



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia

La invención de la Edad Media en Walter Scott

Diego González Bocigas

Tutor(a): Enrique Gavilán Domínguez

Curso: 2013-2014

LA INVENCION DE LA EDAD MEDIA EN WALTER SCOTT

(THE INVENTION OF THE MIDDLE AGES IN WALTER SCOTT)

RESUMEN: El artículo gira en torno a la relación entre ficción e historia, exactamente el momento clave y de no retorno que supuso el romanticismo en esta correspondencia. A través del novelista inglés Walter Scott, voy a analizar la creación de un nuevo género literario, la novela histórica, que implicó una forma novedosa de representación de la historia en la literatura y su importancia para la futura concepción de los tiempos pasados. La ficción ha desvirtuado en cierta medida el entendimiento que en la actualidad tenemos sobre la Edad Media, pero si seguimos un buen criterio, sabremos discernir la forma para que ésta sea fértil en nuestros estudios históricos.

PALABRAS CLAVE: Walter Scott, novela histórica, Edad Media, Robin Hood, romanticismo, caballería.

ABSTRACT: This paper deals with the relation between fiction and history, exactly during the Romantic period. Through the figure of the novelist Water Scott I will analyse the creation of a new literary genre, the historical novel, which became a new way of literary representation of the historical reality, which would acquire relevance for the future conception of the past events. Although fiction has traditionally distorted the contemporary understanding of the Middle Ages, by determining the correct approach, we will be able to make an effective use of fiction in our historical studies.

KEY WORDS: Walter Scott, historical novel, Middle Ages, Robin Hood, romanticism, chivalry.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN. LA BIBLIOTECA DE DON QUIJOTE	5
II. WALTER SCOTT Y EL ORIGEN DE LA NOVELA HISTÓRICA	7
2.1. Historia y ficción. De Aristóteles a Walter Scott.....	7
2.2. No todo es novela histórica. Del <i>roman</i> a <i>El nombre de la Rosa</i>	12
2.3. Un nuevo Romanticismo o una Edad Media de fantasía.....	14
III. DE UNA A OTRA BIBLIOTECA: LA BIBLIOTECA DE ESTAMBUL	16
IV. ROBIN HOOD EN EL BOSQUE MEDIEVAL	17
4.1. Romanticismo: El renacer de la Edad Media.....	17
4.2. John Keats y la nostalgia del bosque medieval.....	21
4.3. Walter Scott y el arco de Locksley	24
4.3.1. Bellatores.....	26
4.3.2. Oratores	28
V. LA AVENTURA DEL CABALLERO. DE PALESTINA A INGLATERRA	29
5.1. El caballero en el desierto	31
5.2. El caballero en el bosque	34
5.3. El juicio de Rebecca	37
VI. ESCULPIENDO EN EL TIEMPO. EL IMAGINARIO MEDIEVAL DE SCOTT EN EL CINEMATÓGRAFO	38
VII. CONCLUSIONES. EL ESPEJO Y LA MÁSCARA (Y LA DAGA)	41
VIII. BIBLIOGRAFÍA	44

No sé cuál puede ser la verdad;
tan sólo cuento las historias que a mí me han contado.

Walter Scott, *Las nuevas crónicas de Canongate*.

LA INVENCIÓN DE LA EDAD MEDIA EN WALTER SCOTT¹

I. INTRODUCCIÓN. LA BIBLIOTECA DE DON QUIJOTE

Quería hacerse caballero andante, e irse a buscar las aventuras por esos mundos. Encomendados sean a Satanás y a Barrabás tales libros, que así han echado a perder el más delicado entendimiento que había.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, v.

De haber existido las novelas de caballería de Walter Scott cuando Alonso Quijano las leía fervorosamente y alimentaban su imaginación a la vez que perturbaban su percepción de la realidad, cayendo en el anacronismo, muchas de ellas, destacando *Ivanhoe*, seguramente se hubieran salvado de la purga y quema del cura y el barbero que se relata en el capítulo seis de la primera parte de *El Quijote*. Entre las que se salvan están *Amadís de Gaula*, *Tirant lo Blanc* o *Palmerín de Inglaterra*². El infortunado don Quijote, enfermo de ficción (caballescra), había perdido su capacidad de apreciar la realidad y lo había lanzado a imitar a estos caballeros idealizados; al igual que algunas ficciones han alimentado y deformado el imaginario fantástico y heroico medieval, y de esta manera han desvirtuado el sentido real de la Edad Media. Por el contrario, algunas ficciones pueden salvarse de la purga por no perturbar la realidad histórica e incluso ayudar a comprenderla mejor³.

¹ Inventar, del latín *in-venire*: encontrar, hallar. Con estos dos significados (el original y el actual) pretendo establecer el doble sentido que se desarrolla durante el ensayo: la invención del periodo a través de la ficción que hace Walter Scott en sus novelas históricas y la búsqueda de la Edad Media a través de su estudio histórico. La novela de caballerías es la novela de aventuras por excelencia, en la que un caballero se afana por *hallar* algo, más que en el exterior, esencialmente en sí mismo (*in-venire*, venir hacia dentro).

² CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 2005, p. 70. (ISO 690:1987)

³ No es baladí que utilice como metáfora esta escena de *El Quijote* para reflejar a modo de introducción la idea que se va a desarrollar a lo largo del ensayo. Un reciente estudio que precede a la nueva edición y traducción de *Ivanhoe* de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón, publicada por la editorial Cátedra, apunta la importancia de la obra cervantina, referencia para Walter Scott y la idea de la caballería. Él mismo utiliza el mismo recurso que Cervantes del manuscrito hallado e incluso el escritor escocés llegó a leer la obra de Cervantes en su idioma original. Su forma de abordar la caballería habría que interpretarla «como una superación de la institución de la

En una ocasión escuché en una entrevista radiofónica al escritor español Antonio Muñoz Molina hablando en torno a los límites entre la realidad y la ficción. Aseguraba que *El Quijote* era mucho más que una crítica a los libros de caballería. La inminente novedad tecnológica que supuso la aparición de la imprenta y la difusión sin precedentes de los libros que anteriormente se antojaban lejanos y limitados para la masa de la población letrada, suponía tener estos al alcance de “casi” cualquiera. Esta novela, aseguraba el escritor, supuso una gran advertencia para aquellas sociedades que como don Quijote corrían peligro de creerse hasta el límite de la locura cualquier ficción por la falta de criterio y prudencia. Pero la importancia de la novela cervantina radica en la absoluta actualidad que sigue teniendo. La ingente cantidad de información irreal y real que recibimos a diario fruto de los nuevos avances tecnológicos (como la imprenta en el siglo XVI), hace que corramos el riesgo, por falta de criterio y prudencia, de no saber utilizar la ficción para que esta sea fértil en nuestra apreciación de la realidad y nos lancemos como Alonso Quijano por los caminos de la irrealidad contra los molinos de viento como caballeros andantes de la Edad Media.

Nuestra sociedad actual adolece de este mal de don Quijote, la idea que se ha mantenido a lo largo del tiempo de la Edad Media es la de un periodo fantasioso y oscuro, una idea preconcebida y generalizada de barbarie y sinrazón, precedida y sucedida por dos momentos de esplendor histórico, el periodo clásico y el Renacimiento respectivamente. En palabras de Jacques Heers:

«Medieval ya no sirve solamente para designar una época, para definir tanto bien como mal un contexto cronológico, sino que, tomado decididamente como un calificativo que sitúa en una escala de valores, sirve también para juzgar y, consiguientemente, para condenar: es un signo de arcaísmo, de oscurantismo, de algo realmente superado, objeto de desprecio o de indignación virtuosa. “Medieval” puede ser y se ha convertido en una especie de injuria»⁴.

La ficción ha ayudado mucho a este desvirtuamiento de la Edad Media, tanto de idealización fantasiosa caballescaca, como de una etapa de atraso y crueldad. Esto no quiere decir que toda ficción sobre la Edad Media sea susceptible de haber alimentado este

caballería tan poderosa como la melancolía cervantina. Scott sabía que, para conservar lo esencial, era preciso que lo innecesario se desmoronara».

⁴ HEERS, J., *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 14.

imaginario irreal por el simple hecho de ser ficción. Como dice David Lowenthal «Las perlas más diáfanas de la narrativa histórica a menudo se encuentran en la ficción, que durante mucho tiempo fue uno de los componentes principales de la comprensión histórica»⁵. Esto es así y podemos entenderlo si discernimos lo que realmente nos sirve como pieza para recomponer el espejo del pasado. Por ello, es necesario hacer una diferenciación y esclarecer el trato que se hace de la historia en la ficción y qué es lo que realmente ayuda en la tarea del historiador.

II. WALTER SCOTT Y LOS ORÍGENES DE LA NOVELA HISTÓRICA

Historia y ficción. De Aristóteles a Walter Scott

—Así es —replicó Sansón—; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, iii

La aversión a la ficción como material histórico es relativamente reciente. En los tiempos pasados la historia y la ficción mantenían mejor relación. Los rapsodas difundían la historia oralmente de manera similar a los cronistas⁶. Aristóteles en su *Poética* estableció que la “poesía” (ficción) es más “filosófica y noble” que la historia; difieren en que uno dice “lo que ha ocurrido y otro lo que podría ocurrir”⁷. Posteriormente, esta concepción será cuestionada por el cristianismo, a los padres de la iglesia no les interesaba “lo que podría ocurrir”, sino que sólo había una verdad, la historia, que encerraba la verdad de Cristo. Esta concepción vuelve a cambiar en el siglo XII con el nuevo género, el *roman*, que surge con la literatura caballeresca. Lowenthal hace un salto desde la tradición clásica con Aristóteles

⁵ LOWENTHAL, D.: *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998.

