

Concepción teórica de lo fantástico

Amando López Valero, Aldo Daparte Jorge, Isabel Jerez Martínez y Eduardo Encabo
Fernández
Grupo de Investigación Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Murcia

1. Introducción
2. Edad Media y fantasía
 - 2.1.- Problemática de la literatura de fantasía en la Edad Media
3. Lo fantástico en las teorías del “artifex theorice” medieval
4. Lo fantástico en el arte
5. El “romance” caballeresco español. El libro del caballero Zifar y el Amadís de Gaula
6. Conclusión
7. Notas

1. Introducción

La imaginación es el punto de partida para la literatura maravillosa y de fantasía, o para cualquier arte de este tipo. Es patrimonio de los hombres de todas las épocas y vista con reparo por el poder en cuanto difícil de someter a control: por eso, la sociedad moderna la exorciza confinándola en el terreno de la ficción, del arte; ya antes, la sociedad medieval la había exorcizado sobre todo encauzándola hacia una finalidad didáctica. Es claro entonces que en toda época ha hecho su aparición porque es connatural al hombre, y siempre se le ha intentado poner límites de distintas maneras.

Las artes, si en los periodos más materialistas de la historia de la Humanidad se han encargado “de recoger los poderes ocultos del hombre” (1), en otros, como la Edad Media, han constituido una válvula de escape, una vía de relativa libertad, en medio de la presión social, moral e ideológica del ambiente.

Ante las dificultades que plantea la definición objetiva de lo fantástico, los teóricos han intentado buscar unos temas y formas que lo identifiquen, mas no han logrado llegar a una conclusión definitiva de lo que es por esencia. Por tanto, cada quien puede formular lo que entiende por fantástico y, partiendo de su concepción, rastrear su existencia en cualquier periodo de la historia de la literatura y de las artes. No hay, pues, un lenguaje de lo fantástico específico, y la única verdad indiscutible es que la imaginación juega un papel esencial, a pesar de la indefinición del género, en la creación de lo fantástico.

En el siglo XV se consideraba incluso esencial en la constitución de todo tipo de ficción por ser la facultad mental propia del mentir y ser llamada la ficción, tanto en prosa como en verso, mentira.

“La imaginación es parte integral de la realidad”, según Belevan (2), porque es el punto de inflexión entre la realidad y el mundo originado en el trascender de la realidad cotidiana. Por eso, considera Torrente Ballester que la imaginación puede adoptar dos técnicas para la formación de objetos fantástico: “puede inventar imágenes nuevas dentro de un orden de lo real o puede inventar imágenes nuevas mezclando elementos pertenecientes a órdenes, distintos de la realidad” (3).

Así pues, no existe una forma ni un lenguaje característicos que definan por sí lo fantástico. Es, en cambio, característica la importante actuación de la imaginación, pero, también en este caso, se trata de una diferencias cuantitativa más que cualitativa con las artes no fantásticas, en las que, por pertenecer al ámbito de la dicción, no deja de intervenir.

La definición de la manera fantástica hay que buscarla en el nivel figurativo, según Risco (4) habrá una manera definida por una intencionalidad fantástica (que se negaría a la representación de la realidad cotidiana) que se opone a una manera de intencionalidad realista. Se trata, según Soldevila, de la introducción de lo inadmisibles en el mundo de lo comúnmente admitido. Pero, los límites entre lo admisible y lo inadmisibles cambian en relación con los cambios de creencias y en la fijación de dichos límites actúa el contexto cultural.

Por eso, ha de adoptarse una perspectiva extratextual e histórica en el análisis del arte fantástico. La literatura fantástica no constituye un género ni está limitada a un determinado periodo de modo exclusivo. Como, según Harry Belevan, lo fantástico existe en la medida en que hay conciencia de él, es decir, que va a sintomatizarse en el lector por medio de “provocaciones lecturales”, no es “un género específico de la literatura sino una expresión susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género” (5). Por otra parte, ha de hacerse una interpretación histórica de lo fantástico: cualquier periodo reserva un espacio de su imaginación para su creación y manifestación.

Para hallar el punto de equilibrio entre el principio de autonomía de la obra de arte literaria y el de la vinculación de la obra a la realidad, hay que considerar dos niveles en el análisis de las obras fantásticas, el figurativo y el referencial.

García Berrio considera que la interacción entre el ámbito semántico y el pragmático de la ficción

Introduce necesariamente una relación entre el mundo real y el mundo ficcional, que atañe a la separación y a la conexión entre ambos (K.L.Walton; 1978). Según la mencionada vinculación, el

mundo ficcional está construido a partir de la presencia y contraste necesarios del mundo real, universo que habitan los autores y los receptores y con respecto al cual establecen los modelos de mundo para construir los referentes y los textos (6).

En toda obra de ficción se establece una correspondencia entre la construcción ficcional y el referente interno a esa construcción (que también es ficticio). Además, en un segundo nivel, está la relación entre los referentes de los discursos ficcionales y la realidad efectiva, susceptibles de ser confundidos en la ficción verosímil.

El referente del enunciado ficcional se crea intencionalmente al ser producida la construcción ficcional. Éste tiene, en consecuencia, la existencia que le proporciona la construcción ficcional de la que forma parte. Por eso, los seres y acontecimientos que componen el referente de una obra de ficción son elementos ficticios. La realidad mantiene con la ficción “una relación simultánea de oposición y complementariedad. De este modo, la comprensión de una obra ficcional puede ser explicada como el hallazgo de una realización satisfactoria entre el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real efectivo” (7).

La construcción ficcional queda organizada y fijada a partir de la caracterización ontológica del referente en virtud de la conexión entre texto y referente. El referente depende del modelo de mundo, es decir, de la construcción semántica que consiste en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto. Son tres los tipos de modelos de mundo que Albaladejo (8) ha establecido: el de lo verdadero (las instrucciones que rigen el referente pertenecen a la realidad cotidiana efectiva), el de lo ficcional verosímil (las instrucciones no pertenecen a la realidad efectiva, pero tiene a ésta como modelo) y el de lo ficcional no verosímil (las instrucciones no pertenecen a la cotidianeidad efectiva ni la toman como modelo).

La verosimilitud es una cualidad de la mimesis, y ésta consiste en una representación de una realidad alternativa a la efectiva y susceptible de ser confundida con ella. La literatura de fantasía se caracteriza por una figuración fantástica y, desde el punto de vista referencial, por ser una construcción ficcional no verosímil y no mimética.

La ficción y los elementos ficcionales no verosímiles ejercen tal atracción sobre la realidad del referente y los elementos ficcionales verosímiles que los transforman completamente en ficcionalidad. Pero, al mismo tiempo, la “ley de máximos semánticos”, formulada por el profesor Albaladejo, controla los límites de la ficcionalidad o de la progresión fantástica, con el fin de que incluso en las construcciones ficcionales menos miméticas y más fantásticas se mantenga la conexión del texto de ficción con la realidad humana.

La construcción ficcional fantástica se define por una figuración característica y un referente que depende de un determinado “modelo de mundo”. Y se diferencia de la ficción realista por no ser no mimética y no verosímil. Tanto Mieke Bal como Darío Villanueva marginan este tipo de ficcionalidad. Mieke Bal por razones cuantitativas y, además, porque “el lector, intencionalmente o no, busca una línea lógica en un texto así. Pone un gran empeño en esa búsqueda y, si es necesario, introduce él mismo una línea de este tipo. No importa lo absurdo, enmarañado o irreal que pueda ser un texto, el lector tenderá a considerar lo que él cree “normal” como criterio con el cual dotar de significado al texto” (9). Darío Villanueva maneja un argumento similar: se puede hacer una lectura realista de la literatura fantástica, el lector puede encontrar una referencialidad intencional a la propia realidad. No estamos de acuerdo con que se dé una decodificación de la ficción fantástica a un plano realista, sino sencillamente que “es el código semántico-extensional, compartido por autor y receptores, lo que hace posible la aceptación pragmática de la construcción ficcional no verosímil y no mimética” (10).

2. Edad Media y fantasía

2.1.- Problemática de la literatura de fantasía en la Edad Media

Pese a la opinión de los teóricos de la literatura fantástica, que consideran que en la Edad Media no existe este género, hay que partir de una hipótesis que, luego, se tratará de confirmar: existe un “potencial de emotividad confusa” (del que se ha encargado la ciencia-ficción en la literatura moderna), en palabras de Bellemin-Noël, en todas las épocas que necesita un cauce de expresión.

Generalmente, se considera que la literatura fantástica en sentido estricto es reciente, parte del siglo XVIII. Esto se debe a varias razones:

1^a/ No existe literatura fantástica, como no existe ninguna otra manera o género, mientras no se toma conciencia de ella. En este sentido, lo fantástico nace a finales del siglo XVIII.

2^a/ Lo fantástico, en cuanto contradicción deliberada de la percepción de lo real, sólo puede surgir en una época marcadamente racionalista, con una concepción de un orden objetivo bien definida.

3^a/ En periodos anteriores al mencionado en que abundan los elementos maravillosos, como la Edad Media, existen otros motivos, además de los señalados, para considerar que falsearíamos sus relatos si los incluyésemos dentro de la categoría de la fantasía: por la extendida creencia en la intervención de lo extranatural en general, y sobre todo, por la lectura predominantemente simbólica de las obras.

A estas razones se pueden hacer objeciones a partir de ahora. En una primera aproximación se puede decir lo siguiente:

1º/ Veremos cómo los teóricos medievales tienen perfecta conciencia de la existencia de una literatura no verosímil y no mimética.

