: “y diéronse tan grandes encuentros, que la lança del cavallero se fizo pieças y la de Jofre, que era la que el enano guardava, se dobló un poco. Pero al fin tan grande fue el encuentro que Jofre dio al otro, que lo echó de la silla y dio con él en tierra, en tal manera que lo firió malamente. Y como Jofre lo vido en el suelo, apeóse del cavallo y tiróle el yelmo, y tomólo por los cabellos y llevávalo arrastrando fazia los árboles. [...]”<sup>453</sup> Y el caballero al</p>

---

<sup>453</sup> P. 201.

ver que su muerte era próxima, ruega piedad a Jofre quien le responde: “La que tú has avido de los cavalleros que aquí has aforcado y ovieras de mí si pudieras.”<sup>454</sup> Y corta de los árboles una soga y lo ahorca.

Es importante notar que la misma lanza que sirvió para atraer a Jofre hacia el pino y desatar toda la aventura, es la misma lanza que utiliza para defenderse del caballero, señor del enano. A propósito, Chevalier explica: “La ambigüedad del arma reside en simbolizar al mismo tiempo el instrumento de la justicia y el de la opresión, la defensa y la conquista. En toda hipótesis, el arma materializa la voluntad dirigida hacia un objetivo”<sup>455</sup> La lanza es un arma del caballero que está ligada a la tierra. Cirlot agrega: “En el complejo simbólico del héroe y de su lucha, las armas son en cierto modo el oponente a los monstruos; la diversidad de unas corresponde a la diversidad de los otros. Por ello, el arma empleada en los combates míticos posee una significación profunda y determinada: caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que éste debe destruir.”<sup>456</sup>

La imagen del señor del enano, ahorcado en el árbol, remite al XII arcano del Tarot:

El Ahorcado simboliza aquí a todo hombre que, absorbido por una pasión, sometido en cuerpo y alma a la tiranía de una idea o un sentimiento, no tiene conciencia de su esclavitud. [...] Su inactividad aparente y su posición indican una sumisión absoluta que promete y asegura un mayor poder oculto o espiritual: la regeneración ctónica. El Ahorcado renuncia a la exaltación de las propias energías, se borra para recibir mejor las influencias cósmicas [...]<sup>457</sup>

El señor del enano ha mantenido la costumbre de afrentar a los caballeros armados durante veinte años. El despliegue de su energía activa la ha depositado en sí mismo. Así, se ha vuelto esclavo de su propia costumbre. Jofre termina con esto: “El Ahorcado señala perfectamente el final de un ciclo, el hombre que se invierte para sumergir su cabeza en la tierra, se podría decir que para restituir su ser pensando en la tierra de la que fue formado. El Ahorcado es el arcano de la restitución final, escribió A. Gheerbrant. [...]”<sup>458</sup> El caballero es ahorcado en un lugar sagrado donde las fuerzas cósmicas fluyen en todas

<sup>454</sup> p. 201.

<sup>455</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 139.

<sup>456</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 82.

<sup>457</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 66.

<sup>458</sup> *Loc. cit.*

direcciones. Su muerte simboliza la regeneración. La aventura del enano que cuida la lanza peligrosa invita a la reflexión, a verse en el espejo y permitir, a través de una actitud pasiva, la purificación. Callarse para escuchar; silenciar para advertir. Tener una actitud pasiva para recibir la energía cósmica y llenarse de ella.

#### **Cuadro 8 SITUACIÓN FINAL (S. F.)**

Después, Jofre va tras el enano y luego de perdonarle la vida; lo pone en el caballo de su señor y le da su lanza y su escudo. Posteriormente, se dirigen a la abadía donde Jofre es muy bien recibido por el abad, los monjes y los caballeros del monasterio, a estos últimos les pide como obra de caballería: “vais desde aquí así como estáis a la corte del rey Artur<sup>459</sup> y vos presentéis con este enano y esta lanza y este escudo de mi parte a la reina Ginebra; y le digáis: ‘Señora, vuestro cavallero Jofre os besa las manos y os faze saber que es vivo, y nos mandó que de su parte nos presentásemos a vuestra alteza, con todo lo susodicho’; y el enano le cuente todo lo que ha pasado.”<sup>460</sup> Los caballeros cumplen esta petición y la aventura es puesta en escrito.

Jofre también aplica la justicia al enano. La Justicia se asocia a la Balanza cuyo significado simbólico es el siguiente: “La balanza es también un emblema de Saturno-Cronos, que es el tiempo. [...]”<sup>461</sup> Esta imagen remite a la vida eterna. Chevalier agrega: “La balanza es también el equilibrio de las fuerzas naturales, ‘de todas las cosas hechas para estar unidas’ (Devoucoux), y cuyos símbolos antiguos eran las piedras oscilantes.”<sup>462</sup> Este equilibrio entre las fuerzas naturales indica un retorno a la unidad y a observar el Orden Cósmico.

La historia narra que Jofre coloca al enano en el caballo de su señor, Cirlot explica el significado simbólico acerca de este animal:

Su simbolismo es muy complejo y, hasta cierto punto, no bien determinado. Para Eliade es un animal ctónico-funerario (17), mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo

<sup>459</sup> Esta es una costumbre que el rey Arturo debe mantener y respetar. Véase Carlos Alvar, *op. cit.*, p. 73.

<sup>460</sup> pp. 202-203.

<sup>461</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 169.

<sup>462</sup> *Loc. cit.*

del movimiento cíclico de la vida manifestada, por lo cual los caballos que Neptuno hace surgir de las ondas marinas labrándolas con su tridente, simbolizan las energías cósmicas que surgen en el Akasha, fuerzas ciegas del caos primigenio (39). Una traducción de este último concepto al plano biopsicológico se debe a Diel, para el cual el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo (15). [...] Por otro lado, considerando al caballo como perteneciente a la zona natural, inconsciente, instintiva, no es extraña la creencia en ciertos poderes de adivinación, frecuente en muchos pueblos de la Antigüedad (8). [...]<sup>463</sup>

Los puntos en común entre el caballo y la figura del enano son: la asociación con la tierra y la muerte, los ciclos vitales, la energía cósmica, el instinto y la adivinación. En cuanto a la lanza, ya se ha comentado su simbolismo pero, cabe destacar que Jofre no la conserva como un arma ofensiva, pues no la porta consigo para utilizarla en posteriores combates, sino que la guarda como arma honorífica. Esta lanza es la que da renombre a Jofre.

Sobre el escudo, Chevalier explica: “El escudo es el símbolo del arma pasiva, defensiva, protectora, aunque sea a veces mortífero. A su fuerza propia de madera, metal o cuero, asocia mágicamente fuerzas figuradas. El escudo es una representación del universo; [...]”<sup>464</sup> Es curioso que en la narración del combate entre Jofre y el caballero no se mencionen los escudos. Más notorio aún es que entre las armas ofensivas del caballero no se encuentre una espada pues no se hace referencia a ella entre las posesiones del señor del enano. Probablemente, esto se deba, por un lado, a que “En las tradiciones cristianas, la espada es un arma noble que pertenece a los caballeros y a los héroes cristianos. [...]”<sup>465</sup> y por otro, porque es un arma generalmente relacionada, en lo social, a una función administrativa y militar y, en lo simbólico, es asociada a la balanza y a la justicia como explica Chevalier:

La espada es en primer lugar el símbolo del estado militar y de su virtud, la bravura, así como de su función, el poderío. El poderío posee un doble aspecto: destructor, pero la destrucción puede aplicarse a la injusticia, a la maleficencia, a la ignorancia y, por este hecho, convertirse en positivo; constructor: establece y mantiene la paz y la justicia. Todos estos símbolos convienen literalmente a la espada, cuando es el emblema real [...] Asociada con la balanza, se relaciona más especialmente con la justicia: separa el bien del mal, hiere al culpable. [Nombre castellano de la espada es el de ‘respeto’]<sup>466</sup>

---

<sup>463</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>464</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 467.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>466</sup> *Ibid.*, pp. 471-472.