⁶ *Ibíd.*

⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Istmo, 2002.

hasta el tardo renacimiento, cuando se produce una separación del relato histórico y del novelesco que abogaban por la validez única de las fuentes históricas.

Es a comienzos del siglo XIX cuando la novela histórica surge como prehistoria o antecedente de las características que la disciplina histórica alcanzará en el siglo XX. Walter Scott consigue una gran popularidad con sus novelas. Se ha considerado al escritor escocés como el iniciador de este género literario. En este sentido, mientras los historiadores se alejaban de la ficción para recluirse únicamente en las reducidas fuentes históricas, los novelistas históricos tomaban las cuestiones más ricas. Traían el pasado al presente, porque con tales matices podían hacer que el lector pudiera sentarse en la mesa del protagonista de la novela y sentirse parte de esos olores y sabores del pasado, lo mismo que el joven de *En busca del tiempo perdido* conseguía de su propio pasado al mojar la magdalena en la taza de té.

No es baladí que el crítico marxista húngaro Georg Lukács utilizara a Scott en su obra *La novela histórica* para analizar este género y su origen, «el poético despertar de la gente normal afectada por los grandes acontecimientos históricos importaba más que los acontecimientos en sí mismos; a través de los humildes anales de los pobres, los lectores podían volver a experimentar lo que llevó a los hombres del pasado a pensar, sentir y actuar como lo hicieron»⁸. En palabras del propio Lukács: «El gran cumplimiento ampliador de las formas épicas modernas ha sido obra de Walter Scott, con su unión de una forma épica cerrada, *total*, y la historicidad y socialidad conscientes del contenido, tanto en el *todo* cuando en los detalles»⁹ En este sentido, el autor analiza en la definición la palabra “todo”, establecer esta afirmación es una falsedad según los tiempos actuales ya que se ha convertido en el rótulo característico de una sociedad para la que lo histórico-social es algo superficial y la palabra “todo” no cabe en estas consideraciones.

En este sentido, los anacronismos característicos que en ocasiones encontramos en las novelas de Scott no son producto del tiempo en el que se gesta, ni producto de incipientes aspectos posmodernos de explicación del propio autor en el relato, sino recursos literarios que ayudan a comprender mejor lo ocurrido. Explicaciones en primera persona del narrador, es decir, el escritor que guía el relato.

⁸ LOWENTHAL, *Op.cit.*

⁹ LUKÁCS, G.: *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 2.

Su origen coincide con la caída de Napoleón. Scott publicó *Waverley*, su primera novela, en 1814 y murió en 1832. Es por ello por lo que se ha incluido su obra literaria dentro del Romanticismo, aunque Lukács considera que supera las formas románticas¹⁰. Anteriormente a este momento no puede llamarse a nada novela histórica. Las denominadas novelas históricas del siglo XVII o XVIII, o incluso las ficciones antiguas o medievales, no reunían las características que recoge Walter Scott en sus novelas. Las más cercanas a este tiempo llamadas «novelas góticas», sólo pueden serlo por su atrezo, es decir la psicología de los personajes pertenece al presente del autor, lo demás es simple decorado. La más célebre de este tipo de novelas es *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, siglo XVIII.

La Revolución Francesa, las revoluciones y el rápido ascenso y caída de Napoleón, hicieron que los hombres que lo vivieron sintieran más transformaciones que nunca antes en la historia. Las guerras anteriores absolutistas trataban de separar el ejército de la población civil, algo que cambia también en este proceso revolucionario, surgiendo así, los ejércitos de masas. Esto «robustece por fuerza extraordinariamente el sentimiento de que hay historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de transformaciones y de que, por último, esa historia interviene directamente en la vida de cada individuo»¹¹. Esta apreciación que Walter Scott también vivió, la dejó escrita en el prólogo de *Ivanhoe*:

«Admitiendo que el autor no ha podido ser testigo de esos tiempos (los narrados en la novela), ha de haber vivido, observasteis, entre personas que actuaron y padecieron entonces; en treinta años ha tenido lugar un cambio tan infinito en las costumbres de Escocia que las personas consideran los hábitos de la sociedad propios de sus ancestros inmediatos como nosotros los de la reina Ana e incluso el periodo de la Revolución»¹².

Es en este marco general de transformaciones sociales, económicas y políticas en el que surge la novela histórica con Scott. Algo totalmente diferente a lo anteriormente realizado, ya que, como apunta Lukács, «destacan nuevos rasgos artísticos que han introducido la novela de Walter Scott en la literatura épica: la extensa descripción de

¹⁰ Como veremos más adelante, Lukács afirma que con Walter Scott se produce una superación del Romanticismo, principalmente por la creación de un nuevo tipo de héroe alejado del típico romántico, más modesto y sin pasiones avasalladoras.

¹¹ LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 20.

¹² SCOTT, W., *Ivanhoe*, eds. Antonio Lastra y Ángeles García Calderón, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 62-63.

costumbres y circunstancias de la anécdota, el carácter dramático de la acción y, en estrecha relación con esto último, la nueva e importante función del diálogo en la novela»¹³.

Tampoco es casualidad que este género haya nacido en Inglaterra. La novela social en el siglo XVIII fue más acentuada que en el resto de Europa y sobre todo su especial proceso revolucionario. Inglaterra concluyó su revolución burguesa en el siglo XVIII, fruto de la *Revolución Gloriosa* de 1688, que a diferencia de la francesa se desarrolló sin derramamiento de sangre. Quizás esta transformación política menos revolucionaria y el talante conservador de Walter Scott propiciaron un ambiente propicio para la gestación de este nuevo género literario.

Lukács denomina a Scott como un «configurador de lo histórico-social en el destino de cada individuo» y sólo alcanza auténticas «alturas poéticas» en tres momentos de su escritura: «cuando describe el ímpetu de un ser humano a partir del “hic et nunc”¹⁴ histórico»¹⁵; debido a la limitación por la situación de los histórico y social; o por el enfrentamiento entre dos contradicciones, personificado en personajes individuales o diferentes fuerzas sociales.

Estas tres características son principales en la obra del escritor escocés. Scott no establece sus obras históricas en base a su presente, sino que para comprender mejor la situación del momento, novela las etapas de la historia inglesa en las que considera que hay contradicciones y transformaciones que cambian el proceso histórico. Por ello, Scott halla el camino intermedio entre los dos extremos y representa artísticamente las grandes crisis. Esta cuestión se aprecia muy acertadamente en la lucha entre sajones y normandos que se resuelve en la configuración del pueblo inglés. Para ello vemos un ejemplo en *Ivanhoe*:

(...) los caballeros y nobles normandos observaban la rudeza del comportamiento de Cedric y Athlestane en el banquete respecto a las formas y modales a los que no estaban habituados. Aunque su conducta era objeto de sarcásticas observaciones, los dos sajones faltos de modales continuaban transgrediendo involuntariamente varias de las arbitrarias normas establecidas por la etiqueta de la sociedad. (...)

¹³ LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁴ El «aquí y ahora» para Scott es más que la caracterización histórica del tiempo y del lugar, es la reciprocidad que establece la ambientación de la etapa de la historia inglesa en la crisis que representa.

¹⁵ LUKÁCS, *Op. cit.*, pp. 2-3.

—¡Por san Antonio! —respondió el ceñudo gigante—, consentiré en que Vuestra Alteza me tenga por sajón si Cedric o el mejor de los que hayan llevado sangre inglesa, no tergiversan el regalo con el que Vuestra Alteza me honra.

—Quienquiera que os llame sajón, señor barón —replicó Cedric, ofendido por el modo de expresión con el que los normandos con frecuencia expresaban su habitual desprecio hacia los ingleses—, os hará un honor tan grande como inmerecido. (...)

—Seguramente —dijo (Front-de-Boeuf)—, señores, el noble Cedric dice la verdad y su raza puede reivindicar prioridad sobre la nuestra tanto en lo dilatado de su linaje como en la longitud de sus capas¹⁶.

Otros periodos de crisis de la historia inglesa quedan muy bien reflejados en obras como *Waverley*, cuyo centro de la novela es la lucha entre los Hannover y los Estuardo. Estas contradicciones suelen ser encarnadas por un personaje central, el “héroe” de la aventura. Este héroe suele ser un «gentleman inglés más o menos modesto y de nivel medio, corriente, cierta prudencia o inteligencia práctica, cierta firmeza moral, pero que nunca desemboca en pasión avasalladora, entusiasta entrega a una causa grande»¹⁷. Como apuntaba antes (ver nota 11), esta característica que encarnan personajes principales como Ivanhoe, Waverley, Morton, Osbaldiston, etc. marca la superación del romanticismo.

Asegura también que estos héroes únicamente encarnan estas contradicciones para el desarrollo de la historia, son héroes nacionales y su tarea es mediar entre los dos polos opuestos, puesto que «el protagonista de la epopeya es la vida misma, no el hombre»¹⁸. Otro aspecto de el “héroe mediocre” de Scott es que nunca son grandes personajes históricos, sino que estos, Ricardo Corazón de León, Juan II, Luis XI, María Estuardo, etc., son representados como secundarios en el transcurso de la acción dentro de la lucha entre los dos bandos. Es otra característica que aleja al escritor escocés del romanticismo, pues no pone en ningún pedestal a estas figuras históricas y le permite presentarlos con sus virtudes y mezquindades. Esto se aleja a su vez de la epopeya, que exige que la figura histórica principal asuma también el papel principal del relato.

¹⁶ SCOTT, W., *Ivanhoe*, *Op. cit.*, pp. 253-256.

¹⁷ LUKÁCS, *Op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 33.