2º/ Ninguna cultura llegó a la concepción de un orden natural constante, o, al menos, no caló profundamente en la sociedad una concepción objetiva e inmutable de los fenómenos. Y si en la definición de lo fantástico entran como factor esencial las consideraciones de la gente de una época concreta, no se puede decir que el siglo XVIII sea de modo absoluto el tiempo en que nace la literatura fantástica.

Además, lo que para el racionalismo eran leyes naturales, se consideraban intervenciones de la Providencia en la Edad Media; y éste es también (aunque diferente) un orden.

3º/ Veremos más adelante cómo en la literatura (y también en el arte) medieval se han hecho lecturas literales y gratuitas, así como que las creencias tenían un límite.

En el Occidente medieval, según Le Goff (11), existía un término de uso corriente en ambientes cultos que equivalía a los que hoy llamamos maravilloso: "mirabilis", aunque, al referirse a una categoría literaria e intelectual, se utilizaba el término mirabilia.

Lo sobrenatural, una de las principales manifestaciones de lo maravilloso en la Edad Media, en los siglos XII y XIII se divide, según Le Goff, en "mirabilis" (lo maravilloso de origen cristiano), "magicus" (lo sobrenatural maléfico) y "miracolosus" (lo maravilloso cristiano), aunque la clasificación del milagro dentro de lo maravilloso sea problemática.

Lo sobrenatural de origen precristiano aflora sobre todo en las visiones y en los viajes al Otro Mundo. Casi todos estos motivos proceden de la literatura oriental y clásica. En las alegorías y las ficciones poético-novelescas abundan los elementos procedentes del oriente. En las obras de Chaucer, Dante y Boccaccio hay una gran profusión de motivos ultramundanos de origen oriental y clásico.

Lo sobrenatural maléfico lo veremos mejor en apartado dedicado al arte.

Lo maravilloso cristiano, está constituido por los milagros. La masa popular prefiere mantener lo sobrenatural o lo maravillosos sin explicar por el gusto que esto le proporciona. La clase que detenta la cultura, en cambio, busca una explicación incluso al milagro y a la sobrenatural situándolo en un mundo regido por la noción de Providencia.

A pesar de esta diferente concepción de lo extranatural, ambas posturas tienden a acercarse siguiendo dos vías en sentido contrario: bien por medio de la popularización de fenómenos de origen culto, o bien por la aculturación, la convergencia, la adaptación de fenómenos de origen popular a las exigencias cultas, resultando, de este modo, rescatados de la marginalidad y adquiriendo dignidad.

En Berceo el milagro no tiene nada de mágico ni de sobrenatural, pero esto se debe a que se ha aplicado una explicación culta (es querido por Dios) a una creencia originada en el gusto de las masas,. En cambio, sí tiene mucho de mágico, de sobrenatural, de maravilloso y de inexplicable en sus orígenes, antes de su aculturación, de su canalización por especulación culta.

A pesar de todo, hay que distinguir en la literatura de milagros casos de aculturación total (milagros que no son más que la repetición de esquemas estereotipados) y otros en lo que todavía se puede percibir “avec une extraordinaire fraicheur et sans intermédiaire les aspects, les formes, les exigences, les craintes et les espoirs de la religion populaire” (12).

En cuanto a la hagiografía o vidas de santos, a pesar de su función ejemplar, suelen presentar abundantes características de la literatura fantástica: depende de la imaginación, carece de verosimilitud y de ortodoxia, oscilando entre lo creíble y lo increíble, su función principal era la de divertir a los receptores, carácter gratuito, etc.

La literatura heroica está siempre presente en los inicios de cualquier civilización, “estos cantos se hallan mezclados con mitos entonces creídos, por lo que eran realistas y hasta utilitarios para la sociedad que los creó. Sin embargo, para nosotros sus lectores modernos, constituyen una literatura absolutamente fantástica en la que lo épico y lo mitológico están unidos indisolublemente. En el ciclo cultural al que pertenecemos, esta literatura fue progresando hasta cristalizar en la novela de caballerías, que corresponde a la exaltación de las virtudes guerreras propias de la sociedad feudal. El Quijote cerró este ciclo literario que quedó como si dijéramos, hibernado entre los hielos de la Razón, en espera de tiempos más propicios” (13).

En la épica española y francesa medievales estos cantos, al principio más veristas (sobre todo en la española), fueron degenerando porque la personalidad del héroe, en los poemas de “Mocedades”, se dirige “hacia unos planos en los que se aparta de su condición terrena (aparición de lo fantástico) o se acomoda a los gustos más plebeyos, bien que ampliándolos en busca de una eficacia para los deseos de los oyentes” (14).

En los romances derivados de algún fragmento de un canto heroico verista, se puede observar también el cambio, que Menéndez Pidal señala así: “los cambios más violentos realizados en el romance no son sino huida de la pesada, insoportable, lógica narrativa, gusto por lo inmotivado, lo misterioso, lo fantástico” (15).

Un género como el de los libros de caballerías cuenta entre sus rasgos definitorios la presencia de elementos maravillosos. Los relatos de este género que pertenecen al periodo que comprende el final del siglo XII y el principio del XIII presentan tres niveles narrativos: un nivel mítico y otro alegórico, que se diferencian particularmente porque

éste intenta expresar las ideas transcendentales por medio del mundo material, mientras que en aquél literalidad y significación se identifican. Estos dos niveles son señalados por Resina; de la teoría de Auerbach se deduce el tercero, el fantástico. Atendiendo a la literalidad o a la referencialidad, los dos autores mencionados mantienen una postura enfrentada. Resina considera, haciéndose eco de las teorías de John Bednar, que el simbolismo está siempre en la literatura caballescica.

A pesar del aspecto placentero de la literatura caballescica, en ella lo maravilloso trasciende de su valor espectacular. Como ha observado John Bednar, es imposible imaginar a un narrador de esta época cuya única finalidad consistiera en divertir al público: "Si nous apercevons des symboles difficiles à comprendre", escribe Bednar (*La espiritualité et le Symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de troyes*, París, Nizet, 1974, 39), "nous devons les insérer le mieux possible dans le mystère chrétien qui inspirait cette façon d' écrire" (16).

En las novelas caballescicas medievales las cosas y las ideas conviven (superpuestas) en el mismo plano. Los elementos maravillosos son inmanentes al mundo caballescico aunque se aparten de la cotidianeidad de ese mundo porque "todo objeto es susceptible de revelar una inesperada dimensión trascendente, de convertirse en "merveil". Cuando un objeto adquiere sentido traslaticio es porque ha sido investido con la categoría de lo maravilloso, porque su referencia alcanza ahora las últimas implicaciones del ser" (17).

En el Quijote se da la situación contraria a los libros de caballerías; en esta obra los elementos maravillosos ocupan una dimensión completamente distinta a la experiencia cotidiana, los molinos pertenecen a una realidad y los gigantes a otra completamente distinta.

Auerbach tiene una concepción opuesta por lo que se refiere a la literalidad y a la referencialidad en este tipo de ficción:

Todos los castillos y palacios, todos los combates y aventuras del "roman courtois", en especial del bretón, constituyen un mundo encantado, pues surgen siempre ante nosotros como brotados del suelo. Su relación geográfica con lugares conocidos, y sus bases sociológicas y económicas, permanecen en la vaguedad, y hasta su misma significación moral o simbólica sólo raras veces puede ser colegiada con cierta seguridad (18).

Serían, así, ficciones predominantes fantásticas porque no es posible hacer una lectura simbólica de todas ellas refiriéndolas significativamente al mundo de la experiencia.

Puede tomarse como ejemplo el verso 180 de Yvain de Chrétien de Troyes: "El trovai un chemin e destre". Resina interpreta el hecho de que Calogrenant tome el camino de la derecha como la persecución de lo fantástico en una lógica visionaria que

corresponde estrictamente a la lógica de la alegoría medieval estudiada por Paul Piehler. Auerbach hace también una interpretación simbólica de este episodio. El empleo de una determinación de lugar en sentido absoluto y no relativo tiene un sentido moral: “se trata, sin duda, del “camino derecho”, encontrado por Calogrenante. Confírmase esta suposición porque el camino es escabroso, como les pasa a todos los caminos derechos: durante el día no conduce a través de un espeso bosque, lleno de espinos y malezas, y a la noche nos lleva a la buena meta, una fortaleza, en la cual Calogrenante es recibido con alegría, como si fuera un huésped esperado largo tiempo” (19). En cambio, “¿encierra algún sentido oculto la aventura de la fuente? Es una más entre las que ha de arrostrar los caballeros de la corte del rey Arturo, pero no indica razón moral alguna que justifique el combate contra el paladín de la fuente encantada” (20).

3. Lo fantástico en las teorías del “artifex theorice” medieval

A lo largo del periodo medieval los teóricos han ido elaborando una concepción de las artes de acuerdo con las ideas estéticas predominantes en cada momento y han realizado clasificaciones de las mismas.. Y dentro de las artes plásticas y poéticas han establecido el lugar que le corresponde a lo cotidiano y lo fantástico, utilizando los criterios de verdad, mentira y verosimilitud, los cuales varían según condicionamientos ideológicos y estéticos. Lo fantástico y lo maravilloso, sobre todo en la pintura y en la literatura, es mencionado habitualmente por los autores, sea para fijarle los límites, sea para buscarle un sentido profundo, sea para condenarlo.