Jofre pide a los caballeros liberados se presenten ante la reina con los objetos antes mencionados y el enano, quien queda a merced de la reina. Es decir, el enano no es liberado como los caballeros presos, él es integrado al mundo de la corte para divertir con su singular fisonomía o acaso para desempeñar labores de palacio. Por lo tanto, podemos afirmar que el caballero Jofre sólo discierne, con base en su culturización, entre lo que es diabólico o no; sin embargo, al no dirigirle una segunda mirada a la figura del enano, no identifica lo maravilloso que hay en ella y no advierte lo que el espejo del enano muestra como veremos en el siguiente apartado.

### 3.5.3 El espejo del enano

El hecho de que el enano sea guardián de la lanza peligrosa permite enlazarlo con la figura del monstruo<sup>467</sup> pues ambos muestran afinidades tales como: **La desarmonía del mundo.** El equilibrio se pierde en un mundo donde la balanza es inclinada a favor de los intereses y necesidades humanas. **El monstruo funciona como espejo del mundo:** El enano muestra el alejamiento del hombre de su naturaleza y de La Naturaleza, razón por la cual, su comprensión del mundo se ha vuelto limitada y en muchas ocasiones, errónea. **El monstruo es el espejo del héroe.** Héroe y monstruo forman una unidad. Jofre muestra el lado civilizado y racional del ser humano. El enano, la parte salvaje e irracional, en otras palabras, la parte instintiva e intuitiva del hombre. **Los monstruos muestran el pasado, el presente y el futuro:** En el pasado, el hombre estaba en contacto con su esencia y se encontraba en armonía con la Naturaleza; en el presente, el hombre ha olvidado sus orígenes y ha roto La Unidad; se ha transformado en un ser escindido, por ello vive y se siente en conflicto; si desea recuperar el equilibrio, el hombre tendrá que dirigir una mirada al pasado para reencontrarse consigo mismo y lograr una reconexión con el Cosmos.

Mediante la interpretación de la figura del enano se comprueba que comparte las propiedades que marcan la naturaleza del símbolo, señaladas previamente por Chevalier<sup>468</sup>, es decir, **es un signo roto:** para interpretar la figura del enano es necesario entender la separación y la unión de sus partes divididas, para ello es necesario regresar a su pasado, encontrar sus orígenes e integrar las piezas para descifrar su significado. **Está vivo:** como

---

<sup>467</sup> Véase capítulo 2, apartado 2.4.3 Monstruo.

<sup>468</sup> Véase Introducción, apartado dedicado al símbolo.

se pudo apreciar en este capítulo la figura del enano está llena de significación: al principio parecía estar ligada sólo al elemento tierra y con la muerte; luego, mostró su unión con la Naturaleza y las fuerzas vitales y, posteriormente, reveló su conexión con el Cosmos. **Tiene constancia:** entre sus partes hay un vínculo que une lo simbolizante con lo simbolizado. El *axis mundi* une al macrocosmos con el microcosmos representado por la figura del enano y el lugar sagrado donde se encuentra. **Hay interpenetración entre sus partes:** La figura del enano se interpreta con base no sólo en su figura sino en el espacio que ocupa y el objeto que guarda, así se enriquecen mutuamente y adquieren un significado pleno. **Es pluridimensional:** La figura del enano junto con el lugar que habita y el objeto que guarda manifiestan diversas relaciones: tierra-cielo, espacio-tiempo, inmanente-trascendente, etc. También se sintetizan los contrarios, se complementan y surge, entonces, algo nuevo, renovado. Por ejemplo: el pasado y el presente forman el futuro. El hombre salvaje, primitivo, camina de la mano con el civilizado. Incluyendo, el hombre dejará de ser un ser escindido; se reencontrará con su propia esencia y se reconciliará con los otros seres y percibirá su integración con el Cosmos.

Pese a su integración en la corte, el enano no es reconocido como un semejante. La sociedad cristiana valora la figura del enano en relación con la figura de Jofre como observamos en el siguiente cuadro:

**Cuadro 9 Contraste entre la figura del enano y la de Jofre**

<b>ENANO</b>	<b>JOFRE</b>
pagano	cristiano
deforme	armonioso en su fisonomía
presunto hijo del diablo y de una vieja (bruja)	fijodalgo
siervo	noble
guardián de la lanza	caballero armado (guardián del orden social)
rústico	cortés

Visto desde esta perspectiva, el enano aparece como una figura transgresora para el cristianismo por resultar opuesta a los valores sociales establecidos por el clero y la nobleza; Jofre representa estos valores y, al vencer al señor del enano, se revela como el caballero elegido para restablecer el orden, aplicar la justicia y recuperar el equilibrio. Jofre como guardián del orden social determina que el enano no resulta dañino para su sociedad

y lo integra en la corte. Jofre no se percata de que la figura del enano no es una fuerza contraria sino integradora: el enano es guardián de la Naturaleza; el enano es guardián de un lugar cósmico donde todos los seres participan de la Creación. La restringida visión de Jofre no le permite percatarse del encanto del enano. La interpretación simbólica permite desentrañar los secretos que guarda la figura del enano. Una primera mirada no basta para descifrar su mensaje. En la primera mirada se observa que Jofre representa únicamente el equilibrio social. En la segunda mirada se observa que la figura del enano representa mucho más: el equilibrio cósmico.

En este capítulo apreciamos la estructura narrativa de *La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, es decir, observamos que es una historia caballeresca narrada cronológicamente en tercera persona y dividida en 26 capítulos breves. Tiene principio, medio y fin. Su estructura es cerrada. Reproduce de manera simple el esquema de las novelas de Chrétien de Troyes: Hay una reunión en la corte de Camelot un día de fiesta; hay irrupción de una aventura; entonces, el caballero elegido, sale en busca del caballero ofensor para desafiarlo y llevar a buen fin la aventura, lo que permitirá el regreso de la armonía a la corte del rey Artur.

Comprobamos que la aplicación del modelo actancial resulta útil para conocer la estructura interna de la obra y descubrir que la historia está constituida por 16 matrices actanciales y Jofre, en su función de actante, es el sujeto de 15 de ellas. La estructura narrativa de la historia se basa en las aventuras pues 14 de 16 matrices actanciales corresponden a ellas; 13 de esas aventuras tienen como sujeto a Jofre y sólo 1, a Tablante.

Basándonos en las 16 matrices actanciales, podemos identificar los motivos de la obra para obtener una panorámica general de su estructura interna; se clasifican en cuatro grupos: el primero corresponde a la deshonra del rey Artur; el segundo, al nombramiento de Jofre como caballero; el tercero, a la formación caballeresca de Jofre y el cuarto y último, al matrimonio entre Jofre y Brunissén. El motivo con mayor relevancia en la obra es: La formación caballeresca de Jofre, con un total de 13 matrices actanciales. Partiendo de la exposición de motivos, descubrimos que el encadenamiento de esta historia se da no sólo en el aspecto cronológico, sino en el de causa-consecuencia lo que nos facilitó descubrir el tema: La recuperación del honor, en una palabra: HONOR.

Gracias a la aplicación del modelo actancial, ubicamos la aventura del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor en la matriz 4 de la construcción de la historia, la cual corresponde a la segunda aventura caballerescas de Jofre. Esta matriz actancial nos habilitó para identificar las funciones del enano en relación con la figura de Jofre: Oponente y Destinatario. De este modo, determinamos que el personaje del enano juega un papel secundario en la obra; no obstante, esta aventura es la que tiene mayor resonancia en la formación caballerescas de Jofre.

Tomando como referencia las 16 matrices actanciales, desarrollamos las secuencias para apreciar la sucesión de las acciones en la obra e identificar las unidades narrativas en las que se menciona la figura del enano para valorar su resonancia en relación con la figura de Jofre. La identificación de estas unidades narrativas nos muestra, por un lado, que son múltiples las ocasiones en las que se hace referencia a la aventura del enano pues es mencionada en 6 de las 13 aventuras de Jofre y, por otro lado, nos permite advertir que la aventura del enano revela a Jofre como el caballero elegido para vencer donde otros han fracasado y que con esta hazaña Jofre beneficia a muchos personajes distribuidos en otras secuencias y, sobretodo, lo que más destaca es que la aventura del enano es la que da fama a Jofre y le hace merecedor de un sobrenombre que reconoce tal hazaña: el caballero de la lanza peligrosa; esto denota que Jofre es capaz de enfrentarse a Tablante y recuperar la honra del rey Artur.