No todo es novela histórica. Del roman a El nombre de la rosa

Tras la publicación de *El nombre de la Rosa* y debido a todas las preguntas que había suscitado la novela, Umberto Eco decidió presentar junto a su historia un ensayo explicativo para los lectores. Estas *Apostillas a El nombre de la rosa* es una poética sobre la novela que no resuelve ningún misterio de la trama argumental e insta al lector a no hacerse preguntas ociosas a cerca de la obra y entender el relato tal y como se presenta; ya que como la realidad, una ficción está sujeta a numerosas lecturas válidas según el lector, y eso es una novela, «una máquina de generar interpretaciones»¹⁹.

El semiólogo italiano se pregunta en el ensayo ¿Qué significa escribir una novela histórica? Para Umberto Eco hay tres maneras, en este sentido, de contar el pasado:

Una es el *romance*, la historia de “un en otro lugar”, aquí se inscriben desde el ciclo artúrico, pasando por el mundo creado por J.R.R. Tolkien hasta la actual serie de novelas de G.R.R. Martin, *Canción de hielo y fuego*. A lo que en realidad nos referimos cuando hablamos de *roman*, es un género nuevo que surgió en la segunda mitad del siglo XII en el norte de Francia. Un relato de ficción que giraba sobre las aventuras del caballero. Supuso un cambio radical, ya que «representaba la rehabilitación de la ficción como procedimiento narrativo legítimo, después de su exclusión durante siglos»²⁰.

Otras son las “*novelas de capa y espada*” en las que el autor intenta recrear un episodio de la historia con personajes históricos y personajes fantásticos que pudieron realizar la misma acción no sólo en otro lugar, sino en otro tiempo, es decir, no reflejan la realidad histórico-social del momento. Es aquí donde podemos inscribir, aunque con ciertos matices, la “novela gótica” que precede a Walter Scott en el siglo XVII y XVIII, y cuyo paradigma más representativo es *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Tan solo el atrezo intenta recrear un ambiente medieval, pero los diálogos y la psicología de los personajes bien pudieran ubicarse en otro tiempo y en otro lugar.

¹⁹ ECO, U., *El nombre de la rosa. Seguido por la traducción de los textos latinos y por las Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Lumen, Barcelona, 1990, pp. 658-664.

²⁰ GAVILÁN, E., Las guerras medievales: caballería y ficción, en *La cólera de occidente: Perspectivas filosóficas sobre la paz y la guerra*, Madrid, Plaza y Valdés, 2013, pp. 96-132.

Por último, *la novela histórica* pretende hacer comprender mejor la historia como sucedió. En ellas pueden, o no, aparecer personajes reales, pero los personajes ficticios nos dicen cosas sobre la realidad histórico-social que no se habían dicho con tanta claridad en ningún estudio académico. En este sentido, esto es lo que hace con gran maestría Walter Scott. Sus personajes ficticios dicen, en caso de haber existido, lo que hubiera dicho alguien de sus características. Esclarecen aspectos históricos que no se habían mostrado nunca con tanta claridad. En las novelas del que se considera el iniciador de la novela histórica como género literario, se nos presenta una visión de realidades y contradicciones históricas de manera muy precisa.

Lowenthal²¹ hace una diferenciación similar a la de Eco estableciendo que algunas novelas utilizan un escenario histórico sólo para presentar personajes imaginarios, otras novelaban la vida de personajes reales introduciendo escenas inventadas y otras «se dedicaban incluso a deformar, añadir y omitir». Establece otra diferenciación entre las novelas que presentan pasados que son paradigmas del presente y otras con pasados exóticos diferentes.

Pero si nos detenemos en el título de una de las más célebres novelas de Walter Scott, *Ivanhoe*, a pesar de que su título ha sido reducido al nombre propio únicamente, en su origen el escritor escocés lo tituló: *Ivanhoe. A Romance (Ivanhoe. Un Romance)*. Si utilizamos la distinción que acabamos de ver de Umberto Eco difiere de lo que esta novela representa. En realidad Scott utilizó esta palabra para designar un género que él creaba y que es diferente de lo que nosotros entendemos por romance, él mismo dio una definición de lo que entendía por “*A Romance*”: «una narración ficticia en prosa o verso, cuyo interés reside en incidentes maravillosos y extraños» y entendía por novela como «una narración ficticia que se diferencia del romance en que los acontecimientos se ajustan al curso ordinario de los acontecimientos humanos y al estado moderno de la sociedad»²². Estas definiciones opuestas entre sí, explican que Scott creaba un género nuevo (al que llama romance) diferente al anterior al que denomina novela. Pero lo importante no es el nombre, pues difiere de nuestro entender, sino las características nuevas que forja creando lo que entendemos ahora como *novela histórica*. Cuya principal importancia radica en que consigue acercarse más a recrear el pasado.

²¹ LOWENTHAL, *Op. cit.*

²² Estas cuestiones las explica Scott en *Essay on Romance*. En SCOTT, W., *Ivanhoe*, *Op. cit.*

Un nuevo Romanticismo o una Edad Media de fantasía

No digas que mi arte es un fraude, pues todo el mundo vive de apariencias.

W. Scott, *Ivanhoe*

En la actualidad asistimos a un escepticismo creciente sobre la existencia de una realidad objetiva, y/o la posibilidad de llegar a una comprensión consensuada de ella por medios racionales. Todo tiende a un relativismo radical²³. Esta tendencia posmoderna cuestiona hasta el límite la posibilidad objetiva de la historia y desacredita su discurso, ya que los historiadores –dice esta corriente– han representado el pasado de manera engañosa e imposible. De esta manera la disciplina histórica ha entrado en crisis y el posmodernismo observa y revisa el pasado de manera irónica. El *giro lingüístico* pone esto también en evidencia y establece que tanto es válido el intento historiográfico de representar el pasado, como la ficción o incluso más aun esta última porque *a priori* no se presenta como un discurso totalmente fiel al pasado.

Esta falta de perspectivas posmodernas ha producido una eclosión en los últimos tiempos de la novela de corte histórico, principalmente de temática medieval. Esto se debe a la necesidad de recurrir a un discurso creíble que represente la historia, y solamente la ficción, ya que se presenta desde su naturaleza ficcional, resulta más legítima y creíble que la desautorizada historia. Es decir, se ha llegado a decir que en la actualidad no existe historia y ficción, sino que todo es narración, todo es posible e imposible a la vez, de ahí que se tome la escritura histórica desde la ironía. Sin entrar en la cuestión que implica escribir historia desde un presente y todos los condicionantes que conlleva.

En el siglo XX lo que ha llamado la atención de autores de novela histórica medieval ha sido el gusto por una cultura y una civilización que se les antojaba exótica, por los héroes épicos de los cantares de gesta, por los personajes de algunos cuentos, las grandes crónicas y las leyendas, y por los grandes acontecimientos coyunturales, en especial cuando se produjeron grandes transformaciones. A pesar de esta eclosión, como ya hemos visto en la tipología de la novela histórica y sus características, no todo puede ser considerado como tal.

²³ HOBBSAWM, E., *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2012, pp. 510-512.

Además, tampoco pueden considerarse material histórico, ya que generalmente carecen de base estable, desdibujan el periodo representado y alimentan los tópicos más manidos que con tanto esfuerzo los historiadores intentan deshacer.

A pesar de ser algo evidente, la Universidad de Innsbruck ha obtenido, tras una valoración y criba de novelas históricas actuales, datos que corroboran esta apreciación, este género literario recoge más de seis mil títulos en las últimas décadas²⁴, destacando el claro predominio de las narrativas de tema medieval. ¿Quiere esto decir que estamos ante un nuevo romanticismo, una nueva búsqueda de las raíces, recuperando la Edad Media y realzando la ficción, al igual que veíamos antes en el surgimiento de este género con Walter Scott a comienzos del siglo XIX?

Esto no puede verse así ya que el momento en el que surge la novela histórica, a comienzos del siglo XIX, había unas causas políticas económicas y sociales que ponen en evidencia la necesidad y las carencias de la historia que se estaba haciendo. Esta ficción mostraba los sentimientos y costumbres medievales, basadas en fuentes de la época y supuso una mejora para la comprensión histórica que no estaba haciendo el historicismo. El romanticismo realza la ficción y recupera la Edad Media, muy al contrario de lo que se da en la actualidad. No sólo la ficción medieval ha calado en el gran público, sino que además continuamente se producen celebraciones «medievales» en numerosos pueblos y ciudades. Todo ello muestra que la sociedad actual tiene una imagen de ficción de la Edad Media. Podemos decir que se ha producido una banalización de la historia, y en especial de este periodo que aquí estudiamos.

Por ello, es necesario poner en evidencia estas idealizaciones y trivialidades y confiar en la historia a pesar de sus limitaciones. El historiador debe destacar la importancia del discurso histórico a partir del buen análisis interdisciplinar de las fuentes. Utilizar la ficción de manera adecuada y recuperar los «grandes relatos» o «metarrelatos» que, dice Lyotard, ayudaron a la mejor comprensión del devenir histórico, es decir, en este caso, saber discernir la idea de novela histórica tal y como hemos explicado.

²⁴ ACOSTA, L.A., *Literatura e historia: la historia en la literatura, en Transferencias culturales, literarias y lingüísticas en el ámbito de la Unión Europea*, Universidad de Sevilla, 2006.

«Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. (...) La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables»²⁵.

III. DE UNA A OTRA BIBLIOTECA: LA BIBLIOTECA DE ESTAMBUL

Exiliado y despojado de su biblioteca, con motivo de la política racial nacionalsocialista en Alemania, Erich Auerbach, que era judío, terminó recayendo en la Universidad de Estambul, donde culminó *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, una auténtica biblioteca que refleja de manera excepcional el desarrollo de la historia europea a través de la literatura. De Ulises a Virginia Woolf y Proust, pasando por la *Chanson de Roldan*, *Chrétien de Troyes*, Dante, *El Decamerón*, *El Quijote* o Stendhal y Flaubert, Auerbach creó una relación histórica de autores o creaciones literarias que cubren cronológicamente espacios de tiempo culturales. Haciendo una especial incidencia en el reflejo de la realidad en las creaciones medievales frente a la concepción representativa de los siglos posteriores. Principalmente la literatura francesa del siglo XIX como cambio radical de la representación.