Si nos remontamos a tiempos de San Isidoro, e incluso antes, vemos dos posturas diferentes en la concepción del arte poético: un grupo de autores, entre los que destaca Diomedes, consideran que este arte crea cuentos verdaderos o ficticios; otros, que parten de Varrón, consideran que poesía, en sentido estricto, sólo puede ser aquella que es fruto de la imaginación. San Isidoro se agrupa entre éstos. En sus teorías, como en buena parte de las de los teóricos medievales posteriores, la crítica literaria y la moral van indisolublemente unidas. El criterio de la superioridad de la poesía bíblica a la profana por su verdad, antigüedad y belleza, va a ser constante en este largo periodo.

San Isidoro, en las “Diferencias”, establece las siguientes distinciones: verdadero, falso y verosímil. Lo verosímil es lo que caracteriza a la poesía. Y en la parte dedicada a la Retórica establece de nuevo una distinción aplicable también a la poesía. Ahora se extiende en el análisis de lo falso o la mentira. Ésta puede ser moral (“inconveniens”) o pura “mendacium”).

La afirmación de lo increíble, lo imposible o lo contrario a la realidad constituiría la mentira pura. Mientras nos movemos en el terreno de la mentira pura estamos en el

ámbito de lo fantástico porque, en la fábula, se nos intenta demostrar, por ejemplo, la existencia de un monstruo, lo cual contradice los datos del campo de referencia externo de la obra, que son los que importan en esta época. Si no se hace una interpretación literal, sino moral y referencial de la fábula, el monstruo tendrá sólo una existencia poética. Este segundo tipo de lectura de que habla San Isidoro es muy abundante en el periodo medieval.

Dos tendencias opuestas definen toda la estética de la Edad Media: una caracterizada por la sencillez y la lógica y otra por la fantasía y la complicación, es decir, una estética “clásica” y otra “barroca”. La que a nosotros nos interesa es ésta. Si nos remontamos a la Antigüedad clásica nos encontramos con la estética aticista y la asianista. Ésta tiene su origen en el Oriente Medio y se caracteriza por el barroquismo formal y el gusto por lo prodigioso y lo sorprendente, que probablemente heredaron los griegos asianistas. Dice de ellos Quintiliano que buscaron sorprender con lo prodigioso.

“El asianismo –esa verbosidad inflada de aire y sin reglas- ha invadido por intermedio de sus innumerables retóricos la propia Grecia y Roma, después la Provenza, África y la Galia, en que los elementos “bárbaros” –más próximos por naturaleza, del gusto primitivo que los atenienses o los romanos- la han acogido con extraordinario entusiasmo” (21). Y “toda esta literatura barroca florece al comienzo de la Edad Media entre los Bretones, los Irlandeses y los celtas británicos que la transmiten a los anglosajones y a los continentales. Aparece probablemente desde los tiempos de Pelagio, pues ya San Jerónimo lamentaba la lengua de este bretón” (22).

Esta estética literaria “barroca” ha sido relacionada con el gusto “gótico” por las lacerías monstruosas en el arte decorativo. La estética asianista es, en la Edad Media, la estética hispérica, que, frente a la clásica, busca los estupores prodigiosos y cuyo estilo se caracteriza por la “kakolezia” (la hipérbole desmesurada que ignora los límites de la verosimilitud y la naturaleza).

Es una idea generalmente aceptada y defendida por los estudiosos de la literatura fantástica que ésta, como género, surgió en el siglo XVIII por dos motivos fundamentales: porque era necesaria una época fuertemente impregnada de racionalismo y positivismo para que lo fantástico destacase por su oposición a lo real y porque un género no existe hasta que se tiene conciencia de él.

Pues bien, si nos remontamos a una obra del ámbito irlandés o anglosajón, encuadrable en la estética hispérica, de un autor desconocido del siglo VII u VIII, el *Liber monstrorum de diversis generibus*, podemos observar lo siguiente:

1º/ Se intenta excitar la imaginación del lector, arrinconar la razón y producir terror. El prólogo del traductor de *El castillo de Otranto* (1765) de H. Walpole, obra que se

suele citar como punto de partida de la literatura fantástica, presenta la narración como un entretenimiento que provoque terror en el lector por la extrañeza de unos hechos ocurridos.

2º/ Walpole tiene conciencia de que su obra pertenece a un nuevo género y pone en guardia al lector acerca de la realidad prodigiosa que le va a presentar, la cual trata de justificar.

El anónimo autor del *Liber* también se preocupaba por preparar adecuadamente a sus lectores. Trata de justificar las realidades fabulosas de la obra considerando su presentación como un juego, cuyo motivo estético es provocar el terror del lector.

3º/ En ambas obras las realidades y fenómenos extranaturales no son creídos por el autor, quien, a la vez, avisa al lector de su carácter fabuloso o ficticio, pero de que intenta impresionarle con ellos.

La estética medieval se nutre de estos dos componentes, la estética clásica y la barroca (compuesta por una corriente primitiva y bárbara y otra derivada de la antigüedad clásica), a las que viene a sumarse la cristiana. Lo fantástico y lo maravilloso tendrá gran vinculación con éstas dos últimas.

En el arte merovingio y carolingio hay también dos marcadas tendencias, una bárbara y la otra antigua. La primera se caracteriza por ser la más imaginativa, decorativa y fantástica. Para los carolingios el arte contrario a la razón y a la naturaleza es el pagano: por esto, el arte pagano sería, para la concepción de lo real de la época, un arte fantástico, tal como lo entendemos nosotros (en un sentido amplio), es decir, que contradice deliberadamente su concepción de lo real en este periodo son diferentes a los nuestros: lo real es, para los carolingios, la sobrenaturalización de la naturaleza preexistente. Con todo, hay que reconocer que si se tiene en cuenta el factor de la recepción, estas concepciones están poco generalizadas porque el Renacimiento carolingio es un fenómeno originalmente más cualitativo que cuantitativo y, ante todo, de orden aristocrático.

La escuela de Alcuino, siguiendo a Horacio, impone como norma suprema en la fábula la idea de verosimilitud y considera increíble y deforme, como dice Juan Escoto, todo lo que es contradictorio, “contra naturam”; lo contradictorio no sólo desde el punto de vista del contenido, sino también de la forma: el mismo Juan Escoto, comentando la famosa frase “Ut pictura poesis”, compara, como tan a menudo se hace en esta época, la pintura con la poesía para referirse al problema de la inverosimilitud: un poema en el que las conclusiones no responden a las premisas se asemeja a una pintura de monstruos.

La reacción del arquitecto Vitruvio contra el barroco irracional del periodo helenístico puede condensarse, por lo que respecta a la pintura, en esta frase. “pictura imago fit eius quod est seu potest esse”. La misma reacción se repite ahora: el clasicismo

carolingio contra la imagería barroca y primitivista de los celtas. Esto confirma las tendencias “veristas” y contrarias a los asuntos “falsos” que manifiestan los *Libri carolini*.

Alcuino considera el único criterio de verdad aquel que está basado en las Sagradas Escrituras. Por lo tanto, todas aquellas fábulas que mezclen lo verdadero con lo falso, lo moral con lo inmoral, lo real con lo imposible (como la literatura fantástica, en la que se da una confusión incoherente entre lo racional y lo maravilloso), se oponen a la Escritura y son sancionadas. El mismo criterio se puede aplicar a la pintura.

Las dos tendencias manifestadas hasta ahora en el arte y la literatura pueden esquematizarse del siguiente modo:

- 1.- Arquitectura: “el fantástico Apaturius” (23)/”el matemático Licinius” (24)
- 2.- Pintura: clasicismo carolingio/barroquismo primitivo de los imagineros celtas
- 3.- Literatura: estética hispérica/estética de la medida y la claridad.

Ya en el siglo XII, en el periodo románico, Juan de Garlande supone una vuelta a la Retórica clásica y, así, su obra, la *Poetria*, es una síntesis de las “*Artes dictaminis*” y de las “*artes poeticae*”. Establece una clasificación de los géneros literarios según cuatro puntos de vista: el de la forma verbal, el de la presencia del autor en la obra, el de la verdad de la historia contada y el de los sentimientos expresados en el relato. Según el punto de vista de la verdad del relato, que es el que ahora interesa especificar, distingue:

- 1) Relato oratorio
- 2) Relato propiamente dicho:
 - a) Historia: “*res gesta, sed ab aetatis nostrae memoria remota*”
 - b) Fábula: *res ficta quae nec res veras nec verisimiles continet*”
 - c) Argumentum: “*res ficta quae tamen fieri potuit*”.

La “fábula” de esta clasificación es lo que se corresponde con nuestra concepción de literatura fantástica (relatos ficcionales no verosímiles y no miméticos).

Aunque se ha afirmado que hay que aguardar al siglo XIII para que el arte presente un carácter expresamente moral y práctico, en las “*Artes dictaminis*” y en la “*Artes poeticae*”, por lo que respecta a la invención, se repite a lo largo de este periodo que las ideas se expresarán con el fin de complacer o ser útiles. La práctica de los escritores de este tiempo se desarrolla en torno a dos concepciones diferentes; bien una estética basada en los preceptos morales cristianos, bien un hedonismo total, tanto en el contenido como en la forma. Lo está detrás de todo esto es la disputa entre los “antiguos” y los “modernos”. Mateo de Vendôme critica a éstos porque en sus obras no se atienen a la verdad ni a la verosimilitud. Alejandro de Villedieu considera sus ficciones inventadas por los demonios. Uno y otro sector de escritores se diferencian, como la literatura fantástica y la realista,

por los asuntos y no por los rasgos formales de sus obras. Mientras las historias de unos no parecen tener otra finalidad que la estética, la de ser meras fábulas, las de los otros poseen, bajo el sentido literal, uno alegórico y moral.