Pasando al análisis e interpretación de la figura del enano a la luz de los símbolos, se examina, en primer lugar, la perspectiva cristiana; en segundo, la pre-cristiana para, finalmente, descubrir la visión del mundo que manifiesta la figura del enano a través de los símbolos.

La primera visión, la cristiana, demoniza la figura del enano sustentándose, únicamente, en el prejuicio acerca de su fealdad y/o deformidad debido a que en el contexto europeo occidental donde impera la visión cristiana, el antropocentrismo y el humanismo, se considera que “el aspecto físico es el reflejo del alma” y se asocia lo feo y/o deforme a la maldad y como el Diablo es el máximo representante de la maldad, por ende todos los seres feos y/o deformes deben ser sus hijos, esto ayuda a explicar el porqué se califica al enano como un hijo del diablo en la narración.



El caballero Jofre, comparte esta visión; no obstante, en su papel de juez, determina que el enano no es perjudicial para la cristiandad porque era obligado por el caballero, su señor, a afrentar a los caballeros armados; entonces, el enano pierde todo carácter dañino cuando Jofre lo libera de servir al caballero que causa afrenta a los caballeros armados y lo envía a la corte de Camelot donde el enano es integrado a la sociedad cristiana mediante su incorporación a la corte como sirviente de la reina Ginebra. De este modo, establecemos que la figura del enano no tiene relación con un ente diabólico; su asociación con el Diablo es motivada por resultar contrarios a la cristiandad ya que la figura del Diablo se utiliza como una figura implícita, asociada a seres considerados transgresores por y para la sociedad cristiana; no obstante, la narración no ofrece un indicio suficientemente válido que permita, sin lugar a dudas, calificar al enano como un hijo del diablo; por eso concluimos que la tara física que padece el personaje del enano no es prueba conclusiva para afirmar que es un hijo del diablo.

La segunda visión, la pre-cristiana, nos muestra el encanto del enano. Esta visión le dirige una mirada indirecta a la figura del enano para descubrir sus secretos y de esta manera, abrir el camino hacia un mundo complejo lleno de significados. Este camino se forja a través de la interpretación de tres ejes primordiales: la figura del enano, su localización y la actividad que desempeña.

El primer eje, nos deja ver que la figura del enano en *La corónica...* representa al hombre salvaje, primitivo cuyo conocimiento del mundo se basa en la intuición y el instinto. Exhibe otra visión del mundo, en la cual, se manifiestan las fuerzas vitales de la naturaleza presentes desde tiempos inmemorables, mucho antes de la llegada del cristianismo. El segundo eje, nos enseña que la figura del enano en *La corónica...* se encuentra en un lugar sagrado donde convergen, en lo vertical, los tres niveles del cosmos: el ctónico, el terrenal y el uránico. En lo horizontal, los tiempos: pasado, presente y futuro. Las fuerzas vitales de la naturaleza se hacen presentes a través del simbolismo del pino y de la fuente ya que simbolizan la fecundidad, la regeneración, la inmortalidad. Los elementos se reúnen: agua, tierra, aire y fuego. Los tres reinos están presentes: el animal, el vegetal y el mineral. Los contrarios se unen: el carácter masculino y femenino concurren en el simbolismo del árbol. En pocas palabras, el espacio que habita el enano es un centro

cósmico. El tercer y último eje, nos permite apreciar a la figura del enano ligado a sus antecesores mitológicos mediante la lanza que guarda. La lanza de *La corónica...* aparece como vestigio de un pasado mitológico que permite vincular la figura del enano a sus antepasados germánicos que poseían el conocimiento, la magia y la habilidad para forjar armas maravillosas y destacaban por ser herreros de los dioses y su figura se asociaba frecuentemente con los guardianes de tesoros o de secretos. Con base en el significado simbólico del enano y del lugar que habita se puede determinar que el enano es el guardián de los secretos de la naturaleza, del tesoro del conocimiento en todas direcciones; él es la llave que abre la puerta hacia una cosmovisión.

Descubrir la visión del mundo que manifiesta la figura del enano a través de los símbolos es posible, gracias a la interpretación de la figura del enano en relación con el lugar que habita y la actividad que desempeña: Mediante la brillante lanza, Jofre es atraído a la localización de la figura del enano en su lugar sagrado, un espacio cósmico donde el caballero armado tiene la oportunidad de observar al mundo desde una perspectiva diferente. La figura del enano, por medio de la imagen de la telaraña muestra que todo el universo está conectado, aunque a simple vista no se adviertan los hilos; atrapa al caballero armado para que se detenga, observe, escuche y entre en comunicación con el Cosmos. En suma, lo que la figura del enano manifiesta a través de símbolos es una Cosmovisión.

Hemos recurrido a la figura de Jofre para mostrar el contraste entre las dos visiones: la cristiana y la pre-cristiana y observamos que Jofre, debido a su culturización, sólo discierne que el enano no resulta dañino para la cristiandad pero, una vez que reconoce su inocuidad, no lo libera como a los otros caballeros sino que lo envía a la corte de Camelot donde es integrado al mundo de la corte para divertir con su singular fisonomía o probablemente para desempeñar labores de palacio. Por lo tanto, al no identificar Jofre lo maravilloso en el personaje del enano, tampoco advierte lo que éste muestra a través del espejo.

El espejo del enano muestra que el mundo está desequilibrado pues la balanza está inclinada a favor de los intereses y necesidades humanas. El hombre se ha alejado de su naturaleza y de La Naturaleza, por tal motivo, su comprensión del mundo es limitada y, en muchas ocasiones, errónea. El enano representa la parte salvaje e irracional, es decir, la parte instintiva e intuitiva del hombre, la cual es suprimida por el hombre civilizado, por

ello se ha transformado en un ser dividido, por ello está en discrepancia. El espejo del enano revela un mensaje: En el pasado el hombre estaba en contacto con su esencia y se encontraba en armonía con la Naturaleza; en el presente, el hombre ha olvidado sus orígenes y ha roto La Unidad; se ha transformado en un ser escindido, por ello vive y se siente en conflicto; si desea recuperar el equilibrio, el hombre tendrá que dirigir una mirada al pasado para reencontrarse consigo mismo y lograr una reconexión con el Cosmos.

Al no mirarse en el espejo, Jofre, como guardián del orden social sólo determina que el enano no resulta dañino para su sociedad y lo integra en la corte pero no se percató de que la figura del enano no es una fuerza contraria sino integradora: el enano es guardián de la Naturaleza; el enano es guardián de un lugar cósmico donde todos los seres participan de la Creación. Así pues, constatamos que una mirada no basta para descifrar los secretos del enano. En la primera mirada descubrimos que Jofre representa el equilibrio social; en la segunda, reparamos que la figura del enano representa mucho más: el equilibrio cósmico.

## CONCLUSIONES

En la introducción de la presente tesis planteamos el siguiente problema: ¿La tara física que padece el personaje del enano en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* es prueba conclusiva para afirmar que éste es hijo del diablo o mediante el análisis simbólico-actancial se puede demostrar que las características de la figura del enano corresponden a otra visión del mundo cuyo origen no guarda relación con un ente diabólico? Con base en la teoría y la aplicación del método propuesto, resolvimos que la tara física que padece el personaje del enano en la obra NO es prueba conclusiva para afirmar que éste es hijo del diablo y corroboramos que mediante el análisis-simbólico-actancial se puede demostrar que las características de la figura del enano corresponden a otra visión del mundo cuyo origen no guarda relación con un ente diabólico; por lo tanto, nuestra hipótesis era plausible.