De la biblioteca imaginaria de don Quijote en la que una purga y quema acabó con aquella literatura que perturbaba la realidad, nos hemos trasladado en el tiempo y el espacio a otra biblioteca que no fue, es decir, lo importante aquí es la ausencia de biblioteca. La privación de este soporte en el exilio permitió que Auerbach realizara esta purga de libros para así, finalmente, escoger de manera excepcional las obras exactas que crearon el entramado de *Mímesis*. Obra que puede ser considerada como la biblioteca histórico-cultural europea. En este momento de tensión histórica en Europa, aislado en Estambul, Auerbach consiguió traer la historia de Europa a unas cuantas páginas.

²⁵ LYOTARD, J.F., *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 5.

Hay muchas maneras de pensar la literatura, formas tan diferentes como las establecidas por Lukács y Auerbach. El crítico alemán considera en *Mímesis*, que es, por el contrario, el realismo francés del siglo XIX el que rompe con la teoría anterior de representación literaria ya que sobrepasa a la de los demás países de Europa del siglo XIX. A través de Stendhal y Balzac establece la superación de los autores románticos evasivos de la realidad ya que convirtieron a «personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica»²⁶. Para Lukács, no solo la importancia del texto literario radica en la representación fidedigna de la realidad, “de mimesis” como señala Auerbach, sino en las contradicciones y el reflejo total en el arte de los periodos de crisis que hacen evolucionar a una sociedad.

IV. ROBIN HOOD EN EL BOSQUE MEDIEVAL

Romanticismo: El renacer de la Edad Media

Dentro de la historia el tiempo se encuentra desvencijado y dividido, aumentado y superpuesto, olvidado y retornado. Desde nuestra mirada, otras épocas pasadas siempre se nos presentan con mayor esplendor —*cualquiera tiempo pasado fue mejor*—, y buscamos formas de evasión que nos lleven a aquel lugar que se nos antoja superior al nuestro y de este modo encontramos la manera de imitar sus formas. El Renacimiento y lo clásico como paradigma de la vuelta a la “Edad de oro”. Pero la edad dorada a la que viajan estos *viajeros del tiempo*²⁷ guarda poca relación con cualquiera tiempo que haya existido nunca²⁸. Se anhela un tiempo sin responsabilidades, con los elementos que echamos en falta en nuestra época y desgajado de todo aquello que no nos sirve.

Contrariamente al clasicismo, la Edad Media encontró su renacer en el Romanticismo. De esta manera se da la vuelta a la concepción oscura del periodo medieval que había

²⁶ AUERBACH, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

²⁷ Lowenthal diferencia en este sentido al historiador frente a los “viajeros del tiempo”. Ambos intentan recuperar el pasado, pero de manera muy diferente.

²⁸ LOWENTHAL, *Op. cit.*, pp. 56-57.

impulsado el humanismo clásico y se produce ahora su engrandecimiento e idealización. Mucha parte en esto tiene la ficción. Pero, principalmente, la situación socio política del momento impulsó esta necesidad. Ya veíamos antes en la génesis de la novela histórica con Scott que se desarrolla producto de este vaivén de acontecimientos históricos que dan la vuelta a las concepciones que se tenían del mundo hasta el momento. Novalis deja esto dicho de manera excepcional en su novela inconclusa *Heinrich de Ofterdingen* (1802):

«En todas las *transiciones*, como en todos los interregnos, parece como si una superior fuerza espiritual quisiera salir a la luz; y así como en la superficie del mundo en el que vivimos los parajes más ricos en tesoros subterráneos y celestes se encuentran en mitad de altas montañas salvajes, inhóspitas e inmensas llanuras, así también entre los rudos tiempos de la barbarie y la época rica en arte, de amplio saber y acomodada, se halla una época melancólica y romántica, que oculta bajo una sencilla vestidura una figura excelsa. ¿A quién no le gusta caminar en el crepúsculo, cuando la noche quiebra a la luz y la luz a la noche en mil formas y colores? Del mismo modo, hundámonos nosotros de buena gana en los años en los que vivió Heinrich»²⁹.

Estos tiempos medievales «en los que vivió Heinrich» son los imaginados e idealizados por el poeta romántico, no los históricos. El romanticismo estiliza literariamente e imagina la Edad Media, al contrario que en la etapa anterior, hace que resuciten las leyendas y los mitos, los hace revivir en el imaginario común y crea una historia falseada. En este sentido Rüdiger Safranski puntualiza que Novalis era consciente de que exageraba o “romantizaba”³⁰ la historia, y aclara en este sentido que no daba tanta importancia a lo fáctico o literal, como al espíritu que actúa en la historia³¹. Ya apuntábamos antes que Lukács marca la superación en Walter Scott de las formas superiores de arte románticas, principalmente en sus aspectos más destacados. Por ello, las novelas del escritor escocés tienen esa importancia para la historia, se inscriben dentro del gusto romántico por la Edad Media, pero no desde una devoción espiritual, sino desde el estudio de sus fuentes históricas y con los elementos de fondo político-sociales que dan base al romanticismo. Es necesario aclarar las causas de esta

²⁹ NOVALIS, *Enrique de Ofterdingen*, Barcelona, Bruguera, 1983.

³⁰ La mejor explicación de lo romántico o “romantizar” es dada por Novalis: “En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo...”

³¹ SAFRANSKI, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 118.

diferencia entre Alemania e Inglaterra. Como decimos, la línea romántica alemana ha sido la magnificación apologética de la Edad Media, ya que no estaban presentes en Alemania las condiciones necesarias para la concepción de la novela histórica y lo único que los románticos alemanes podían aprender de Scott era “la representación realista del detalle”³² y no el cambio verdadero hacia una nueva concepción del género literario que se produce con el novelista escocés.

El Romanticismo se desarrolla artística y políticamente como oposición a la Revolución Francesa. Dentro de sus representantes se encuentra una crítica feroz a las contradicciones resultadas de este cambio de la realidad socioeconómica y política. La tesis que sostiene Lukács es que:

«Siempre se quiebra la punta de esa crítica, porque para los románticos, la dinámica de las contradicciones no apunta al *futuro*, sino al intento de dar *marcha atrás* a la rueda de la historia y enarbolar la *Edad Media* y el “ancien régime” contra el presente, y el simple intercambio de mercancías contra el capitalismo»³³.

Si seguimos la idea que sostiene el crítico marxista, podemos ver esta distinción entre dos autores ingleses del romanticismo. En primer lugar, John Keats representa la idea paradigmática del romanticismo, el «intento de dar marcha atrás a la rueda de la historia y enarbolar la Edad Media contra el presente»³⁴ y en segundo lugar Walter Scott, para el cual «la dinámica de las contradicciones *sí* que apunta al futuro»³⁵, y por ello el pensador húngaro marca de nuevo la superación del romanticismo en el escritor escocés. Pero Isaiah Berlin en *Las raíces del Romanticismo*³⁶ desmonta contundentemente toda la teoría que éste sostiene en *La novela histórica*³⁷, afirmando que Walter Scott es indudablemente un autor romántico. Dos ideas que desarrollamos a continuación.

³² LUKÁCS, *Op. cit.*, p. 6.

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ BERLIN, I., *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.

³⁷ LUKÁCS, G., *Op. cit.*

Isaiah Berlin, para el cual el Romanticismo constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental³⁸, dice, con algunas excepciones, que todos los grandes escritores a partir de Rousseau han sido románticos, pero para el crítico húngaro ningún gran escritor ha sido romántico, ni tan siquiera Walter Scott, Victor Hugo o Stendhal³⁹. Como la realidad, nada es sencillo, y a la hora de generalizar, cada cual lo hará según su ideología e intereses. En este sentido, I. Berlin utiliza una cita de Valéry: «No es posible embriagarse, como tampoco es posible calmar la sed, con etiquetas de una botella»⁴⁰. Para este autor, el romanticismo es pura contradicción, pero a la vez esta contradicción es la que le da sentido; el romanticismo parecía, en la superficie, decirlo todo y también lo contrario. La voluntad inevitable y la ausencia de una estructura de las cosas. Confronta por un lado, el noble salvaje, el primitivismo, la vida simple, los campesinos de mejillas rosadas, el volver la cara a la ciudad para recluirse en la naturaleza; para dirigirla, por el contrario, a la sofisticación de la ciudad, lo estrafalario, lo exótico, las ropas llamativas y las actitudes fuera de lo común, la vida bohemia, el dandismo. La respuesta que da ante esta contradicción es que ambas actitudes «desean romper con la naturaleza de lo dado»⁴¹, es decir, la vida extremadamente estricta y bien organizada que había.

Para este autor, Walter Scott es un escritor esencialmente romántico, enfrentando su tesis a la de algunos críticos marxistas. Que Scott consiguiera influir en muchos historiadores por su capacidad de imaginación y escrupulosidad a la hora de describir con magnífica fidelidad la vida de la Escocia del siglo XII o la Inglaterra del siglo XIII, no lo hace un autor romántico en sí mismo, ya que tampoco es un romántico aquel historiador escrupuloso que estudia meticulosamente la Edad Media. Tampoco lo fue simplemente porque le agradaran estas formas de vida. Pero lo que sí hace que Walter Scott sea romántico es el enfrentamiento que establece entre los cuadros atractivos y agradables que dibuja de la Edad Media, frente a la realidad de la Inglaterra o la Escocia contemporánea, los valores del primer tercio del siglo XIX. Esto destruyó —dice Berlin—, el monopolio y la noción de que toda época era en sí misma buena y que estaba en continuo avance hacia una mejor. Mientras que Lukács afirma que Walter Scott cree en el avance del progreso y conforma una sociedad mejor que la anterior hasta conseguir una sociedad perfecta, estable e inalterable. Isaiah Berlin asegura que

³⁸ BERLIN, I., *Op. cit.*, p. 20.