Pero, hay una tercera postura, representada por Juan de Salisbury, quien defiende un ideal de equilibrio entre la verdad del contenido y la belleza de la forma. Roberto de Melun mantiene una actitud bastante similar y, también constata la existencia, entre sus contemporáneos, de escritores que no pretenden instruir, sino sólo agradar.

De los poetas chartrianos debe recordarse, de acuerdo con nuestros intereses, la doctrina de Alano de Lila: la poesía encierra una verdad oculta, aunque con frecuencia los poetas se propongan fundamentalmente fascinar al oyente. Pero, aún en estos casos en que la poesía está más cerca de la falsedad por su superficialidad, habrá oyentes capaces de llegar a una penetración más profunda que otros. Otra vez el poeta adopta una técnica propiamente fantástica cual es la de mezclar hechos históricos o cotidianos (“historiales eventus”) con ficciones fabulosas (“ioculationibus fabulosis”).

La teoría del alegorismo se desarrolló ampliamente en este periodo. Nos interesa en este momento porque el carácter alegórico y simbólico de la literatura en el periodo medieval, entre otras razones se ha considerado que le impedía a una parte de la misma, a pesar de contener abundantísimos elementos maravillosos, acceder a la categoría de fantástica. A este respecto, es una exageración decir que la ciencia en la Edad Media es simbólica, la literatura alegórica y la estética enigmática y metafórica. Tanto los victorinos como la Escuela de Chartres consideran que la labor de la ciencia es la explicación de la realidad inmediata. Y, sobre todo, no debe olvidarse que el valor que se le reconoce a la Biblia desde San Isidoro al siglo XII es el sentido histórico de las realidades inmediatas que presenta. La compleja teoría de la alegoría que se forja en este periodo es obra esencialmente de teólogos, por lo que la teoría literaria es en buena medida ajena a su elaboración.

Conrado de Hirschau (s.XII) fue un autor que prestó gran atención al valor del “sensus allegoricus” con la intención de desvincular a los monjes jóvenes de la literatura profana, que él calificaba de “fabulosa”. En estos intentos tiene que pasar necesariamente por el análisis de la condición de las Escrituras y de la literatura profana. Ésta es condenada por él sin paliativos porque ni la “verdad literal” (que deriva de la simbolización de realidades religiosas por realidades cotidianas) están presentes en la literatura profana; sí lo están, en cambio, en las Sagradas Escrituras. Pero, tiene que reconocer que las fábulas, aunque sean ficciones y den cabida a lo inverosímil o imposible, contienen, a veces, verdades, por lo que llega a una solución de compromiso: en la literatura profana se da una mezcla de lo verdadero y lo falso o imposible.

Por último, Santo Tomás de Aquino concede un lugar dentro del Arte a las ilustraciones fantásticas sin intencionalidad pedagógica, a las que considera, junto con la actividad de los juglares o a poemas escolares de tema profano, un mero juego, admisible en su concepción moral del mundo en la medida en que respeten unos límites, porque contribuyen al reposo y a la distensión.

4. Lo fantástico en el arte

La inclusión de un apartado dedicado al arte fantástico en un estudio sobre las manifestaciones de la fantasía en la literatura medieval especialmente obedece principalmente a dos razones: en primer lugar, a que, en opinión de críticos como Louis Vax, lo fantástico florece en el arte medieval, mientras que hasta el siglo XVIII no aparece en la literatura (25). Claro está, se trata de una determinada concepción de lo fantástico, que varía según se atiende al arte o a la literatura. Por lo tanto, lo fantástico en el arte tiene un temprano y amplio despliegue incluso para lo que retrasan hasta el siglo XVIII el nacimiento de la literatura fantástica y ha de prestársele, por eso, atención. En segundo lugar, por el arraigo de la vieja teoría del parentesco entre todas las artes y, muy particularmente entre la literatura y la pintura. Aquella idea de que “la literatura siempre se adelanta a las artes plásticas” (26) no siempre es compartida: “Suele creerse que los poetas se anticipan a los pintores en el descubrimiento de nuevos reinos de la imaginación, pero Hagstrum ha mostrado en su libro que James Thompson, supuesto inventor del paisaje romántico, se limitó a trasladar a la poesía ciertos temas comunes en los paisajistas del siglo XVII: no sólo en Claude Lorrain y en Salvator Rosa, sino también en otros maestros que utilizaban el escenario natural para expresar ideales heroicos, pastorales o religiosos” (27). Tampoco es compartida por todos la idea más general de la hermandad entre todas las artes. Las transiciones, que se dan ampliamente en la literatura occidental, de la poesía a la pintura y de la pintura a la poesía es un capítulo importante en el tratamiento general de la relación entre las artes y las letras. En cambio, Croce, en su estética, refiriéndose a esta cuestión, descarta la posibilidad del establecimiento de paralelismos entre las distintas artes porque, según él, los hechos expresivos no son susceptibles de ser comparados, a menos que sea genéricamente. Wellek y Warren, en su Teoría de la literatura, consideran que cada una de las artes tiene su propia evolución y una estructura de elementos que le es propia.

Frente a estas opiniones, está la evidencia, según James Laver (*Stile in Costume*, Londres, Oxford University Press, 1949), del “aire de familia”, de la relación que existe entre las expresiones artísticas de una determinada época. Se trata de la manida idea del “espíritu de la época” que impregna las manifestaciones artísticas de un determinado

periodo de la historia. Una visión de diferentes tipos de discurso correspondientes a distintas artes interrelacionadas “no tiene por qué parecer abusiva. Ello se justifica, sin duda, al nivel del código básico, que respalda todos los sistemas semióticos artísticos por muy diferentes que sean y que hemos llamado, por eso, hipercódigo. En él se elaboran ciertamente imágenes de sugestión polisensorial que pueden, por tanto, hallar específica expresión en un lenguaje o en otro. Las comparaciones y aproximaciones entre dos o más sistemas son, por tanto. Posibles a condición de referirse a ese fondo común de aprovisionamiento sin violentar la sintaxis propia de cada sistema, como el estudio de dos ríos paralelos que parten de una misma fuente” (28). Tanto la literatura como las artes parten de una base común que es su punto de apoyo: lo concreto sensorial, a partir de lo que se produce una imagen “que reproduce una experiencia sensible, imagen visual, auditiva, olfativa, imagen táctil; de manera que todo aquello que entre por los sentidos puede ser entendido y por tanto definido con palabras, o puede ser repetido mediante la producción de una imagen nueva, que es la reproducción de una anterior experiencia real” (29).

A lo largo de todo el periodo medieval hay un enorme número de realizaciones artísticas, sobre todo de carácter pictórico y escultórico, que se caracterizan por su alejamiento de la realidad cotidiana. Esta intencionada transgresión de lo natural es la única característica que permite establecer ciertos lazos entre ellas por encima de barreras cronológicas, geográficas y genéricas. En efecto, el periodo cronológico de estas realizaciones artísticas es extenso, su procedencia territorial variada y los géneros artísticos a los que pertenecen diferentes: escultura y pintura. Además, por esta característica se podría englobar, junto con la literatura, en el género fantástico, pues responde a los requisitos esenciales que caracteriza tal género.

Los temas que suele atender el arte fantástico son de dos tipos: en el ámbito religioso, la expresión de lo numinoso (el mal, la Divinidad y el demonio) y, en el ámbito profano, lo desconocido o ignoto y lo jocosos. Muchas manifestaciones artísticas de estos temas, sobre todo del ámbito religioso, no pueden considerarse estrictamente fantásticas porque “una de las funciones de lo fantástico medieval está vinculada a la propaganda, docencia y coacción” (30). Por el contrario, en otras ocasiones, la imagen tiende a ser literal y deja de apuntar a un referente a manera de símbolo: “En estas circunstancias la adecuación de forma y contenido es perfecta. Pero en otras dudamos que la imagen dependa de una consideración previa plenamente consciente” (31).

En todo caso, el arte religioso no puede ignorarse porque es predominante en este periodo. Según Joaquín Yarza, cuando en este arte se toman como modelo temas del antiguo y Nuevo testamento, queda excluida toda posibilidad de consideración de éste

como fantástico, por el carácter estrictamente histórico de dichas fuentes. Ahora bien, cuando se intenta representar lo numinoso y materializar lo invisible, en tanto que pretende ser “lo otro” de lo cotidiano” (32), se aproxima a lo fantástico.

Los fines ejemplares y coactivos de las obras de arte maravillosas en el periodo medieval no son los únicos, sino que pueden tener otros usos y funciones como son: la contestación de un molde rígido, la intención lúdica, el deseo de evasión de la realidad o la representación del mal como un monstruo. Por tanto, provocar el espanto o la maravilla en el destinatario, un rasgo pragmático definitorio del género fantástico, es lo que pretenden numerosas realizaciones artísticas medievales. “La actitud del hombre medieval ante lo que no conoce creo que es muy significativa. La maravilla está allí, lo que es como parece que no debe ser, aquello que transgrede ciertas leyes humanas, también lo monstruoso como horror (por desconocido). Hay una mezcolanza entre lo atractivo de lo incierto o la búsqueda de lo que no es habitual, con el miedo que provoca y que puede llegar al terror, en tanto que no es asible, ni comprensible” (33).