Para demostrarla, recopilamos la teoría necesaria para realizar el análisis e interpretación de la figura del enano en la obra, antes que nada, nos dimos a la tarea de contextualizar la obra para detectar elementos que nos fueran de utilidad para su caracterización e identificar las influencias históricas y literarias que recibió, las cuales nos sirvieron para su interpretación. Como el estado de la cuestión reveló, no hay estudios acerca de nuestro tema, por eso al percatarnos de tal carencia, sorteamos ese obstáculo investigando tanto a los enanos en los libros de caballerías castellanos como a sus antecesores directos para obtener una perspectiva integral y de este modo, poder valorar los rasgos que posee el enano en *La corónica...*; sin embargo, esta valoración quedaba incompleta ya que, como sabemos, en la narración se afirma que el enano es hijo del diablo y de una mujer y, su figura se asocia, en imagen, a la del monstruo, por ello era imprescindible examinar estas figuras para apoyar o rebatir tal acusación. En la

narración al enano también se le asocia con las figuras del malato y de la fantasma, sin embargo, no abordamos estas dos figuras por dos razones: la primera es que nos dimos cuenta de que no eran imprescindibles para obtener una interpretación válida de la figura del enano; los resultados comprobaron esta postura y, la segunda es que abordar todas las figuras rebasaba los límites de presupuesto, tiempo y extensión de la presente investigación.

Una vez recogida esta información necesitábamos presentar las herramientas que emplearíamos para el análisis y la interpretación ya que a través de estos elementos las preguntas expuestas en la introducción podrían responderse, por tal motivo, expusimos el modelo actancial de Greimás y explicamos que, con base en las matrices actanciales, identificaríamos los nudos para elaborar las secuencias y así conoceríamos la estructura interna de la obra, los motivos y el tema; asimismo sabríamos cómo se inserta la figura del enano en el sistema global de la acción. También nos aproximamos a los términos ‘símbolo’ y ‘maravilloso’. Decidimos incluir estos apartados en la introducción para comodidad del lector, así de antemano, estaría familiarizado tanto con los conceptos fundamentales que nos permitirían probar nuestra hipótesis como con el procedimiento a seguir.

Reunida la teoría y las herramientas, iniciamos el análisis de nuestra obra para conocer su construcción interna, identificar los motivos y reconocer el tema para posteriormente, enfocarnos en la figura del enano y descubrir sus funciones en la obra en relación con la figura de Jofre. También desarrollamos las secuencias para valorar la resonancia de la aventura del enano en la formación caballeresca de Jofre. Después, iniciamos el contraste entre dos visiones: la cristiana y la pre-cristiana; esto nos permitió resolver nuestro problema de investigación y probar nuestra hipótesis: La figura del enano manifiesta, a través de símbolos, otra visión del mundo con respecto a la impuesta por el cristianismo. Con la interpretación de la figura del enano basándonos en tres ejes fundamentales, logramos cumplir nuestro objetivo general: Determinar la figura del enano en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* y de paso, satisfacer nuestra curiosidad acerca de si la figura del enano puede ser calificada como maravillosa a la luz de los símbolos.

Como pudimos observar, nuestro problema de investigación se basa en el contraste entre dos visiones: la cristiana y la pre-cristiana. Consideramos pertinentes estas dos posturas por las siguientes razones:

Al revisar el contexto histórico de la obra destacó el hecho de que en el siglo XVI imperaba, en España, el catolicismo, el humanismo, la Inquisición y los viajes; todos estos resultaron factores imprescindibles para valorar la figura del enano pues permean la obra: Al enfocar nuestra atención en Jofre para contrastar su figura con la del enano encontramos que él representa los valores de su sociedad y defiende el nuevo código monárquico, burgués y católico; de esta manera, la ideología del hombre occidental europeo es incorporada en la narración; no obstante, otra postura diferente a la cristiana se expone en la obra, esta postura esgrime otros valores a través de la figura del enano; esta pequeña figura se convierte, entonces, en el representante de la alteridad y del imaginario colectivo y también cumple una función compensatoria.

Al adentrarnos en el estudio de los enanos, encontramos que su deformidad física es la razón principal por la cual todavía se le adjudican rasgos malignos y por ende, en la obra se le asocia con otras figuras consideradas perniciosas por y para la sociedad cristiana. Sin embargo, esta asociación es producto del ataque destinado a estos seres por parte de las autoridades eclesiásticas que pretendían asumir todo el poder: Las figuras del enano, el diablo, la bruja y el monstruo, pasados por el tamiz de la tradición cristiana, son deformadas y asimiladas como entes malignos debido a que su fealdad es considerada la “señal innegable del pecado, en virtud del postulado que dice que el aspecto físico es el reflejo del alma”; pero, al observar debajo de esa máscara sobrepuesta, descubrimos que estas figuras tienen en común, por un lado, ser marginados, alienados y convertidos en chivos expiatorios de los miedos de su sociedad y por otro, simbolizan lo instintivo y lo inconsciente frente a una postura humanista, en pocas palabras, son símbolos de resistencia contra una religión opresiva, antropocéntrica y eurocéntrica.

En conclusión, el contraste entre estas dos visiones nos sirvió para corroborar que la figura del enano sí resulta transgresora para la cristiandad mas no debido a un carácter maligno sino por ser un símbolo de resistencia contra la religión opresiva, antropocéntrica y eurocéntrica.

Por supuesto, no consideramos que estas dos posturas sean las únicas que se encuentren en la obra, Megías y Sales han publicado un artículo enfocado en la realidad social de los enanos en los libros de caballerías por ejemplo, así que se podría estudiar el aspecto lúdico del enano en *La corónica...* pero nosotros queríamos ofrecer una investigación que revalorizara la figura del enano y le devolviera algunos de los rasgos que le fueron arrebatados en su paso por las diferentes tradiciones. Curiosamente, los diccionarios de los símbolos son los que más han rescatado del olvido los rasgos de los enanos pues estudian fuentes de diversas tradiciones para elaborar sus conceptos.

También, es probable que se afirme que las otras figuras, a saber: el malato, la fantasma y la vieja, representen la misma resistencia que la figura del enano; no se sabrá a ciencia cierta hasta realizar el análisis e interpretación de estas figuras; no obstante queda de manifiesto en la obra que sólo la figura del enano no es anulada por el caballero Jofre, por lo tanto, es el único ser, que protegido bajo su aparente simpleza y su imagen deformada como distractor, se abre paso en medio del peligro para comunicar su mensaje a través de su espejo; mensaje que desciframos a la luz de los símbolos.

Advertimos los riesgos que implicaba el abordar esta figura a la luz de los símbolos debido a las dificultades que tuvimos al tratar de definir conceptos fundamentales para nuestra investigación tales como: enano, símbolo, maravilloso, por mencionar algunos, es decir, navegamos en terrenos pantanosos y lo máximo que pudimos realizar fueron aproximaciones terminológicas; sin embargo, este hecho no nos desanimó pues nos sujetamos a las aportaciones de especialistas en diversas áreas y utilizamos las fuentes más actuales a nuestro alcance y los resultados obtenidos demostraron su viabilidad.

Estos resultados nos ayudaron a corroborar nuestra hipótesis, es decir, pudimos afirmar que la figura del enano manifiesta, a través de símbolos, otra visión del mundo con respecto a la impuesta por el cristianismo porque dirigiéndole esta mirada indirecta se revelaba el miedo de la cristiandad hacia la figura del enano, la cual representa lo que la cristiandad teme: la ALTERIDAD. La aventura del enano es peligrosa, más que para Jofre, para la cristiandad pues pone al descubierto la existencia de tradiciones muy antiguas, tan antiguas que incluso son anteriores al cristianismo. Esta segunda mirada dedicada a la figura del enano exponía lo siguiente: la mirada directa revela a Jofre

como el representante del equilibrio social; la mirada indirecta revela a la figura del enano como el representante del equilibrio cósmico. En suma, lo que la figura del enano manifiesta, a través de símbolos, es una COSMOVISIÓN.

Al realizar la interpretación para descubrir los secretos que guarda la figura del enano, no sólo cumplimos nuestro objetivo general, sino que además resolvimos nuestra inquietud acerca de que si la figura del enano puede ser calificada como maravillosa a la luz de los símbolos. De esta forma, la vinculación de los tres ejes (la figura del enano, su localización y la actividad que desempeña) nos brinda la siguiente visión: La telaraña del enano muestra que todo el universo está conectado y nos asombramos al percatarnos de que es la deforme figura del enano y no, la del bello Jofre, la que representa la ARMONÍA, por lo tanto, determinamos que la figura del enano en *La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre* simboliza la ARMONÍA DEL COSMOS.