³⁹ BERLIN, I., *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 37-41.

para el escritor escocés en especial y cualquier autor romántico, «este ideal (remoto) no es otra cosa que aquel rompecabezas ya resuelto»⁴², el tiempo pasado, idealizado y añorado. La búsqueda del tiempo ya perdido, no aquel por descubrir.

John Keats y la nostalgia del bosque medieval

Como vemos, una característica definitoria y principal del Romanticismo es la *vuelta al origen*⁴³, aquello ocultado por el racionalismo y el clasicismo. Supone ese «estado originario en el que ha habido la unidad de poesía y vida»⁴⁴, y por lo tanto, «su recuperación contribuiría a la superación de las divisiones sociales»⁴⁵. Isaiah Berlin dice que «hubo un gran retorno al emocionalismo, que surgió un repentino interés por lo primitivo y por lo remoto —por lo remoto en el tiempo y en el espacio—, que se manifestó un anhelo por lo infinito. Se hace referencia a la “emoción recobrada en la tranquilidad” »⁴⁶. Este intento continuo de dar marcha atrás a la rueda del tiempo (y enarbolar la Edad Media) y la evocación de la naturaleza son dos constantes en el Romanticismo y ambas hacen referencia a esa *vuelta al origen*. Vuelve a ser Novalis el que deja esto dicho de manera excepcional en *La cristiandad o Europa*:

«Fueron tiempos bellos y resplandecientes aquellos en que Europa era un país cristiano, en que una cristiandad vivía en esta parte del mundo humanamente configurada; un gran interés comunitario vinculaba las más lejanas provincias de este vasto imperio espiritual. Sin grandes bienes temporales, un jefe dirigía y unía las grandes fuerzas políticas»⁴⁷.

Es la búsqueda del tiempo perdido, la búsqueda de los inicios del género humano, ya que ha desaparecido «el sentido infantil de lo *maravilloso* con el moderno despertar de la

⁴² BERLIN, *Op. cit.*, pp. 180-182.

⁴³ GAVILÁN, E., El Romanticismo y la rueda del tiempo: la música como idea, de Wackenroder a Wagner, pp. 13-45. En *Otra historia del tiempo*, Madrid, Akal, 2008.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ BERLIN, *Op. cit.*

⁴⁷ NOVALIS: *La Cristiandad o Europa*, Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1977.

condición de adultos, cómo “la fe y el amor” han sido suplantados por el “saber y el tener”»⁴⁸. Se ha perdido la consideración del mundo interior y su representación exterior en lo maravilloso⁴⁹. Es un tópico decir que el Romanticismo supone la contraposición del racionalismo de la época anterior, dualismo entre el espíritu meramente objetivo y el materialismo objetivo. Safranski⁵⁰ desmonta esta dualidad con respecto a los románticos alemanes, unos inciden en lo moral y otros en lo estético como Novalis y Schegel. Éstos destacan la fantasía, no como un mero complemento subjetivo, sino como una forma de comprender el mundo. «Hay que penetrar el mundo con espíritu poético»⁵¹.

Otro de los rasgos principales del Romanticismo en el sentido de esta *vuelta al origen*, es la evocación de *la naturaleza*. El romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural⁵². Especialmente para los poetas románticos ingleses, que tenían un gran interés en la naturaleza, no como lugar de bellas escenas, sino como una influencia espiritual en la vida⁵³. Hay que entenderlo como un lugar de protección por la llegada de la industrialización y la cada vez mayor inhabitabilidad de las ciudades. No todos los poetas románticos ingleses tuvieron la misma apreciación de la naturaleza, pero todos encontraron en ella un refugio de alguna manera. Para el poeta inglés que nos ocupa, la realidad sólo podía ser descubierta por la imaginación (la literatura). Al comparar su propia poesía con la de Lord Byron, manifestaba que mientras él describía lo que imaginaba, Byron escribía lo que veía. Uno de sus poemas más importantes es *Endymion*, cuyo tema principal es la búsqueda del amor y la felicidad en la naturaleza, la unión entre el cielo y la tierra, es decir, entre lo real y lo ideal. En este poema, la naturaleza aparece

⁴⁸ SAFRANSKI, *Op. cit.*, p. 118.

⁴⁹ Aunque para nosotros lo maravilloso sea una categoría del espíritu o de la literatura, Jacques Le Goff sostiene que la gente culta de la Edad Media y quienes recibían de ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo, sólo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría. Lo maravilloso estaba integrado en esa búsqueda de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado, suponían las pruebas que este tenía que superar. Incluso la aventura era, en el mundo cortesano, considerada como una maravilla. LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.

⁵⁰ SAFRANSKI, *Op. cit.*

⁵¹ SAFRANSKI, *Op. cit.*, p. 119.

⁵² BERLIN, *Op. cit.*

⁵³ En contra de las generalizaciones de este tipo, Isaiah Berlin, al comienzo de *Las raíces del Romanticismo*, apunta que afirmar algo tan inocuo como que nació durante este periodo, entre los poetas ingleses, una actitud nueva ante la naturaleza, por ejemplo en Wordsworth y Coleridge por oposición a Racine y Pope, es erróneo, pues no faltará quien presente evidencia contraria basándose en los escritos de Homero o Kalidhasa, en las epopeyas árabes preislámicas, en la poesía española medieval... BERLIN, *Op. cit.*

constantemente idealizada, dada la importancia de la imaginación para el autor y no la descripción física.

A Keats, al igual que a su alter ego, *Endymion*, la contemplación del mundo exterior les apasionaba. La naturaleza constituye el centro ideal de sus sensaciones. Pero hay que aclarar que los poetas románticos ingleses como Shelley, Lord Byron o Keats no quedaron satisfechos con la simple apreciación de la naturaleza, sino que la utilizaron como una forma de entrar a comprender los mecanismos del universo. Es decir, identificar la experiencia con un orden de cosas superior. Para Jacques Le Goff, el bosque (la naturaleza) en el universo del occidente medieval es equivalente de lo que en oriente representa el desierto, lugar de refugio, de aventura, horizonte opaco del mundo de las ciudades o de las aldeas rurales⁵⁴.

A pesar de tener vagas referencias anteriores, la fantástica figura de Robin Hood, según como la entiende el imaginario actual, nace en el Romanticismo, principalmente como un personaje imprescindible en *Ivanhoe*, fruto de esta puesta en valor de la naturaleza, de las leyendas maravillosas y la nostalgia de una Edad Media alejada de su realidad. Según Jacques Le Goff⁵⁵, este personaje mítico quizás pudo haber existido, pero sólo puede deberse su existencia a la literatura principalmente. Su mención más antigua la encontramos en el poema *Piers Plowman*, realizado entre 1360 y 1390 por William Langland. En él, Robin es mencionado como un héroe de canciones, a pesar de que sólo se conocen baladas dedicadas a su figura de los siglos XV y XVI. Estas baladas llegarán a Shakespeare que utilizará una transposición de la historia del mito inglés en *A vuestro gusto* (1598-1600).

En 1818, John Keats envió a su amigo John Hamilton Reynolds una carta que contenía un poema titulado: *Robin Hood*, dedicado: *To a friend*. Este poema contiene recogidas especialmente las características del romanticismo que ya hemos desarrollado en relación con *la vuelta al origen*. Aprovechando la figura mítica de Robin Hood, figura clave vinculada a la naturaleza medieval, el poeta muestra una nostalgia profunda de los tiempos medievales fruto del tiempo en el que vive y la incipiente industrialización que comenzaba, evocando la naturaleza y el bosque medieval en el que Robin vivía; la naturaleza como lugar originario en el que la mano del hombre no ha cortado todavía el vínculo con lo superior. La naturaleza del universo.

⁵⁴ LE GOFF, J.: El desierto y el bosque en el occidente medieval. En *Lo maravilloso y cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 25-39.

⁵⁵ LE GOFF, J., *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, Madrid, Paidós Ediciones, 2008.

John Keats comienza el poema evocando la Edad Media, pero consciente de que esos tiempos han pasado ya, mostrando una nostalgia profunda. Los siglos que sucedieron a la Edad Media y sobre todo el racionalismo anterior al periodo romántico rompen con el sentido que añora de la Edad Media: «*¡No! Aquellos días se fueron./Sus horas están viejas y grises/Y sus minutos yacen sepultados/Bajo la pisoteada mortaja/De las hojas de muchos años./Muchas veces las tijeras del Invierno,/El helado Norte y el frío Este,/Con sonoras tempestades la fiesta/ Del bosque susurrante esquilan,/Puesto que los hombres no pagaban renta ni alquiler*».

El silencio recorre ahora el bosque y la siguiente estrofa: *No, ya no suena más el cuerno/Y tampoco la cuerda del arco;/El silencio, de estridente marfil,/Atraviesa el matorral y sube la colina./No hay risas en medio del bosque/Donde Eco, solitaria, asusta/A algún caminante azorado de oír/Bromas en la profunda espesura.* Tampoco podemos contemplar ya «*Al Pequeño John o al atrevido Robin/Y nunca a ninguno del clan/Golpeando en un cacharro vacío/Alguna vieja cancioncita de caza/Mientras va por el verde camino/Hacia la honesta posadera Merriment/Abajo, en las pasturas de Trent; /Porque él dejó el alegre cuento*».