La consecución de una imagen fantástica se lleva a cabo por medio de la reunión insólita de imágenes que proceden de esferas distintas de la realidad. Se crea así una realidad nueva, una realidad fantástica. La pintura y la poesía son las dos artes que pueden llevar a extremos insuperables estas curiosas funciones, auxiliadas siempre por la imaginación. Así, por ejemplo, uno de los motivos pictóricos medievales más representado, el diablo, suponía uno de los mayores retos a la imaginación del artista. Para representarlo solía acudir a la combinación de elementos humanos, semihumanos, vegetales, animales, color negro, etc., con lo que el personaje adquiría la apariencia monstruosa que se pretendía.

Toda la estética medieval puede ser enfocada desde una perspectiva dualista, como ya mencionábamos en el apartado anterior, conformada por el conflicto de dos tendencias opuestas: una tendencia clásica definida por la medida y la naturalidad y una tendencia barroca definida por la fantasía, lo prodigioso, lo extraordinario y la ostentación. Pero, de esta doble tendencia se pueden rastrear los orígenes en la antigüedad griega, en las dos corrientes artísticas denominadas aticismo y asianismo. Es ésta última la tendencia dentro de la cual lo fantástico va a tener amplia cabida. En la alta Edad Media constituye la denominada estética “hispérica”.

“En el gusto que la alta Edad Media manifiesta por lo prodigioso –sea primitivo-, mitológico o cristiano-, la influencia de la baja antigüedad y de las tradiciones primitivas se mezclan para inspirar tanto las miniaturas decorativas como las producciones literarias. Allí son ramas grotescas que se mudan en serpientes y corolas de las que brotan bizarros personajes; aquí se descubre un mundo fantástico de hadas y genios, monstruos y

gigantes” (34). Y, particularmente el arte plástico, transpone decorativamente un mundo elemental y fantástico. Todo, desde los colores a las formas, interviene con su impresionante riqueza y variedad en la creación de un mundo alejado de la cotidianidad, inextricable. Buen ejemplo de ello son las tracerías irlandesas de la época.

En el arte merovingio y en el carolingio, ya lo hemos visto, las dos tendencias manifiestas en el arte anterior continúan, una de origen bárbaro y la otra de origen clásico. “Las dos tendencias extremas (únicas de que nos vamos a ocupar, aunque no ignoramos los múltiples tipos de escuelas y de estilos que se desarrollan dentro de cada una) pueden caracterizarse, como en literatura, por la oposición de la “ornamentación” al “pensamiento”, siendo la ornamentación un juego de sobreabundante virtuosismo, obediente a una lógica rigurosa de la fantasía, y esforzándose el pensamiento, por el contrario en captar los rasgos fundamentales de lo real, considerado ya sea en su ley profunda, ya en los detalles individuales de su manifestación” (36).

La escultura, la pintura y la miniatura románicas están plagadas de imágenes fantásticas. Esta proliferación se debe a la enorme ingenuidad y credulidad tanto del pueblo como de los autores, aunque el terreno de las creencias, por ser tan oscuro, es difícil de analizar.

San Agustín en el libro XVI de *La ciudad de Dios* duda de la existencia de determinados seres anormales, alguno de los cuales había de ser representado en miniaturas posteriores, como alguno de los que se encuentran en el Manuscrito Harley 9577 de la Biblioteca Nacional de Madrid y que representan monstruos.

San Isidoro, cercano todavía al mundo antiguo, es más racionalista que el prototipo de hombre medieval que, por su gran religiosidad, sacraliza el mundo. La existencia de un gran número de seres fantásticos, de la que no dudaba nadie, es cuestionada, o incluso negada, por él. En cambio, como hombre medieval que es, acepta la existencia de los humanoides de que hablaba San Agustín en su obra, pero lo coloca en un lugar propicio para tal tipo de seres, lejano de su realidad cotidiana, la India.

En la miniatura española de los siglos XI y XII confluyen la tradición europea occidental y la mozárabe. Los humanoides corresponden a la primera, mientras que los animales fantásticos proliferan en ambas. Ejemplos de humanos y humanoides han sido mencionados en el manuscrito de *La Ciudad de Dios*. Motivos fantásticos pertenecientes a la fauna pueden ser la Strix, ave nocturna que atemorizaba a las gentes de la Edad Media y la creencia en la cual fue condenada muchas veces, o también el grifo y el dragón. Estos son eminentemente decorativos (más que alegóricos o simbólicos): en las miniaturas el preferido es el dragón porque “la forma ondulada y las posibilidades de adaptación flexible a cualquier forma van mejor a la línea que al modelado” (37); el grifo, en cambio,

es preferido por los escultores en las portadas y capitales. Así pues, también en el arte escultórico y pictórico puede establecerse una diferencia entre unas formas o motivos predominantemente simbólicos y otros decorativos.: los del primer tipo estarían más apartados de las características del género fantástico que los del segundo porque éstos son interpretados literalmente, al menos de manera predominante. Un ejemplo de un motivo simbólico puede ser el del unicornio: en una miniatura de un Bestiario inglés de la segunda mitad del siglo XII hay una miniatura y una descripción del animal fabuloso. En la miniatura el unicornio está en los brazos de una doncella y los cazadores lo atacan. Jesús es el unicornio y María la doncella (Londres, British Museum, Ms. Harley, 4571).

El grifo y el dragón pueden considerarse ejemplos de motivos fantásticos en las circunstancias en que tienen una función decorativa. En otros casos pueden tener un valor simbólico; así, un ave que simboliza a Cristo triunfa sobre el dragón, que representa al diablo, en la Encarnación.

Nuestros beatos muestran, como una de sus particularidades, una gran cantidad de animales fantásticos que se describen por primera vez en el Apocalipsis. Algunos de ellos, aunque se admiten como seres reales, se representan de modo completamente inverosímil y espantoso. Hay motivos que han ido perdiendo su carácter casi exclusivamente decorativo para ir adquiriendo un sentido simbólico que explica el texto del comentario: en el Beato de Fernando I las langostas (fol. 171v) son demonios y malos cristianos; el dragón (fol. 186v-187) representa al mal, combatido por Miguel y los ángeles. Entre un conjunto tan numeroso de seres multiformes es difícil establecer un orden y aclarar su simbología, si la tienen. Por eso creemos que ha de tenerse especialmente en cuenta la perspectiva de la recepción a la hora de cuestionarse su naturaleza fantástica en el sentido en que se entiende el género en este trabajo: la reacción de espanto del receptor ante tantos seres imposibles, tan opuestos a su percepción de lo real.

Esta perspectiva es la que han tenido en cuenta los miniaturistas a la hora de desplegar la riquísima imaginería de un personaje muy característico de la Edad Media: el demonio. En los Beatos su presencia es abundantísima. Su historia artística se remonta a antes del periodo medieval, pero es en esta época cuando tiene un desarrollo espectacular. No puede considerarse un motivo fantástico dado su componente simbólico (la representación del mal). A pesar de ser considerado un ser concreto, existía la duda acerca de su carácter por su naturaleza inmaterial. Por eso, no existió un modelo determinado para su representación. En los textos hispánicos se menciona frecuentemente, pero se rehúye dar pautas para su representación, por lo que el papel que juega la imaginación del miniaturista es esencial. Como imagen del mal que es, la finalidad de su representación es causar horror a los que la vean. Joaquín Yarza elige un ejemplo de la Biblia de León

realizada por Florencia en 960, perteneciente al libro de Job, y lo comenta: “Aquí, la primera vez (fol. 181v, 1^a) da la impresión de que son dos seres enfrentados y fundidos en uno. La cabeza del primero se corresponde con el pie del otro, igual que los brazos. Es una imagen que parece buscadamente contradictoria e imposible. Sobrepasa lo monstruoso para convertirse en aquello que no debe existir. Va vestido de oscuro, signo típicamente negativo, pero cara y manos tienen el color de carne usual en otras figuras. Sobre la cabeza, una suerte de nimbo de luz negra, concretado en unos puntos o pequeñas rayas de ese color” (38).

Por último, los “marginalia” (espacios marginales y complementarios de los textos o los conjuntos escultóricos) eran partes adecuadas para la plasmación de la riqueza imaginativa del artista porque en ellos no era tan rígida o no tenía por qué haber una sujeción al modelo establecido. Esos lugares marginales eran las iniciales de los manuscritos y los canecillos que sujetaban el alero de las portadas románicas.

Aunque, en ocasiones, en estas iniciales (ornamentadas con una confusa mezcla de figuras humanas, de animales, de humanoides y de vegetales) puede haber una finalidad simbólica, muchas veces se pretende representar lo ignoto o desconocido para producir un determinado efecto en el receptor. El método para lograr una representación fantástica es, como siempre, la reunión insólita de imágenes procedentes de distintas esferas de la realidad, dando así lugar a una nueva imagen antinatural, opuesta a la realidad cotidiana.

Que en estas representaciones prima lo fantástico sobre lo simbólico también lo cree Joaquín Yarza: “Dejando a un lado el sentido que en algunas ocasiones pueden tener estas escenas, y aún la realidad de que todos y cada uno de los temas descritos están en docenas de libros más, esto es, que no han sido inventados por el artista, el resultado roza la fantasía” (39).

Las formas de lo fantástico marginal pueden tener una finalidad moral o un carácter sencillamente lúdico, es decir, destinadas al disfrute estético, en cuyo caso son fantásticas. Pero, hay un tercer tipo, en el que se incluirían obras como las gárgolas góticas, que combinan perfectamente una evidente función práctica con el valor estético.

En conclusión, como se ha podido ver, existe a lo largo de todo el periodo medieval una producción artística compacta que, por poseer unas determinadas características definitorias que se han ido señalando, conforma, junto con determinada producción literaria, el denominado género fantástico medieval.