Al completar nuestra interpretación, pudimos comprobar que, efectivamente, el enano es un símbolo ya que comparte las propiedades que marcan la naturaleza del mismo, señaladas por Chevalier, es decir, es un signo roto: para interpretar la figura del enano es necesario entender la separación y la unión de sus partes divididas, para ello es necesario regresar a su pasado, encontrar sus orígenes e integrar las piezas para descifrar su significado. Está vivo: como se pudo apreciar, la figura del enano está llena de significación: al principio parecía estar ligada al elemento tierra y con la muerte; luego, mostró su unión con la Naturaleza y las fuerzas vitales y, posteriormente, reveló su conexión con el Cosmos. Tiene constancia: entre sus partes hay un vínculo que une lo simbolizante con lo simbolizado. El *axis mundi* une al macrocosmos con el microcosmos representado por la figura del enano y el lugar sagrado donde se encuentra. Hay interpenetración entre sus partes: La figura del enano se interpreta con base no sólo en su figura sino en el espacio que ocupa y el objeto que guarda, así se enriquecen mutuamente y adquieren un significado pleno. Es pluridimensional: La figura del enano junto con el lugar que habita y el objeto que guarda manifiestan diversas relaciones: tierra-cielo, espacio-tiempo, inmanente-trascendente, etc. También se sintetizan los contrarios, se complementan y surge, entonces, algo nuevo, renovado. Por ejemplo: el pasado y el presente forman el futuro. El hombre salvaje, primitivo,



camina de la mano con el civilizado. Incluyendo, el hombre dejará de ser un ser escindido; se reencontrará con su propia esencia y se reconciliará con los otros seres y percibirá su integración con el Cosmos.

Nuestra curiosidad por saber si la figura del enano puede ser calificada como maravillosa a la luz de los símbolos quedó satisfecha pues encontramos que la respuesta es afirmativa ya que cumple las funciones explicadas por Le Goff:

La compensación: El enano, perteneciente a la tercera función, la cual corresponde a los campesinos y siervos, compensa la superficialidad, la monotonía y la opresión a la que están sujetos tanto por la nobleza como por el clero. Muestra un lugar donde la gente se reconforta y está en armonía con las fuerzas creadoras de vida.

La oposición a la ideología cristiana: La figura del enano en *La corónica...* manifiesta una resistencia cultural contra la opresión cristiana, a través de su apariencia física la cual es contraria a la concepción del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios, el enano representa al hombre primitivo, instintivo, intuitivo que está vinculado a las fuerzas vitales de la naturaleza, por lo tanto, muestra otra construcción del mundo. El enano representa la oposición al humanismo, antropocentrismo y el eurocentrismo. Las figuras del enano y de los seres con quienes se le asocia en la obra, tales como: el diablo, la bruja y el monstruo son transgresores para la sociedad cristiana porque pone en duda los preceptos impuestos por la institución eclesiástica y la forma en que explica el mundo. La cristiandad es la separadora, no el diablo; la cristiandad excluye no sólo a los seres pertenecientes a otra especie sino a los propios seres humanos; incita a juzgar; lo que da como resultado un trato injusto, arbitrario e indebido hacia los otros seres. La discriminación hace que el ser humano se auto excluya y no participe del conocimiento universal y se sienta alejado del ser creador. El hombre, al colocarse como centro del mundo, limita su propia existencia en relación con las fuerzas vitales del Cosmos.

La figura del enano representa un retorno al pasado pero también muestra el presente donde fuerzas contrarias se oponen: pre-cristianismo-cristianismo; regocijo-desdicha; comprensión-opresión; naturaleza-civilización; bosque-corte; lógica intuitiva e instintiva- lógica basada en el razonamiento; magia-ciencia; inclusión-exclusión. El enano porta un mensaje ecologista e integrador para los hombres: el mundo no gira

alrededor de los deseos y necesidades del hombre: debajo, enfrente, detrás, a los costados, encima de él también se expande la vida. La figura del enano muestra una Cosmovisión que incluye a todos los seres y los invita a reencontrarse con sus orígenes. El enano abre posibilidades para el futuro: representa una visión deshumanizada del universo. En el contexto de la obra sólo había una perspectiva: la cristiana; el enano indica que no es el único camino, de hecho, NO es el camino pues su estrecha visión limita su comprensión del mundo. Hay más senderos si se sabe dónde mirar.

La realización: El enano representa la inclusión, la UNIDAD, no sólo el hombre y su visión es importante, el mundo está compuesto por tres reinos: el animal, el vegetal y el mineral. La armonía entre los tres mantiene el equilibrio. El enano representa al reino animal al que pertenece el hombre; el pino y el campo representan lo vegetal y la lanza lo mineral. El enano representa la unidad, la tri-unidad, la UNIDAD. Aún estos tres reinos están contenidos en uno y en uno se encuentran los tres, por ejemplo: el hombre. El hombre como pertenece al reino animal, se sabe que nace, crece, se reproduce, envejece y muere pero, cuando duerme, se transforma en un vegetal: lleva a cabo procesos como la respiración, la circulación, la digestión y el crecimiento, es decir, lleva una vida orgánica en la que no interviene su voluntad o su raciocinio y, cuando muere, su cuerpo se corrompe, es consumido por los gusanos y permite ver lo que el hombre tiene de mineral: su esqueleto. Posteriormente, este se desintegrará y se transformará en *humus*, tierra; en otras palabras, el hombre regresará al lugar donde surgió: la tierra; la madre generadora de vida y la que se alimenta de los muertos. Toda regeneración es un ciclo de vida y muerte, de muerte y vida. Así el hombre retornará a su origen y será parte del todo.

La telaraña del enano se extiende por todo el Cosmos, muestra la conexión con todo y el Todo. El enano todo lo ve, todo lo siente y todo en él permanece.

De este modo, tuvimos la certeza de que nuestros métodos, de análisis y de interpretación, resultaron herramientas idóneas para ofrecer una interpretación válida acerca de la figura del enano: El primer método nos ayudó a descubrir la organización del microuniverso de *La corónica...* y saber cómo se inserta la figura del enano en el sistema global de la acción, es decir, identificamos sus funciones en relación con el sujeto, Jofre: Oponente y Destinatario, lo cual confirma su papel secundario

en la obra; sin embargo, al elaborar las secuencias nos percatamos de que la aventura del enano es la de mayor resonancia en la formación caballeresca de Jofre pues no sólo es mencionada en varias ocasiones sino que, gracias a la superación de esta prueba, el sujeto gana el epíteto de ‘el caballero de la lanza peligrosa’ lo que lo equipara en fama y destreza a Tablante. El segundo método, la interpretación basada no sólo en los significados simbólicos sino en toda la teoría recopilada en el desarrollo del trabajo nos permitió resolver nuestro problema de investigación, comprobar nuestra hipótesis, lograr nuestro objetivo general y de paso satisfacer otras curiosidades relacionadas con nuestro tema, por ejemplo: descubrir si el enano es un ser maravilloso a la luz de los símbolos o el porqué su figura resulta transgresora para la sociedad cristiana.

De esta manera, se evidencia lo siguiente: Por un lado, con el análisis pudimos exponer la estructura interna de la obra, la función y resonancia del enano en relación con la figura de Jofre; sin embargo, estos fueron sus límites; apoyándonos sólo en el análisis no habríamos podido comprobar nuestra hipótesis ni cumplir nuestro objetivo. Por otro, el utilizar sistemas descriptivos para el enano relacionándolo con los significados simbólicos nos proporcionó una visión más amplia de esta figura lo que nos permitió identificar los rasgos heredados de sus ancestros; reconocer los vestigios de este pasado en él y reunir los trozos para descubrir su significado y, de esta forma, lograr una interpretación válida; no obstante, si hubiéramos recurrido sólo a la interpretación, la investigación habría sido un caos pues no hubiéramos sabido por dónde empezar, lo que era imprescindible tomar en cuenta y lo que no, por lo tanto, el método de análisis proporcionó un orden, una organización valiosa, necesaria y útil para ir sustentando nuestra interpretación; además, sin el método de análisis no habríamos podido valorar cómo se inserta la figura del enano en el sistema global de la acción. En suma, la unión de nuestros métodos hizo posible el adentrarnos en la figura del enano para descubrir su sentido en la obra.