Además del tiempo idealizado medieval que evoca y añora Keats, se ha perdido también la naturaleza personificada en Robin Hood. A continuación, el poeta, utilizando el tiempo condicional e imaginando que Robin Hood y Marian volvieran, critica su presente, la industrialización que estaba acabando con la naturaleza y cualquier resto del pasado, los astilleros que talaban los robles del bosque para construir barcos: «*¡Todo perdido y pasado!/Y si Robin se levantara de su tumba/Cubierta de césped, y si Marian Volviera aún a los días del bosque./Ella querría llorar y él volverse loco;/Maldeciría porque todos los robles/Fueron derribados por los astilleros/Y hoy se pudren en los mares salados; Lloraría Marian porque sus abejas salvajes/No cantarían para ella. ¡Extraño! Esa miel/Ya no puede obtenerse sin duro dinero.*»

Walter Scott y el arco de Locksley

Una novela de aventuras requiere siempre de un escenario exótico, evasivo, un lugar mágico donde el caballero remiende su acción y que a pesar de lo maravilloso de esta, parezca real y definitiva; por ello, en este sentido, tanto el bosque como el desierto para la literatura

medieval y a su vez para el desarrollo de la historia han tenido una importancia principal. Pero este escenario sólo es posible gracias a un antagonista que lo da sentido, el mundo de la corte. Claude Levi Strauss ya estableció en *Lo crudo y lo cocido*⁵⁶ la diferenciación antropológica entre dos escenarios contrapuestos a través de los diversos modos de cocinar. Podemos establecer este antagonismo antropológico, simplificándolo al máximo, a través de numerosas apreciaciones a lo largo de Ivanhoe, como la cocina o las vestimentas o las diferentes formas de actuación entre los personajes de la corte y del bosque. La “cultura” frente a la naturaleza. La contraposición de personajes y escenarios como veíamos es principal en la obra de Scott.

El desierto y su homólogo en occidente, el bosque o la selva, han estado siempre formados por realidades materiales y espirituales interconectadas, de un ir y venir constante entre lo geográfico y lo simbólico, entre lo imaginario y lo económico, entre lo social y lo ideológico⁵⁷. El bosque está asociado con los miedos del hombre, con la soledad. Jacques Le Goff señala que este lugar en el occidente medieval tuvo que estar compartido por tres funciones diferentes de los hombres: por un lado los *bellatores*, los hombres de fuerza física que trataron de hacer de ellos sus terrenos de caza; por otro lado, los hombres de la primera función, los *oratores*, eremitas principalmente reclusos en la soledad y el misticismo del bosque; y por último, aquellos que convirtieron el bosque en una actividad económica, los *laboratores*, recolectores de frutos de la tierra, leña, carbón, miel, etc.

El bosque sirvió sobre todo como refugio o como matiza Le Goff⁵⁸, como frontera. Refugio para los cultos paganos y refugio para los anacoretas, también para los vencidos y los marginados: siervos fugitivos, asesinos, aventureros, bandidos. Pero por otro lado, el bosque también era útil para la recolecta de frutos, madera, industria del vidrio y la metalurgia. Marc Bloch llama a estas gentes que habitan el bosque, *bosqueros*, vagabundos, generalmente sospechosos de vida sedentaria⁵⁹.

⁵⁶ LEVI STRAUSS, C., *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵⁷ LE GOFF, J., El desierto y el bosque en el occidente medieval. *Op. cit.*

⁵⁸ LE GOFF, *Op. cit.*

⁵⁹ BLOCH, M., *La historia rural francesa: caracteres originales*, Barcelona, Crítica, 1978.

Bellatores

Robin Hood y su camaradería entran dentro de estos personajes del bosque, proscritos, vagabundos, bosqueros, cazadores o granjeros como se los llama en la novela de Walter Scott, con unas leyes propias del bosque, ajenas al orden feudal. La primera aparición de esta figura en *Ivanhoe* es durante el conocido torneo que organiza el príncipe Juan en el castillo de Ashby, magníficamente representado en la película homónima de Richard Thorpe, 1952. Después del torneo entre caballeros en el que gana *Ivanhoe* con ayuda del caballero negro, identidad oculta de Ricardo Corazón de León, a pesar de que cae herido, se organiza el torneo de arqueros. Desde el principio, Locksley, que así se hace llamar Robin Hood por su origen y para ocultar su conocido nombre de proscrito, muestra un carácter rebelde, prepotente y burlesco hacia el príncipe Juan (la rebeldía y naturaleza del bosque frente a la autoridad de la corte). Se produce la célebre competición en la que Robin gana partiendo la flecha de su oponente en dos y acertando finalmente en una rama de cedro a una distancia muy lejana.

Detengámonos en este elemento, **el arco**. Al igual que en la Grecia arcaica y clásica, en el siglo XII, había mucha diferencia entre el guerrero equipado y el guerrero salvaje. El arco era considerado como un arma de cobardes, de bastardos, de traidores. Pero antes de la Grecia arcaica, en el *Mahabharata*, la epopeya india, algunos de cuyos elementos datan de los tiempos védicos, el arco pertenece, no al hombre aislado, sino al combatiente de un ejército. En la literatura medieval se condena el uso del arco, y es Yvain en *El caballero del león* de Chrétien de Troyes, el que mejor lo ejemplifica. El protagonista enloquece tras traicionar a su amada, se interna en el bosque sin memoria, desnudo y como un salvaje caza con “un arco y cinco flechas”⁶⁰, símbolo, como decimos, del proscrito, del bastardo, del traidor, del cobarde. Punto que marca en este *roman* la diferencia entre la “cultura” o civilización y la naturaleza, el caballero armado frente al salvaje con arco y flechas. Y por otro lado, en documentos oficiales como el Segundo Concilio de Letrán (1139), se condena «el arte asesino y odioso ante Dios de los ballesteros y de los arqueros, de suerte que prohibimos en adelante su uso contra cristianos y católicos»⁶¹.

⁶⁰ TROYES, C. de, *El caballero del león*, Madrid, Siruela, 1987.

⁶¹ LE GOFF, J., Lévi-Strauss en Brocéliande, Esquisse pour une analyse d'un roman courtois. En *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.

Más adelante, tras la batalla en el castillo de Torquilstone, en un claro del bosque, Locksley se sentó sobre un trono de hierba y bajo las curvadas ramas de un roble milenario organizó una reunión con sus rústicos seguidores y los señores que habían participado en la lucha contra los normandos (Cedric el Sajón y el Caballero Negro, el rey Ricardo). En este momento les dijo: «—Perdonen mi libertad, nobles señores, pero en estos bosques soy yo el rey. Este es mi reino y estos son mis rudos súbditos, que no verían bien que dentro de mis dominios cediera mi lugar a ningún otro»⁶². Ya veíamos antes la importancia del bosque o la selva para el occidente medieval, pero en Inglaterra era algo más, «es el lugar donde de alguna manera se rompen las mallas de la red jerárquica feudal»⁶³. Los delitos contra el bosque escapaban a los tribunales ordinarios, las leyes propias del bosque no surgen del derecho común del reino, sino que derivan de la voluntad del príncipe. El bosque es tierra directamente del rey. La importancia del mensaje de Robin Hood en este episodio radica en la afirmación de sus hechos delictivos delante del rey, ya que todavía no sabía su verdadera identidad.

El momento importante es cuando ambos, el Caballero Negro y Locksley, conocen la verdadera identidad del que hasta el momento había sido su acompañante en las aventuras por el bosque. El rey, exaltado, se sorprende de haber estado junto a Robin Hood, rey de proscritos, cuyo nombre se había llegado a oír desde Palestina. En cambio, éste le promete que nada de lo que hubiera hecho hasta el momento en su ausencia y en los turbulentos tiempos que han corrido sería recordado en perjuicio suyo. A lo que el porquero Wamba interrumpe con un acertado proverbio: «Cuando el gato está fuera, los ratones retozan»⁶⁴.

El último momento en el que Robin Hood aparece en la novela es cuando el rey Ricardo Corazón de León se marcha de aquel lugar. En agradecimiento a los servicios prestados y a la seguridad del rey frente a los peligros del bosque, vuelve a tender la mano al “capitán de los proscritos”, asegurándole su perdón y protección, «así como su propósito de suavizar las tiránicas ordenanzas de los derechos forestales y otras leyes opresivas, por culpa de las cuales muchos granjeros ingleses se veían empujados a un estado de rebelión»⁶⁵. Es más, Scott continúa diciendo que estas promesas del rey Ricardo se vieron frustradas por su prematura muerte y que su heredero, el príncipe Juan promulgó la *Carta del Bosque*,

⁶² SCOTT, W.: *Ivanhoe*, *Op. cit.*

⁶³ LE GOFF, J., El desierto y el bosque en el occidente medieval, *Op. cit.*, pp. 25-39.

⁶⁴ SCOTT, W., *Ivanhoe*, *Op. cit.*, p. 618

⁶⁵ *Ibid.*

endureciendo más aún las condiciones existentes. Walter Scott utiliza este dato erróneo para idealizar más aún a Ricardo frente a Juan. Las restrictivas órdenes a las que se refiere tardarían un reinado más en llegar y Ricardo, de hecho, fue quien en realidad endureció las condiciones existentes incluyendo duras penas, por ejemplo, la ceguera para los transgresores⁶⁶.