5. El “romance” caballeresco español. El libro del caballero Zifar y el Amadís de Gaula

El género literario medieval que más elementos fantásticos incluye como rasgo característico es quizás el “romance” o libro de aventuras. Como ha señalado Deyermond en su artículo “The lost genre of Medieval Spanish Literature” (40), este género ha sido descuidado en España y ello se ha debido a que Menéndez Pidal y generaciones posteriores de hispanistas identificaron lo español con lo realista, con lo que muchos libros de aventuras medievales no se han estudiado ni editado.

Esta identificación que hace Menéndez Pidal y generaciones posteriores de hispanistas se remonta a la épica. Según Don Ramón, la gran diferencia entre la épica francesa y la española está en que ésta no contraría demasiado los datos reales, sino que mantiene el recuerdo histórico con un tono realista, mientras que aquélla da amplia cabida a lo irreal y lo irracional porque se aparta de la realidad efectiva mediante una idealización fantástica o fabulosa de los acontecimientos.

Hatzfeld indica así la opinión de Pidal cacreca de lo maravillosos en las gestas más antiguas: “Pour R. Menéndez Pidal l'exasgération et le merveilleux vont ensemble, caractérisent la plus ancienne phase romane et sont même la preuve de l'existence de chansons de geste archaïques perdues” (41).

El paso de los cantares épicos al “romance” implica un cambio en las condiciones de difusión, en los gustos del público y en la materia que se trata. Por lo que respecta a la inclusión de elementos fantásticos en las obras, los cantares de gesta del siglo XIII en Francia la llevan a cabo tomando esos elementos de la tradición bretona. Y es éste el único cambio sustancial de los cantares de gesta de este siglo con respecto al modelo tradicional creado por la *Chanson de Roland*.

El paso que se produce en el siglo XIII de la recitación a la lectura, de los héroes a los caballeros enamorados, va acompañado por la acentuación del gusto por las aventuras fantásticas. Según Hatzfeld (42), “un gusto erótico, e irónico, destruirá el espíritu de la creencia heroica y soberbia en loa maravilloso”. El nuevo espíritu cortesano prefiere “lo maravilloso creído”.

La consideración del componente fantástico en el *Zifar* y en el *Amadís* es representativa de toda la producción caballeresca española, en cuanto que se trata de dos ejemplos de las dos fases en que divide Cristina González (43) dichas obras: fase de iniciación-transformación, representada por el *Zifar* (“novelas de máxima trayectoria social, causalidad remota perfectiva y escaso entrelazamiento”, p. 54) y fase de transformación-repetición, representada por el *Amadís* (“novelas de mínima trayectoria social, causalidad remota imperfectiva y abundante entrelazamiento”, id.).

Los libros de caballerías constituyen, dentro de los libros de aventuras, un conjunto aparte porque no encajan en ninguno de los tres grupos en que Deyermond, en el

artículo anteriormente citado, divide estas obras: libros de influencia francesa, de influencia bretona y de influencia romana, a los que añade el grupo de los temas propiamente hispánicos.

El primero de los “romances” caballerescos españoles es el *Libro del caballero Zifar* (hacia 1300). La obra contienen los tres tipos de relato cuyo “modelo de mundo” (con palabras del profesor Albaladejo) es el de lo verdadero –la aventura real de Ferrán Martínez-, el de lo ficcional verosímil –las aventura ficticias de Zifar y Roboan- y el de lo ficcional no verosímil – la salvación milagrosa de Grima (que no es inverosímil en un contexto medieval y cristiano, en el que lo milagroso pertenece al ámbito de la cotidianeidad), el episodio del Caballero Atrevido y el episodio de las Ynsulas Dotadas-.

Las aventuras fantásticas de mayor entidad, que son llevadas a cabo, más que por Zifar, por su hijo Roboan y algún otro personaje más o menos relacionado con la historia principal, constituyen verdaderos episodios compactos que se colocan uno en cada núcleo en que divide Justina Ruiz de Conde la obra: “a) las proezas físicas y morales del caballero Zifar, b) la justicia y la sabiduría del caballero como rey y como padre; y finalmente, c) las aventuras de Roboan hasta llegar a ser emperador y ver a toda la familia reunida de nuevo” (44).

Las diferentes manifestaciones de la maravilla en la obra están determinadas siempre por el poder de Dios o por poderes fabulosos. Incluso puede darse el caso de que ambos poderes intervengan en un mismo caso, como en la cuarta parte, cuando Dios concede la victoria a Roboan a través de un pendón maravilloso que le había entregado la emperatriz Nobleza (45). En el primer caso, se trataría de la manifestación de lo maravillosos denominada maravilloso cristiano.

Ya desde el principio de la obra se produce la manipulación intencionada de accidentes y coincidencias que, con la intervención de la Providencia, es uno de los rasgos característicos de los “romances”. Estas coincidencias son todos los infortunios de Zifar, que se consuman en los capítulos 39 al 41 con la pérdida de su familia. De la desesperación le va a sacar una voz del cielo que le anima y le anticipa una futura recuperación de su familia (cap.42). No faltan tampoco otros acontecimientos maravillosos a lo largo de la obra, como pueden ser: el sueño premonitorio (cap.56), la prohibición de preguntarle al emperador de Triguidia por qué no ríe nunca o la intervención de poderes maléficos (lo maravilloso maléfico), como el diablo (cap.111, pág. 215), muchos de ellos incluidos en episodios auténticamente fantásticos. Estos son los siguientes: en la segunda parte, las aventuras del Caballero Atrevido y la Dama del Lago; la tercera parte es de carácter didáctico, por lo que los acontecimientos fantásticos se aplazan hasta la parte siguiente; estos acontecimientos, en la cuarta parte, proliferan porque pertenece plenamente al

género caballeresco, del cual lo maravillosos y lo fantástico es un componente importante: sobre todo, el episodio de las Ynsulas Dotadas y los amores con la emperatriz Nobleza.

El análisis del componente fantástico de la obra está íntimamente ligado al análisis del problema de la unidad de la misma porque los episodios fantásticos son partes completas en sí mismas y, por tanto, al igual que otras, susceptibles de ser aisladas.

Los críticos más recientes defienden la existencia de unidad en el *Zifar*. Cristina González, en el citado prólogo, hace un examen de las mismas.

Justina Ruiz de Conde considera que la obra sigue un sistema de composición que es el de la simetría de las acciones.

La obra se divide en tres partes y cada una de ellas se subdivide, a su vez, en cinco (excepto la segunda, que se subdivide en dos. En cada parte hay una aventura de plano fantástico situada entre otras de plano real.

Otro crítico, Burke,

Encuentra un plano real y un plano alegórico en la obra, que define como una “semejanza” o “visión”. Burke distingue entre la alegoría de los teólogos, que consiste en interpretar el significado de las historias reales, y la alegoría de los poetas, que consiste en expresar un significado mediante historias ficticias. Según Burke, el autor del *Zifar* usa la alegoría de los teólogos en la historia principal y la alegoría de los poetas en las historias secundaria del Caballero Atrevido y de las Ynsulas Dotadas. Burke cree que el autor, viendo la verdad de Dios en las fuentes de la historia principal, hizo “enmiendas” para subrayar e ilustrar esta verdad (p.34).

Burke interpretaba el *Zifar* en uno de los dos niveles que Resina (vid.II:1.) establecía, desde el punto de vista narrativo, en los “romans” caballerescos comprendidos en el período que abarca desde finales del siglo XII hasta principios del XIII, el nivel alegórico. Al aplicar tales interpretaciones alegóricas a la obra, ésta pierde, como sabemos, todo posible carácter fantástico, porque no se da una lectura literal, sino referencial de la misma.

Walker atribuye a los episodios fantásticos la función de romper la monotonía, no la unidad de la obra. Equivaldría a lo que en las “artes poeticae” era la “amplificatio”. En una estructura inspirada en esto y no en la alegoría sería en donde residiría la unidad de la obra.

Por otro lado,

Aparte del paralelismo entre los motivos de la parte realista y los motivos de la parte fantástica de la obra, Walker halla detalles fantásticos en la parte realista (la muerte de los caballos cada diez días y la resurrección de la señora de Galapia) y detalles realistas en la parte fantástica (la anécdota de consejo de San

Jerónimo sobre el amor y la fábula de viento, el agua y la verdad) que hacen gradual el paso de lo real a lo fantástico y viceversa, contribuyendo así a la unidad de la obra (p.36).

Con respecto a esta opinión sólo hay que hacer una precisión: según nuestra concepción, no todos los motivos que Walker denomina fantásticos lo son. Así, por ejemplo, detalles como el de la muerte de los caballos de forma periódica, hemos señalado con anterioridad que pertenece a lo que se denominó “maravilloso cristiano” porque es una prueba que el Cielo le pone al caballero cristiano.

Francisco Javier Hernández y Marta Ana Diz elevan el significado literal de la obra –un proceso de mejoramiento– al significado alegórico o ejemplar, algo que no comparte Cristina González, que, teniendo en cuenta la opinión al respecto de muchos estudiosos de la novela medieval, cree que, “a menos que el autor lo exprese claramente, los libros de aventuras medievales no suelen tener un significado alegórico continuo” (p.37). Y continúa:

A mi entender, lo que el prólogo del *Zifar* contiene no es una llamada a una lectura alegórica, sino a una lectura reflexiva. En mi opinión, el *Zifar* no es una enseñanza verdadera ilustrada por unas historias falsas, sino que es una historia falsa aderezada por unas enseñanzas verdaderas, no es una obra didáctica más o menos entretenida, sino que es un libro de aventuras.