La observación de su figura a la luz de los símbolos es importante porque permite una revalorización tanto del enano como de *La corónica...*: Apoyándonos en el trabajo desarrollado, ahora sabemos que la caracterización de la figura del enano no se reduce a su estatura y que esta historia caballeresca tampoco debe caracterizarse y por ende, demeritarse, con base en su breve extensión como ocurrió antaño; por medio de nuestra

investigación, acreditamos que la brevedad, ya sea de estatura en el caso del enano o de extensión en el de la obra, debe ser considerada una característica y no un defecto; por lo tanto, concluimos que ambos tienen mucho más que ofrecer si se sabe dónde y cómo mirar por eso, promovemos los estudios que nos aproximen a una mayor comprensión tanto de nuestro objeto de estudio como de la figura del enano.

Como lo mencionamos en la introducción, este trabajo atrae la atención hacia una historia caballerescas a punto de cumplir 500 años, lo cual resulta curioso pues pese a ser tan duramente criticada y/o ignorada ha sobrevivido el paso del tiempo y, en el 2013, cumplirá no sólo cinco siglos sino que llegará revalorizada pues los críticos literarios, especialistas en materia caballerescas, la han rescatado del olvido; la han ponderado y la han colocado en un *corpus* que facilita tanto su acceso como su estudio. Al centrar nuestra atención en esta obra, esperamos colaborar en esta revalorización suscitando el interés por ella.

De igual manera, esperamos haber despertado la curiosidad en abordar la figura del enano, una figura que ha sido ignorada debido a su aparente simpleza pero que, como ya vimos, encierra una enorme complejidad.

Nuestra propuesta de observar este personaje mediante el contraste entre dos visiones, la cristiana y la pre-cristiana, nos motivó a recurrir a fuentes de diversas áreas, y no sólo literarias, para obtener una panorámica integral, lo que enriqueció considerablemente nuestro punto de vista y suponemos que también el de nuestros lectores.

Las aproximaciones terminológicas realizadas en esta tesis nos abrieron los ojos para darnos cuenta de que la elaboración de un marco conceptual es imprescindible para llevar a buen término la investigación pues de lo contrario, podíamos seguir creyendo que conocíamos los conceptos y desviarnos del camino sin percatarnos de ello.

También fue de primordial importancia la inclusión de las recientes aportaciones de los críticos literarios modernos en relación con la materia caballerescas, en general, y con las historias caballerescas, en particular, pues nos permitieron conocer las nuevas consideraciones para valorar a los textos así como conocer las numerosas complicaciones que se presentan en el camino para hacerlo.

Para la elaboración de la presente tesis, nos apoyamos en las investigaciones de especialistas para acceder al conocimiento que necesitábamos; de esta manera, supimos los avances que había y las contribuciones que podíamos brindar, por ejemplo: Identificamos a Lecouteux como el especialista en enanos literarios de la Edad Media; sin embargo, no profundiza en los enanos en los libros de caballerías castellanos; Megías y Sales sí publicaron un estudio acerca de ellos pero enfocado a su realidad social y, si bien, los diccionarios de símbolos ofrecen una definición acerca del significado de esta figura; no tratan en específico al enano de *La corónica...*; entonces, no habiendo encontrado ningún estudio acerca de él, concluimos que podríamos tomar estos hilos y entretejerlos para capturar a la figura del enano de *La corónica...* y observarla con detenimiento y de este modo, dar a conocer las características de este enano perteneciente a una historia caballerescas castellana. Asimismo, el observar a la figura del enano a la luz de los símbolos, ofrece otra perspectiva para estudiar tanto la obra como al enano pues aunque sí se encontraron estudios y/ o artículos dedicados a la obra, tratan otros aspectos; entonces, nuestro trabajo puede sumarse al abanico de opciones para abordarla.

Aunque nos habría gustado profundizar más en algunos de los términos expuestos en el presente trabajo, como el ‘símbolo’ o lo ‘maravilloso’ por ejemplo, nos restringimos para no perder de vista nuestra prioridad, el análisis simbólico-actancial de la figura del enano, porque corríamos el riesgo de que nuestra tesis pareciera que tenía como objetivo brindar una definición completa y definitiva sobre alguno de estos conceptos, lo cual, como pertinentemente señalan los especialistas, es una tarea ardua y difícil; nos consolamos pensando que en próximas investigaciones tendríamos la oportunidad de volverlos a examinar. Como notamos, quedan muchos caminos por forjar, ya sea definiendo conceptos, proponiendo métodos y/ o posturas, revalorizando obras y personajes, etc.

Y así, con este buen sabor de boca que nos dejó el investigar la figura del enano, damos por terminado nuestro trabajo, con la satisfacción de haber podido ofrecer una interpretación válida acerca de esta figura. La presente tesis queda como una invitación para dedicarle una segunda mirada a seres tan escurridizos como los enanos y darnos la oportunidad de maravillarnos y mirarnos en el espejo.

## FUENTES DIRECTAS, CITADAS Y CONSULTADAS

### a) Fuentes directas

*La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid, Turner, (Biblioteca Castro), 1995, vol. II, pp. 181-283.

Santonja, Gonzalo (ed.), *Crónica de los notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del conde don Asón*. Madrid, Visor, (Biblioteca de obras raras y curiosas [v.6], 1988.

### b) Fuentes citadas

Alvar, Carlos. *Breve diccionario artúrico*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Alvar, Manuel. *Cantares de Gesta Medievales*. México, Porrúa, 1972.

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Baranda, Nieves (ed.), *Historia caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Turner, (Biblioteca Castro), 1995, (Introducción).

Baranda, Nieves e Infantes, Víctor (ed.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor y París y Viana*. Ediciones Akal, pp. 9-10. En: [http://books.google.com.mx/books?id=pt\\_ZLwVM9kMC&printsec=frontcover&dq=nieves+baranda&hl=es&sa=X&ei=kPyT5GaK6rS2AWW-sWaAg&ved=0CFoQ6AEwBw#v=onepage&q=nieves%20baranda&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=pt_ZLwVM9kMC&printsec=frontcover&dq=nieves+baranda&hl=es&sa=X&ei=kPyT5GaK6rS2AWW-sWaAg&ved=0CFoQ6AEwBw#v=onepage&q=nieves%20baranda&f=false) [consulta 02 de julio de 2012].

Beaumont, Émilie y Sagnier, Christine. *Le Moyen Age*. Paris, Éditions Fleurus, 2001.

Beltrán, Rafael. *Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas: Interpretaciones cristianas y visiones simbólicas*.\*. En: [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.2\\_Beltran\\_Grial.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.2_Beltran_Grial.pdf), [consulta: 20 de junio de 2012].

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Limusa Noriega Editores, 1999.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Editorial Porrúa, 2001.

Berruezo, José et al. *El mundo de lo oculto: brujería, parapsicología, ciencia de lo inexplicable*. Barcelona, Marin, 1991. (Tomo 2).

Bognolo, Ana, *Las novelas de caballerías* (1995-99). En: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_023.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_023.pdf) p. 216. [consulta: 26 de junio de 2012].

Borella, Jean. *Le mystère du signe*. Paris, Éditions Maisonneuve & Larose, 1989.

Brasey, Édouard. *Enanos y gnomos. El universo feérico II*. Trad. Esteve Serra. Barcelona, José J. de Olañeta, 2000.

\_\_\_\_\_. *Brujas y demonios*. Trad. Esteve Serra. Barcelona, José J. de Olañeta, 2001.

*Breve historia de la novela* en: Técnica literaria. Recursos y material de estudio para escritores. En <http://www.tecnicaliteraria.com/article1036.html> [consulta: 20 de junio de 2012].

Bueno Serrano, Ana Carmen, “La penitencia de Amadís de Gaula en el *Florisando* de Páez de Ribera a la luz del folclore\*”. En: [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Art\\_2\\_Bueno.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Art_2_Bueno.pdf) [consulta: 16 de junio de 2012].