Oratores

En las novelas de Walter Scott nadie es quien dice ser. Los principales personajes muestran una identidad oculta en algún momento de la historia, o se muestran con una identidad doble o hipócrita. Esta cuestión queda muy bien reflejada en el encuentro entre el Caballero Negro y el eremita en el bosque. El Caballero Negro huyendo tras el torneo en el que hieren a Ivanhoe, errante, se deja llevar por la voluntad del caballo y termina recayendo en una choza rudimentaria construida en medio del bosque. El ermitaño se muestra reacio a abrir la puerta, pero termina accediendo pues, «era una especial obligación de los ermitaños que habitaban en los bosques ejercer la hospitalidad con todos los viajeros sorprendidos por la noche o desorientados»⁶⁷. A pesar de la apariencia de absoluta austeridad de la choza, el eremita termina descubriendo los alimentos suculentos y el buen vino que oculta en un escondrijo, además de un arpa. Ambos cantan canciones poco propias de un eremita, beben y comen hasta saciarse. En este momento, Locksley llama a la puerta requiriendo la ayuda de Tuck, que así se llama el monje, para dirigirse al castillo de Torquilstone en ayuda de Cedric el sajón. El eremita todavía bajo los efectos del alcohol cambia el hábito por la casaca verde y el arco de bosquero para unirse a la batalla. A lo que Wamba comenta con Gurth, porquerizo y sirviente de Cedric, que además son los que buscan la ayuda en los habitantes del bosque para la batalla: «Tenemos un nuevo aliado. Confío en que el valor del caballero sea más acreditado que la religión del ermitaño o la honradez del granjero, ya que ese Locksley tiene trazas de ser un ladrón de venados y el cura un lujurioso hipócrita»⁶⁸.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁷ SCOTT, W.: *Ivanhoe*, *Op. cit.*, p. 275.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 321.

Jacques Le Goff⁶⁹ distingue cuatro características principales del anacoreta en el ámbito del bosque: La primera es el parentesco del eremita con el salvaje, el cual se cubre el cuerpo con la piel de un carnero o cabra; en segundo lugar, la popularidad del ermitaño a quien la gente va a confesarse, a quien van a consultar en casos difíciles, a quien se acude en busca de bendición y cura; dentro de quienes buscan el consejo y apoyo de los eremitas en el bosque están los reyes, tema muy recurrido en la literatura medieval. Hay otras variantes en las cuales el rey recurre a un mago, un adivino o un profeta. En este sentido se encuadra la visita fortuita del rey Ricardo, con identidad oculta, al eremita del bosque en la novela de Walter Scott. El rey caminaba errante por el bosque sin saber qué camino tomar, en este punto, el eremita hace las veces de brújula en su destino, que le orienta hacia los siguientes pasos para culminar su aventura, recuperar el trono de Inglaterra y unificar a su pueblo. Y la última característica, en ocasiones «el eremita mantiene tratos con gentes que están fuera de la ley. La leyenda y el folklore a veces lo sitúan formando parte de las bandas de malhechores de los bosques»⁷⁰. No hay mejor ejemplo de esta característica que el eremita de esta historia, perteneciente a la banda de proscritos de Robin Hood.

V. LA AVENTURA DEL CABALLERO. DE PALESTINA A INGLATERRA⁷¹

En el apartado introductorio apuntábamos la importancia de Cervantes y su crítica a la idealización caballerescas en *El Quijote* para las novelas del escritor escocés. Su forma de abordar esta cuestión habría que interpretarla «como una superación de la institución de la caballería tan poderosa como la melancolía cervantina. Scott sabía que, para conservar lo esencial, era preciso que lo innecesario se desmoronara»⁷². Martín de Riquer⁷³ apunta la insistencia de Cervantes en el propósito de su libro, como ejemplos, en el prólogo de la primera parte el escritor afirma que «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías» y que lleva «la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros,

⁶⁹ LE GOFF, J., El desierto y el bosque en el occidente medieval, *Op. cit.*, pp. 25-39.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *La aventura del caballero. De Palestina a Inglaterra* recoge el trayecto que transcurre desde la III Cruzada que se desarrolla en la novela *El talismán*, en la que participa Ricardo Corazón de León, hasta Inglaterra, su continuación temporal en *Ivanhoe*. En ambas novelas queda reflejada la crisis de la caballería en diferentes aspectos, escenarios teatrales para la aventura caballerescas.

⁷² SCOTT, W.: *Ivanhoe*, *Op. cit.*, p. 24.

⁷³ CERVANTES, M. de, ed. Martín de Riquer, *Op. cit.*

abhorrecidos de tantos y alabados de muchos más», o en el postrero capítulo de la segunda parte: «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna». Dice el filólogo Francisco Rico⁷⁴, que *El Quijote* está gestado como una obra humorística, no trascendente y fue el Romanticismo alemán el que vio en él una exaltación de los ideales. Mientras que la obra no tuvo éxito entre los españoles coetáneos, los ingleses apreciaron *El Quijote* antes que nosotros. Se leía en su idioma original e incluso Shakespeare escribió cinco años después una obra ahora perdida, *Cardenio*, imitando la novela de Cervantes.

Entre 1816 y 1824 le encargaron a Walter Scott algunos artículos para la quinta edición de la *Encyclopaedia* británica que versaron sobre la caballería, el romance y el drama. Scott estudió la caballería más como un filósofo que como un historiador, relacionado en paralelo, como venimos diciendo desde el principio, a la autoridad de la figura de don Quijote. En estos artículos, Scott compara el cambio radical que supuso la entrada de la religión cristiana, con el cambio que supuso también la institución de la caballería entre los antiguos y los modernos.

Ahora vamos a ver el porqué de estas críticas a la novela de caballerías o a la idealización que la ficción ha hecho de la caballería en sí misma. Nuestras ideas sobre la ideología caballescica están distorsionadas, «de Lancelot al Capitán Trueno, pasando por Orlando, Aragorn o el Corsario Negro, el arquetipo del caballero ha dejado su impronta en el héroe occidental»⁷⁵. E. Gavilán afirma en el mismo artículo que fue «la caballería la que favoreció la rehabilitación de la ficción y su proliferación posterior»⁷⁶; y recíprocamente la ficción moldeó la caballería creando una imagen de relevancia exagerada en la sociedad medieval. Pero antes vamos a ver los orígenes de esta ideología o grupo.

Según Flori⁷⁷, la caballería surge en occidente a partir de los siglos XI y XII, fruto durante siglos de profundas mutaciones políticas, sociales y religiosas que favorecieron su aparición. Para este autor, la prehistoria de la caballería se produce entre los siglos III y IV en los que destacan tres actores principales: El Imperio romano, los pueblos bárbaros y el cristianismo que funde en una unidad real los anteriores elementos. En segundo lugar, durante

⁷⁴ RICO, F., *Tiempos del "Quijote"*, Barcelona, Acantilado, 2012.

⁷⁵ GAVILÁN, E., *Las guerras medievales: caballería y ficción*, *Op. cit.*, p. 101.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁷ FLORI, J., *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 15.

las segundas invasiones, el núcleo básico de estos pueblos lo conforma la fidelidad de los guerreros a su jefe-rey federado, célula básica de los ejércitos medievales. Y en tercer lugar, la desmembración del Imperio carolingio produce un enjambre territorial conformado por grandes principados, compuestos por varios condados, después unidades más pequeñas de dos o tres condados y finalmente señoríos autónomos que controlan las poblaciones de alrededor valiéndose de los castillos. «Entonces comienza el tiempo de los príncipes y de los alcaides, de los señores y los caballeros. Son los preludios del tiempo de la caballería»⁷⁸. Además de esto, las transformaciones en el armamento dieron lugar a una caballería que recurría a la carga frontal con lanza⁷⁹.

La caballería se convirtió en una ideología. Principalmente la Iglesia estableció las bases y valores que la conformaron. Flori habla de «revolución doctrinal»⁸⁰, es decir, el paso del rechazo de la guerra por parte de la Iglesia a su aceptación en tiempos de Constantino, hasta dar lugar a la guerra santa y a la cruzada. La Iglesia busca garantizar su defensa ya que el derecho eclesiástico prohíbe al clero el uso personal de las armas.

El caballero en el desierto

Hay que entender las cruzadas en este sentido de guerra sacralizada, luchas fomentadas por un papa y llevadas a cabo en defensa de los intereses del papado, de la cristiandad y de la Iglesia en general. Pero las cruzadas según Flori⁸¹ introducen innovaciones en algunos puntos como: Su aspecto de peregrinación, la llamada de Urbano II para la liberalización del santo sepulcro; en segundo lugar, el antiguo peregrino se convierte en guerrero para obtener igualmente el perdón de sus pecados; tercero, carácter merecedor, es decir, se equipara a los musulmanes como paganos, identificación de estos a los primeros cristianos víctimas de persecuciones paganas; en cuarto lugar, idea de Reconquista de la tierra de Cristo, el Papa se sitúa así por encima de reyes y príncipes para reunir a su alrededor a los caballeros de occidente; los cruzados se convierten en *milites Christi*, en sus vasallos, caballeros, sus soldados. No es el ideal caballeresco el que incita a la cruzada, sino que es el

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 51.

⁷⁹ GAVILÁN, *Op. cit.*

⁸⁰ FLORI, *Op. cit.*, p.179.

⁸¹ *Ibíd.*

cruzado quien rompe con la caballería y sus costumbres. El caballero entra a formar parte de la nueva caballería, los *milites Christi*. En resumen, «la espiritualización de la caballería provocó un proceso de ósmosis (...) al prestar su brazo a la Iglesia, los caballeros legitimaron sus armas»⁸². En este sentido, Steven Runciman apunta sobre las cruzadas:

«El historiador, al mirar a través de los siglos su valerosa historia, encuentra su admiración ensombrecida por el dolor y por el testimonio que revela las limitaciones de la naturaleza humana. Hubo mucho valor y muy poco honor, mucha devoción y muy poca comprensión. Elevados ideales fueron manchados por la crueldad y la codicia; el espíritu emprendedor y la tenacidad, por un ciego y estrecho fanatismo; y la guerra santa no fue más que un prolongado episodio de intolerancia en nombre de Dios, que es el pecado contra el Espíritu Santo»⁸³.