La unidad de la obra ha de buscarse, pues, en el “plano real”, en la estructura, cuya coherencia descansa en la evidente obsesión por el mejoramiento y el éxito que aparece en las acciones y en las palabras de los personajes y del autor. El éxito es el significado literal de la obra, el deleite y el provecho. Lo que deleita es el relato de los detalles de una historia con la que se puede soñar. Lo que aprovecha es la explicación de los mecanismos de una historia que se puede imitar (p.38).

Así como la opinión de Burke podía equipararse a la que había manifestado Resina con respecto a los libros caballerescos de un determinado periodo de la literatura francesa, a de Cristina González presenta cierta proximidad a la que habíamos señalado en el punto II.1. como propia de Auerbach con respecto al “roman courtois”: éste consideraba que era difícil una lectura simbólica de tales obras; Cristina González, por su parte, cree que el *Zifar*, más que una obra didáctica, es un libro de aventuras.

Así, descartada su naturaleza simbólica o alegórica, se propugna una lectura literal, no referencial, del mismo y es posible la consideración de ciertos elementos y episodios señalados con anterioridad como fantásticos.

El *Amadís de Gaula* desempeña el papel esencial en la configuración del llamado género caballeresco. Por lo tanto, al analizar la fantasía en los “romances” de caballerías ha de centrarse la atención en él de manera importante.

El prólogo de la obra tiene gran interés porque expone una teoría clasificatoria de los relatos según su verdad o mentira, criterio ampliamente socorrido a lo largo de toda a Edad Media, como ya se ha señalado con anterioridad. Los grandes hechos de las armas nos han sido transmitidos, según Rodríguez de Montalvo, de tres maneras:

1ª) Aquellos hechos que, partiendo de una base real, han sido acrecentados por los escritores a su antojo: es lo que ha denominado “argumenta” (historia semiverdadera o verosímil). “Bien se puede y deve creer aver avido Troya, y ser cercada y destruida por los griegos, y assí mesmo ser conquistada Jherusalem con otros muchos lugares por este Duque (Godofré de Bullçón) y sus compañeros, mas semejantes golpes que éstos atribuyámoslos más a los escritores, como ya dixere, que aver en efecto de verdad pasados” (46).

2ª) a manera “de más conveniente crédito”, que Titus Livius practicó en su historia, “de guisa que por lo que vimos podemos creer lo suyo que leímos, aunque muy extraño nos parezca” (p.222). Es decir, es historia verdadera. LA experiencia del lector y la adecuación de relato a a naturaleza son los criterios que definen la veracidad del relato.

Este segundo tipo de relato es el denominado “historia” (narración de sucesos reales)

3ª) “Fábula” o historia fingida: “otros hubo de más baxa suerte que escrivieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimiento de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los que compusieron las historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deden ser tenidas y llamadas” (p.223).

Montalvo distingue claramente entre historias verdaderas y patrañas. En ninguna ocasión designará como patraña su relato. La veracidad del mismo trata de justificarse con el recurso del manuscrito hallado, lo que presupone la existencia de un historiador testigo de los hechos narrados. Además, un testimonio escrito es sinónimo de verdad en la época.

Sin embargo, la “historia” que Montalvo refunde veremos que se aproxima más a lo que él denomina “patrañas” que a las “cónicas” porque muchos episodios de la misma no se atienen para nada a la “orden de natura”. La frecuencia con que en la obra se alude a “extrañas cosas y maravillas” (cap. XLIV) confirma que el autor tenía conciencia de la proliferación de lo fantástico en su relato.

En el *Amadís de Gaula*, como “romance” que es, abundan os elementos y episodios maravillosos y fantásticos. Buena parte de ellos pueden equipararse a los que aparecen en

el *Zifar*. Amadís, como Zifar, es el caballero cristiano que ataca a los poderes diabólicos (encarnados por antonomasia en Arcaláus), protegido por la Providencia, en la que confía (cap. XVIII, por ejemplo). La providencia es un poder concreto, frente a los vagos e indefinidos poderes del mal.

No faltan en la obra ni los personajes con poderes extranaturales, tanto positivos (Urganda la Desconodida, Apolidón), como negativos (Arcaláus), ni los objetos con propiedades fantásticas: la lanza encantada que Urganda entrega al Doncel de Mar (cap. V), un libro que aparece misteriosamente en el Cap. XIX, la corona, y el manto a los que se atribuyen propiedades sobrenaturales, la espada y la guirnalda que un viejo escudero lleva consigo a la corte del rey Lisuarte (cap. LVI), escudos maravillosos, anillos milagrosos, etc.

Otro grupo de elementos de este tipo pueden constituir los mensajes cifrados (por ejemplo, las letras que Esplandián tiene grabadas en el pecho, cap. LXVI), las cartas misteriosas (Urganda, en el capítulo CXXXIII, recomienda ya el reposo a Amadís en una carta), los presagios a través de los sueños (sueños de rey Peirón en el cap. I), las profecías (cap. LVII, LX, etc.) y las premoniciones (por ejemplo, la que hace Urganda sobre la muerte de Amadís en el capítulo CXXXIII), en la carta antes mencionada).

Los gigantes y los monstruos constituyen otro grupo de seres extraños que están presentes en la obra, como también hadas, seres encantados, etc.

Los elementos maravillosos y fantásticos pueden estar dispersos por la obra e inmersos en el relato de acontecimientos cotidianos o naturales, o bien constituir episodios fantásticos extensos o compactos, como pueden ser los que tienen lugar en la *Insula Firme*.

Lo maravilloso cristiano se manifiesta en las intervenciones de la Providencia, pero sobre todo, en ejemplos como aquel del capítulo LXI: la protección que unas reliquias, colocadas por Mabilia en el cuello de Amadís, ejercen en este personaje.

A los sucesos fantásticos siempre se les da una explicación, pero no de su esencia, sino de su razón de ser. Por otra parte, estos desempeñan tres funciones importantes en la configuración del "romance":

1ª) Provocan el resurgimiento de series de sucesos más o menos prolíficas, que es el modo de desarrollo de la acción narrativa de los "romances".

2ª) Despiertan el interés de los receptores

3ª) Y desempeñan una función estructural en las obras.

Estas dos últimas funciones las desempeñan fundamentalmente los sueños premonitorios y las profecías.

Así pues, las "aventuras" constituyen el núcleo de la evolución del relato en los "romances" caballerescos. Éstas pueden dividirse en "estrañas", por raras y

extraordinarias, que superan las dimensiones de la normalidad, y fantásticas, es decir, opuestas a la realidad cotidiana.

En los sueños y profecías pueden distinguirse dos fases: una primera en que hay que atenerse al sentido literal porque el “sensus” todavía no ha sido identificado (fase fantástica) y una segunda en que la profecía es explicada o se deduce su sentido de lo acontecido con posterioridad a ella y el sueño es interpretado por un clérigo.

El carácter fantástico de este tipo de obras y, concretamente, del *Amadís*, condiciona aspectos tan importantes como la relación entre el autor y los lectores, el espacio o el tiempo. El narrador se encuentra con una incapacidad retórica para narrar con suficientes matices unos hechos que se salen de los márgenes de la realidad cotidiana, por lo que tiene que recurrir a fórmulas estereotipadas que incluyen directamente a los lectores en el relato, con lo que se destaca, además, lo extraordinario de los acontecimientos: “Qué vos diré? (LXVIII) y fórmulas de este tipo.

El paisaje fabuloso, fruto de la fantasía, pretende crear un marco adecuado para el desarrollo de unos acontecimientos contrarios a la naturalidad. El alejamiento espacial y temporal de los lectores en los “romances” es una tendencia adecuada para la creación de aventuras fantásticas; así, el tiempo de la historia se sitúa “no muchos años después de la pasión de nuestro redemptor y Salvador Jesuchristo” y, a partir de libro III, en el *Amadís*, el héroe se desplaza hacia el Oriente.

La tendencia en los libros de caballerías posteriores, o descendientes, es a progresión del componente fantástico con respecto a sus predecesores con el fin de que no resulten meras repeticiones de lo anterior. La disposición cíclica es la que se ve, por ejemplo, en el *Amadís* y el *Esplandián*: en esta obra el protagonista supera y niega algunos valores encarnados por sus padres.

Los elementos o episodios fantásticos no ocupan todo el espacio de los “romances” caballerescos, pero su importante presencia en ellos les confiere la condición de fantásticos; pertenecen al género fantástico. Poco importa que los autores de estos libros pretendiesen “dar autoridad a sus obras fingiendo que eran versiones de relatos escritos en lenguas extrañas y de prestigiosa antigüedad, recurso que se satirizará en el *Quijote* con Cide Hamete Benegeli “(47), cuando voces autorizadas de la época o posteriores las califican de “mentiras provadas” (López de Ayala, *Rimado de Palacio*, est. 163 b) o de “disparates” (*Quijote*)

Estas obras se incluirían, por tanto, utilizando los viejos criterios de verdad, mentira y verosimilitud, dentro del género de la ficción fantástica, o sea, dentro de aquel tipo de historias que San Isidoro consideraba falsas porque eran increíbles, imposibles, contrarias a la realidad y a la naturaleza y que se corresponde, en la famosa clasificación

de los géneros literarios según el punto de vista de la verdad del relato que hace Juan de Farlande, con el género fábula /narra sucesos que van en contra de la naturaleza). Montalvo define así en el Prólogo del *Amadís* este tipo de ficción: “historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas” (48).