\_\_\_\_\_ *Un año para el Amadís de Gaula: A propósito del catálogo de la exposición Amadís de Gaula, 1508: Quinientos años de caballerías*. (Madrid, BNM, 9 de octubre de 2008 – 28 de enero de 2009). Universidad de Zaragoza, p. 204. En: [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Bueno\\_AmadisBNE.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Bueno_AmadisBNE.pdf) [consulta: 26 de junio de 2012].

Caballero del cisne (episodio). En: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH\\_48\\_002\\_161\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_161_0.pdf) [consulta: 20 de junio de 2012].

Camacho Morfín, Lilián. *Manual del curso-taller: Estructura y redacción del pensamiento complejo*. UNAM, FES-Acatlán, 2008. (Versión en CD).

\_\_\_\_\_ “Textos narrativos” en La Sule, Tatiana (coord.) *Enciclopedia de Conocimientos Fundamentales*. México, UNAM, Siglo XXI, 2011.

\_\_\_\_\_ *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary CD-ROM Version 1.0*. 2<sup>nd</sup> ed. Managing Editors, Kate Woodford and Guy Jackson. Cambridge University Press, 2003.

Campos García Rojas, Axayácatl. “La tradición caballeresca medieval,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), pp. 51-65.

El Capellán, Andrés. *Tratado del amor cortés*. México, Porrúa, 1992.

Carmona Fernández, Fernando, *Pervivencias medievales: Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 22. En: <http://books.google.com.mx/books?id=y33ddQY0aMC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [consulta: 06 de julio de 2012].

Carrasco Urgoiti, María Soledad *et al.* *La novela española en el siglo XVI*. Madrid, Iberoamericana, (Biblioteca Áurea Hispánica, 18), 2001.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, 16<sup>a</sup>. ed., ed. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 2003.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 6<sup>a</sup> ed. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1999.

Chevalier, Jean *et al.* *Iniciación al simbolismo. 3as. Jornadas de Estudio sobre el Pensamiento Heterodoxo en San Sebastián*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 5<sup>a</sup>. ed. Barcelona, Labor, 1982.

Ciro Zabala, José Luis. *El Amadís de Gaula en su contexto histórico y literario*. Trabajo de grado. (Licenciatura en español y literatura). Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Educación. Escuela de español y comunicación audiovisual, 2008. En: <http://recursosbiblioteca.utp.edu.co/tesisdigitales/texto/86364C578.pdf> [consulta: 20 de junio de 2012].

Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. 2<sup>a</sup>. ed. Trad. Enrique Góngora Padilla. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Day, David. *Enciclopedia ilustrada Tolkien*. Trad. José López Jara. Barcelona, Timun Mas, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Tolkien's ring*. Singapore, MetroBooks, 1994.
- De Gubernatis, Ángelo. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal I. Botánica general*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal II. Botánica especial*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. 22ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario del español usual en México*. Dirigido por Luis Fernando Lara Ramos. México, El Colegio de México, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario panhispánico de dudas. Real Academia Española*. Bogotá, Santillana, 2005.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 19ª ed. Trad. Enrique Pezzoni. México, Siglo veintiuno editores, 1997.
- Dumézil, Georges. *Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris, Gallimard, 1968.
- El año litúrgico, origen y significado. En <http://es.catholic.net/celebraciones/120/16/articulo.ph?id=1208> [consulta: 19 de enero de 2012].
- Eliot, A. *Mitos*. Trad. Benita Aizcorbe, José Ma. Balil Giró, et al. Barcelona, Labor, 1976.
- Escarpit, R. G. *Historia de la literatura francesa*. México, FCE (Breviarios, núm. 4), 1948.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Claribalte*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVI*. Madrid, Taurus, (Historia crítica de la Literatura Hispánica-6), 1987.
- Flori, Jean. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Trad. Godofredo González. Barcelona, Paidós, 2001.
- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. 2ª. ed. Versión española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- García Gual, Carlos. *Primeras novelas europeas*. Madrid, Ediciones Istmo, 1988.
- Garnier, Eduardo. *Fenómenos. Enanos y gigantes que hicieron historia*. Barcelona, Círculo Latino, 2006.
- González, Aurelio, "Comida, fiesta y vestido en la Edad Media", en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia, 3), pp. 87-101.
- González, Cristina (ed.), *Libro del Caballero Zifar*. 4ª. ed. Madrid, Cátedra, 2001.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica Dirigida por Dámaso Alonso. III Manuales, 27), 1987.
- Harrap's Dictionary of Medicine & Health*. London, Harrap, 1988.
- Hegel, Federico. *De lo bello y sus formas*. Trad. Manuel Granell. México, Espasa-Calpe, 1993. (Austral, 594).
- Hindley, Geoffrey. *Las cruzadas. Peregrinaje armado y guerra santa*. Trad. Juanjo Estrella. Barcelona, Ediciones B, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la fealdad*. A cargo de Umberto Eco. Trad. Maria Pons Irazazábal. Barcelona, Lumen, 2007.
- Infantes, Víctor. *Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc.*



(III). Universidad Complutense. En: [http://aiso\\_4\\_2\\_003.pdf](http://aiso_4_2_003.pdf) [consulta: 02 de julio de 2012].

\_\_\_\_\_ *Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc.*

(IV). Universidad Complutense. En: [http://aih\\_13\\_3\\_083.pdf](http://aih_13_3_083.pdf) [consulta: 02 de julio de 2012].

“Jaufre”. Lee, Charmaine (ed.), en Biblioteca del Rialc: <http://www.riale.unina.it/jaufre-i.htm> [consulta 03 de noviembre de 2009]

*Jaufré*. Gómez Redondo, Fernando, (ed.). Madrid, Gredós, 1996.

*Jaufre rudel de blaia* en el Cançoner provençal (Cançoner Gil) [Manuscrit]: “Cançoner provençal”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78036287651236130932457/ima0192.htm> [consulta 03 de noviembre de 2009].

Jones, R. O. *A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and Poetry. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London, Ernest Benn Limited, 1971.

Jung, Carl G. et al. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escolar Bareño. Madrid, Aguilar, 1966.

Kapler, Claude. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris, Éditions Payot, 1980.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Fundada por Dámaso Alonso, I. Tratados y Monografías, 3), 1992.

Keen, Maurice. *Chivalry*. London, Yale University Press, 1984.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. 2ª ed. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

Lagarde, André y Laurent, Michard. *Moyen Age*. France, Bordas, 1963.

Lanson, G. *Histoire de la littérature française*. Paris, Librairie Hachette, 1955.

Lecouteux, Claude. *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*. Trad. Plácido de Prada. Barcelona, José J. de Olañeta, 1999.

\_\_\_\_\_ *Enanos y elfos en la Edad Media*. 2ª ed. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona, José J. de Olañeta, 2002.

\_\_\_\_\_ *Pequeño diccionario de mitología germánica*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona, José J. de Olañeta, 1995.

Le Goff, Jacques. *La Baja Edad Media*. 26ª. ed. Trad. Lourdes Ortiz. México, Siglos veintiuno editores, (Historia Universal Siglo veintiuno, vol. 11), 2006.

\_\_\_\_\_ *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona, Altaya, 1999.

Lendo Fuentes, Rosalba. “Literatura medieval francesa,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), pp.125-138.

Leonard, Irving A. *Los libros del Conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Leser, Gérard. *Le monde merveilleux et inquiétant des gnomes, nains et lutins en Alsace*. Saragosse, Éditions du Bastherg, 2001.

Llull, Ramón. *Libro de la orden de caballería*. Nota preliminar y traducción de Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Lobato Osorio, Lucila. *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, el conde Partinuples y Tablante de Ricamonte*. Tesis Maestría (Maestría en Letras (Literatura Española)). México, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2005. <http://bc.unam.mx/index-alterno.htm> [consulta: 28 de septiembre de 2009].