Un testimonio posterior, el más interesante, que refrenda esta consideración de la literatura caballerisca es el que proporciona Cervantes en el Quijote, desde el punto de vista teórico, en el capítulo 47 de la I parte: el canónigo encuadra los libros de caballerías en las fábulas mimesias porque son disparatados como ellas. Éstas eran cuentos inverosímiles cultivados en Mileto (Grecia) que “atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente” (49). Existe, pues, ya en Grecia una tradición de narraciones inverosímiles que no tienen una finalidad didáctica. El didactismo de la literatura es uno de los argumentos que se manejan en contra del posible carácter fantástico de una parte de la literatura medieval. Pues bien, según Cervantes, existe una tradición literaria que tiene su origen en las fábulas milesias y en la que incluye los libros de caballerías, cuyas obras nos exilian deliberadamente de la realidad sin otra finalidad que la de deleitar. Son ficciones fantásticas porque han de ser leídas literalmente (no tiene finalidad didáctica) y son inverosímiles (“cuentos disparatados”).

6. Conclusión

Después de haber hecho un repaso general y selectivo del género fantástico en la literatura y las artes medievales, se plantean tres cuestiones terminológicas y teóricas a las que es preciso dar alguna explicación.

En primer lugar, nos hemos vistos obligados a la utilización de una denominación tan imprecisa como la de “lo fantástico” para hacer referencia a la figuración fantástica y a los elementos fantásticos vistos desde una perspectiva general, a falta de un mejor modo de denominación y teniendo en cuenta que es el más utilizado por los múltiples críticos que se han adentrado en los terrenos de la literatura fantástica.

En segundo lugar, hemos establecido la distinción, cuando era necesario, entre literatura o arte fantásticos y maravillosos, entendiendo por maravillosos todas aquellas manifestaciones artísticas o literaturas que pueden ser consideradas extrañas en distinto grado por los receptores, pero que no reúnen las características definitorias del género fantástico.

Y, en tercer lugar, hemos hablado de género fantástico, una denominación y un concepto problemáticos, sobre todo teniendo en cuenta que grandes investigadores de

esta materia como Don Antonio Risco, no son partidarios de tal denominación (aunque refiriéndose a un periodo posterior al que analizamos, como bien sabemos), porque incluiría manifestaciones literarias y artísticas de distinto tipo y tan amplia aplicación crearía confusión. Por ello, sustituir al género por el de manera, lo cual no era necesario desde nuestro punto de vista, porque de lo que se trata es de englobar bajo una misma denominación a una serie de obras artísticas y literarias, o incluso fragmentos de las mismas que presentan unas características comunes esenciales. Y el término género, por su prolongada utilización en la teoría literaria para hacer referencia a conjuntos de textos que comparten una estructura común, puede aplicarse perfectamente a un grupo de obras literarias y artísticas que poseen determinados rasgos comunes que permiten calificarlas en conjunto de fantásticas.

El género fantástico está constituido por un tipo de ficción que ha definido como no verosímil y no mimética, con implicaciones, a la vez, de la perspectiva de la recepción (la búsqueda de un determinado efecto en el lector). En las obras pertenecientes a tal género se da una oposición a la percepción de lo real propia de cada momento histórico.

El género tiene vigencia y pervivencia en el tiempo y es registrado como tal por los teóricos de la Poética, sobre todo, como se ha visto.

La atención fundamental a la hora de definir el género fantástico se centra en la figuración tal y como la entiende Antonio Risco (50). Pero, la consideración del efecto del mensaje sobre el receptor ofrece nuevos datos para la delimitación del género: con la presentación de un mundo ficcional opuesto a la realidad cotidiana, la obra fantástica está destinada a producir la maravilla en el receptor.

Éste, como todos los demás género, está también sometido a coordenadas espacio-temporales y depende directamente de cuál sea la consideración de realidad cotidiana que tenga cada época.

Para completar la justificación teórica de la razón de ser de este género, se pueden tener en cuenta la serie de requisitos imprescindibles para establecer las categorías genéricas que propone Marie-aure Ryan (51): reglas pragmáticas, reglas semánticas y requisitos relacionados con un nivel superficial (propiedades verbales).

Ryan presenta una serie de reglas concretas para un grupo determinado de géneros, entre ellos el denominado "relato fantástico", que, partiendo de la definición de Todorov (1970) de lo fantástico, define con los siguientes rasgos:

Representación: aseveración 1. El lector ha de intentar dar explicaciones tanto naturales como sobrenaturales de los hechos.

Fictivo

Orientado hacia el entretenimiento 2. El lector no ha de ser capaz de decidir cuál es la explicación correcta hasta el final del relato (p.273).

Desde nuestra interpretación del género, compartimos los tres primeros rasgos definitorios, pero no los que hacen referencia al lector, los cuales constreñirían excesivamente la extensión del género fantástico.

Partiendo de la teoría de los actos de lenguaje, interesa la relación que se establece entre el autor y el lector: el autor, de acuerdo con unos condicionamientos socioculturales, lleva a cabo un acto locucionario, en primer lugar, y un acto ilocucionario, en segundo lugar. Los condicionamientos socioculturales establecen el modelo de “normalidad” a que la figuración fantástica construida se opone. La reacción que se pretende provocar en el receptor es la “maravilla”, palabra tan repetida en los textos fantásticos medievales.

Según las reglas semánticas, se puede establecer una distinción entre género realista y fantástico, división que Marie-Laure Ryan define así:

Las proposiciones de un género realista –fictivo o no- deben adecuarse a nuestra experiencia de la realidad empírica. Por otra parte, en los géneros fantásticos encontramos proposiciones que contradicen esta experiencia. Pero los mundos imaginarios, no importa lo alejados que estén, en tiempo y en espacio, de la realidad que conocemos, deben seguir ateniéndose a ciertos requisitos de coherencia semántica (p.277).

Esta norma equivale a la “ley de máximos semánticos” formulada por el profesor Albaladejo y ya mencionada en apartados anteriores.

Por último, por lo que respecta a las reglas que delimitan las categorías verbales de los géneros, como ya se ha dicho, el género fantástico no tiene unas características formales particulares. Habría que señalar, en todo caso, para el periodo que nos ocupa, un vocabulario especializado en el que, además de los nombres de seres y objetos fantásticos y de “otro mundo”, aparecerían términos como “maravilla”, “espanto” y variadas fórmulas ponderativas.

7. Notas

1. Antonio Risco, *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982, p.232.
2. Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976, p.83.
3. Jorge Luis Borges y otros, *Literatura fantástica*. Madrid: Siruea, 1985, p.126.
4. Antonio Risco, op. Cit, pp. 237-249.
5. Harry Belevan, op.cit, pp.105-106

6. Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989, p.339.
7. Id., p.337.
8. Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la ficción realista*, 1989
9. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra, p.20
10. Antonio García Berrio, op.cit, p.345.
11. J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1985.
12. Raoul Manselli, *La religión popular en el Medioevo, problemas de método y de historia*. Montreal.Paris, 1975, p.72.
13. Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, 1974, p.250.
14. Josñe M^a Díez Borque Coord, *Historia de la literatura española*, Madrid: Taurus, 1982, T. I, p.247.
15. Francisco Rico ed. Coord. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980 p. 69 tomo I.
16. Juan Ramón Resina, "El discurso parabólico". *Anthropos*, nº 92, 1989, p.35.
17. Ibid.
18. E. Auerbach, *Mimesis*, México: FCE, 1950, p.127.
19. Id. 125
20. Id 127
21. Edgar de Bruyne, *Estudios de Estética Medieval*. Madrid: Gredos, 1958, t. I, p.124
22. Id. p.125
23. Id. p.268
24. Ibid.
25. Louis Vax, en Belevan, op.cit p.63.
26. Gustave Cohen, *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo XIV al XV*, p.98 México FCE 1958 1^a ed fr 1949.
27. Mario Praz, *Mnemosyne*, Madrid: Taurus, 1979, p.18.
28. Antonio Risco, op. Cit, p.162.
29. Gonzalo Torrente Ballester, "Conferencia", en Borges y otros,, op.cit, p.121.
30. Joaquín Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario*, Madrid: Anthropos, 1987, p.28
31. Id. p. 40
32. Id, p.15
33. Id, p.20
34. Edgar de Bruyne, op.cit, pp,147-148
35. Id. p.150

36. Id p. 183
37. Joaquín Yarza Luaces, *op.cit*, p.169
38. Id. p. 163
39. Id. p. 35
40. *Hispanic review*, 43, 3 (1975), pp. 231-259
41. Helmut Hatzfeld, "Le style collectif et le style individuel", G.R.M.L.I, 1977, p.97
42. Helmut Hatzfeld, *Estudios de estilística*, pp.228-229
43. Prólogo de Cristina González al Libro del Caballero Zifar, Madrid: Cátedra, 1983
44. "La composición de El caballero Zifar, en Francisco Rico, ed, H.C.L.E, Barcelona: Crítica, 1981, t. I, p.365.
45. *Libro del Cabalero Zifar*, Madrid: Castalia, 1982, 224, p.421
46. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Cátedra, Madrid, 1987, t. I, pp. 222-223.
47. Martín de Riquer, ed. *El caballero Zifar, selecciones bibliófilas*. Barcelona, 1951, t. II, p.335.
48. Garci Rodríguez de Montalvo, *op.cit*, p.223
49. Miguel de Cervantes, *Quijote*, Madrid: Cátedra, 1980, t. I, p.540.
50. Antonio Risco, *op.cit*; vid. Definición en la pág 80.
51. "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel A. Garrido Gallardo, ed. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/libros, 1988, pp.253-301.