\_\_\_\_\_. *La formación caballeresca de Jofre en la Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*. En: Temas, motivos y contextos medievales. México, D.F.: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma Metropolitana. 2008. pp. 61-68. <http://biblioteca.colmex.mx> [consulta: 28 de septiembre de 2009]

\_\_\_\_\_. “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: Características persistentes del personaje protagonista”, en *Destiempos.com*. México, D. F. Diciembre 2009 – Enero 2010, Año 4, Número 23, pp. 379-402. En: <http://www.destiempos.com/n23/lobato.pdf> [consulta: 26 de junio].

López Estrada, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. 4ª. ed. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales, 4), 1979.

Lucía Megías, José Manuel. *Los libros de caballerías más allá de la imprenta: claves de su supervivencia*. Universidad Complutense de Madrid/CEC España. En: <http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/313-331.pdf> p. 317. [consulta: 26 de junio de 2012].

Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Fernández Ciudad, Ediciones del Laberinto, S. L., (Colección Arcadia de las Letras n° 33), 2008.

Martín Sánchez, Manuel. *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid, Edaf, 2002.

Martínez Pérez, Antonia. En: [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Ressenya.3\\_Carmona\\_Martínez\\_.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Ressenya.3_Carmona_Martínez_.pdf) [consulta: 06 de julio de 2012].

Maza Dueñas, Medardo Landon. *Elfos, trasgos, gnomos, trolls y otras criaturas del rincón*. México, Delfín, 2007.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”. Parte IV., Enrique Sánchez Reyes (ed.), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372796323604498754491/029162.pdf?incr=1> [consulta: 03 de noviembre de 2009],

\_\_\_\_\_. “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”. Parte V., Enrique Sánchez Reyes (ed.), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372796323604498754491/029162.pdf?incr=1> [consulta: 03 de noviembre de 2009],

Messadié, Gerald. *Histoire Générale du Diable*. Paris, Robert Laffont, 1993.

Milá y Fontanals, Manuel, “Compendio de arte poética”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371732000126062976846/p0000006.htm?marca=jaufre#E>. [consulta: 03 de noviembre de 2009].

- Misiego, Micaela. *Los orígenes de la civilización anglosajona. (Desde el siglo VI hasta la batalla de Hastings)*. Barcelona, Ariel, 1970.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 2ª ed. Edición Electrónica Versión 2.0 (2.14.1). Madrid, Gredos, 2001.
- Mora, Raúl H. *Tras el símbolo literario. Escuelas y técnicas de interpretación*. Jalisco, Universidad Iberoamericana Puebla, ITESO, Universidad Iberoamericana León, 2002.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Trad. Federico Villegas. México, FCE, 2004.
- Muciño Ruiz, José Antonio. “Hermenéutica literaria y poesía épica: *El cantar de mio Cid*,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3), 177-187.
- Nathan Bravo, Elia. “El diablo y las brujas: Una religiosidad del miedo”. *Medievalia*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, n° 13, abril 1993, pp. 12-18.
- “Nieves Baranda Leturio”, en Universidad Nacional de Educación a Distancia: <http://www.uned.es/bieses/CV-Baranda-htm> [consulta: 03 de noviembre de 2009].
- Papini, Giovanni. *El diablo*. México, Porrúa, 2006. (Sepan cuantos..., 737).
- Pimentel Álvarez, Julio. *Diccionario latín-español español-latín*. 4ª. ed. México, Porrúa, 1999.
- Poiron, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Prada Oropeza, Renato. *Herменéutica, símbolo y conjetura*. Puebla, Lupus Inquisitor, 2003.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México, Colofón S. A., 2008.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 2ª. ed. Madrid, Cátedra, 1995.
- Robles, Oswaldo. *Símbolo y deseo*. 2ª ed. México, Editorial Jus, S.A., 1960.
- Rodilla, María José. “Libros de viajes, de caballerías y novelas caballerescas,” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (editores). *Introducción a la cultura medieval*. México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia 3).
- Romancero*. Edición de Paloma Díaz-Mas. Estudio Preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona, Crítica, 1996.
- Román Calvo, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Pax México, 2007.
- Romero, J. L. *La Edad Media*. México, FCE (Breviarios, núm. 12), 1949.
- Rougemont, Denis de. *Amor y occidente*. Trad. Ramón Xirau. México, Cien del Mundo, 2001.
- Rubio Tovar, Joaquin. *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*. Madrid, Anaya, 1990.
- San Agustín. *La Ciudad de Dios*. México, Porrúa, 2006. (Sepan cuantos..., 59).
- Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*. México, UABCS Y Plaza y Valdés, 2003.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística general*. 12ª. ed. Trad. Mauro Armiño. Madrid, Fontamara, 1998.
- Sharrer, Harvey L. *Tablante de Ricamonte before and after Cervantes's Don Quixote*. En: Schaffer, Martha E. and Cortijo Ocaña, Antonio., eds. “Medieval and Renaissance Spain and Portugal. Studies in honor of Arthur L-F. Askins”, Tamesis, Woodbridge, 2006. En

Google Books: <http://books.google.com.mx/Tablantedericamonte> [consulta: 04 de noviembre de 2009].

“Tablante de Ricamonte y Jofre”, en Wikipedia, la enciclopedia libre: [http://es.wikipedia.org/wiki/Tablante\\_de\\_Ricamonte\\_y\\_Jofre](http://es.wikipedia.org/wiki/Tablante_de_Ricamonte_y_Jofre) [consulta 03 de noviembre de 2009].

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. y prolog. Elvio Gandolfo. Buenos Aires, Paidós, 2006. (Espacios del saber, 62), p. 125.

Torri, J. *La literatura española*. 2ª. ed., México, FCE (Breviarios, núm. 56), 1955.

Troyes, Chrétien de. *Erec et Enid*. Trad. V. Cirlot, A. Rosell y C. Alvar. Madrid, Siruela, 1987.

Valbuena Prat, Angel. *Historia de la Literatura Española. Tomo I. Edad Media*. Barcelona, Gustavo Gil, 1981.

‘visperas’ en <http://es.wikipedia.org/wiki/vísperas> [consulta: 19 de marzo de 2012].

Wheatley, Dennis. *The Devil and All His Works*. London, Arrows Books, 1971.

Wosniak, Robert H. “Mind and Body: René Descartes to William James”, en <http://serendip.brynmawr.edu/Mind/Descartes.html> [consulta: 17 de enero de 2010].

### c) Fuentes consultadas

Anónimo. *Los Arcanos Mayores del Tarot. Meditaciones*. Trad. J. López de Castro. Barcelona, Herder, 1987.

Belcher, Wendy Laura. *Cómo escribir un artículo académico en 12 semanas. Guía para publicar con éxito*. Trad. Sylvia Podolsky Ostrowiak y Alejandra Medrano. México, Flasco México, 2010.

Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. Carlos Gerhard. México, FCE, 1989.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. México, Editorial Gedisa Mexicana, 1989.

Eisenberg, Daniel y Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen, “Bibliografía de los libros de caballerías castellanos”. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (Colección Humanidades, n<sup>o</sup> 40), 2000. En:

[http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Bibl\\_libros\\_de\\_caballerias/bibliography.pdf](http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Bibl_libros_de_caballerias/bibliography.pdf) [consulta: 16 de julio de 2012].

Hernández Guerrero, José Antonio y García Tejera, María del Carmen. *Teoría, Historia y Práctica del Comentario Literario*. Barcelona, Ariel, 2005.

Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo. *Cómo se comenta un texto literario*. México, D.F., Publicaciones Cultural, 1985.

Lucía Megías, José Manuel, “Los libros de caballerías y la imprenta”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En:

<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/08145174288040162332268/p0000001.htm?marca=Texto> [consulta: 16 de julio de 2012].

Lucía Megías, José Manuel y Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen (editores) con la colaboración de Ana Carmen Bueno, “Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008. En: <http://www.faspe.org/documentos/AmadisdeGaula.pdf> [consulta: 16 de julio de 2012].

Schmelkes, Corina. *Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis)*. México, Harla, 1988.

Serafini, Maria Teresa. *Cómo se escribe*. Trad. Francisco Rodríguez de Lecea. Barcelona, Paidós, 2007.

Zavala Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas. Tipología, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. 8ª reimp., 3ª ed., México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008. (Colección Biblioteca del Editor).