El Talismán (1825) es una novela de Scott de temática medieval en la que se aborda la cuestión de las cruzadas. Podemos considerar esta novela e *Ivanhoe* como dos caras de la misma moneda. Con ambas novelas, el autor escocés nos muestra una consecución cronológica en torno al mismo periodo histórico. Mientras que en *El Talismán* se narran las intrigas en el campamento durante un episodio de la III Cruzada con Ricardo Corazón de León al frente, en *Ivanhoe* se relata su continuación, cuando Ricardo llega a Inglaterra y tiene que hacer frente a las adversidades creadas en su reino durante su ausencia.

Esta novela le sirve a Walter Scott para ilustrar otra gran crisis de la humanidad a través de los ideales de valentía, honor y aventura. Este relato, así como las cruzadas, se desarrolla en las calurosas tierras desérticas de oriente. Antes de nada, volvamos a recordar el simbolismo del desierto como escenario destacado en la civilización medieval ya que desempeñó un papel importantísimo para las grandes religiones monoteístas: el judaísmo, el islamismo, el cristianismo. El desierto representa, como el bosque, lo contrario a la ciudad, un lugar perfecto para lo maravilloso y para que los caballeros desarrollen su aventura, sobre todo para la literatura⁸⁴.

⁸² GAVILÁN, *Op. cit.* p.112.

⁸³ RUNCIMAN, S., *Historia de las Cruzadas III*, Madrid, Alianza Universidad, 1983.

⁸⁴ LE GOFF, J., El desierto y el bosque en el occidente medieval, *Op. cit.*, pp. 25-39.

Durante la novela, el escritor no nos hace mención de datos cronológicos, ni de la localización exacta, pero la acción transcurre en el sitio a la ciudad de San Juan de Acre en Siria durante las conquistas de Tierra Santa. La falta de rigor y datos históricos tal vez se deba a que pertenece a la última etapa del escritor escocés, periodo de escasez en el que el tiempo y la economía apremiaban más que el rigor histórico. Hay muchos elementos de ficción durante la novela, más que en otras anteriores. En este caso, más que de novela histórica, podemos hablar de novela de capa y espada. Por ejemplo, el rey Ricardo Corazón de León cae enfermo a causa de las fiebres de Asia, tras una tregua firmada con Saladino, ordena enviar al médico del bando contrario. En realidad es el mismo Saladino disfrazado de médico el que acude al campamento cristiano. No hay noticias históricas de nada de esto, pero Scott acude a estos recursos para dotar a la trama argumental de mayor intriga.

Más que una cuestión de fe o una empresa para librar Tierra Santa, la III Cruzada fue una cuestión de poder y de botín entre los reyes europeos. El episodio de las banderas narrado en la novela difiere en ciertos matices de la historia. Pero queda patente la pugna entre Ricardo y el archiduque de Austria, Leopoldo. El punto álgido de estas diferencias llegó cuando hubo que decidir quién sería el rey de Jerusalén entre el partidario de Ricardo y el partidario de Felipe de Francia. Walter Scott vuelve a introducir algunos elementos de ficción en este punto para aumentar la intriga de la trama. Finalmente, el novelista escocés cuenta que Ricardo regresó a Inglaterra debido a su incapacidad para conquistar Jerusalén, pero la historia nos dice, que el rey inglés abandonó Tierra Santa debido a su incapacidad para tal empresa, ya que los demás monarcas europeos habían dejado las tierras de oriente. Es en este viaje, cuando Ricardo cae apresado a manos de Leopoldo a su paso por Austria. Este es el punto inicial de *Ivanhoe*, donde se dan estas noticias de la captura del rey, sin saber que ya había sido liberado y se encontraba entre ellos ocultando su identidad tras la armadura del caballero negro.

«Visto desde la perspectiva de la Historia, todo el movimiento cruzado fue un rotundo fracaso... No hubo ningún país que no enviara soldados para luchar por la Cristiandad en Oriente. Jerusalén estaba en la mente de todos, hombres y mujeres. No obstante, los esfuerzos para conservar o reconquistar la Ciudad Santa fueron caprichosos o ineficaces... La época de las Cruzadas es una de las más importantes de la civilización de Occidente»⁸⁵.

⁸⁵ RUNCIMÁN, *Op. cit.*

El caballero en el bosque

Progresivamente, las cruzadas junto con la caballería fueron entrando en contradicción con su sentido original. Las siguientes cruzadas perdieron su rumbo e incluso se mandaron en dirección contraria contra los albigenses o contra reyes cristianos enemigos del mismo papa. En el ocaso de la Edad Media, la idea original de peregrinación para liberar Jerusalén se convirtió en un objetivo turístico «para caballeros deseosos de veraneos aventureros»⁸⁶. La caballería no había adoptado los valores que habían promovido Gregorio VII, Urbano II y Bernardo de Claraval. Su ideal seguía siendo secular y tendía incluso a hacerse mundano y hasta profano⁸⁷.

Debido a esta distorsión entre la realidad y el modelo caballeresco se abre un vacío, y es en esta brecha donde creció la ficción europea⁸⁸. «Una caballería idealizada vendría a compensar los déficits de la caballería real». Apunta también el autor que esta tendencia a la copia, imitación o simulacro se ve reflejada claramente en el torneo. Según Jean Flori⁸⁹, la decadencia de la caballería medieval es discutida por diversos autores, mientras que unos la sitúan a finales del siglo XII, idealizado por los romances y esta tendencia a la imitación, otros como Huizinga, lo sitúan en el «ocaso de la Edad Media»⁹⁰, siglos XIV y XV.

La institución de la caballería, como decimos, es estructural en Ivanhoe, el caballero por excelencia, el rey Ricardo, y el héroe del romance, Ivanhoe, tendrán que pasar por la experiencia desorientadora y transfiguradora del bosque, donde uno podrá revelar su identidad de rey y el otro recapacitar sobre la recuperación de su salud. Como era característico en el *roman*, lo principal del caballero en la historia no son las grandes batallas sino la aventura que tiene que desarrollar de diversas formas. En el anterior apartado desarrollábamos la aventura del rey Ricardo por el bosque con el ermitaño y Robin Hood. La aventura del héroe o protagonista de la novela, Ivanhoe, comienza paradójicamente con el torneo que organiza el príncipe Juan. Históricamente, el torneo surge en el siglo XI aproximadamente y es en el XII

⁸⁶ GAVILÁN, *Op. cit.*, p. 112.

⁸⁷ FLORI, *Op. cit.*, p. 192.

⁸⁸ GAVILÁN, *Op. cit.*, p. 113.

⁸⁹ FLORI, *Op. cit.*, pp. 265-267.

⁹⁰ El *ocaso u otoño de la Edad Media* es un término acuñado por J. Huizinga en su célebre libro del mismo nombre.

cuando abarca el conjunto de los ejercicios guerreros específicos de la caballería⁹¹. En la fase individual, los caballeros se van eliminando hasta que finalmente se enfrentan Ivanhoe contra Brian de Bois Guilbert. Gana Ivanhoe. En la segunda fase por bandos, reflejo de la lucha entre los partidarios del príncipe Juan y normandos frente a los partidarios del rey Ricardo y sajones, gana el bando del rey Ricardo apoyado por Ivanhoe que cae herido.

Más adelante, durante el asedio al castillo de Torquilstone, donde los sajones y el judío Isaac de York junto con su hija Rebecca habían sido hechos prisioneros por los normandos, Scott pone en tela de juicio su propia noción de la caballería en el diálogo, uno de los más logrados del libro y que cumple con todas las exigencias de la representación dramática, que Ivanhoe mantiene con Rebecca durante el asedio de Torquilstone: a las razonables y más que humanas objeciones de la judía al horror de la lucha, Ivanhoe opone la gloria irracional que depara. Scott divide así las pasiones encontradas de la devoción y el amor que la caballería debía reunir en una sola persona:

«—Rebecca —replicó (Ivanhoe)—, no comprendes cuán difícil es para alguien que está instruido en el espíritu de la caballería permanecer pasivo como un cura o una mujer cuando están desarrollándose escenas de valentía a su alrededor. El amor por la batalla es nuestra razón de vivir. El polvo de la *mêlée* es el aire que da sentido a nuestra vida. No vivimos ni deseamos vivir más allá de nuestras victorias y reconocimiento. Esas son, muchacha, las normas de la caballería que hemos jurado obedecer y a las cuales sacrificamos todo lo que nos es más querido.

—¡Ay! —dijo la bella judía—, ¿y qué es eso, valiente caballero, sino un sacrificio ofrecido al demonio de la vanagloria y pasado por el fuego de Moloch? ¿Qué os queda como premio de toda la sangre que habéis derramado, de todos los trabajos y penas que habéis soportado, de todas las lágrimas que habéis hecho derramar, cuando la muerte ha roto la lanza del fuerte y supera la velocidad de su caballo de batalla?

—¿Qué queda? —repitió Ivanhoe—. ¡La gloria, muchacha, la gloria, que bruñe nuestro sepulcro y embalsama nuestro nombre!

—¿La gloria? —continuó Rebecca—. ¡Ay! Es la armadura enmohecida suspendida sobre el borroso y desmoronado túmulo del guerrero. Es la inscripción esculpida desfigurada

⁹¹ FLORI, *Op. cit.* pp. 131-151.

que apenas puede leer el ignorante monje para satisfacer la curiosidad del pasajero. ¿Son esas suficientes recompensas por el sacrificio de tantos afectos cariñosos, por una vida pasada miserablemente empleada en hacer miserables a los demás? ¿Tanto poder tienen los rudos versos de un bardo errante como para que el amor hogareño, los dulces afectos, la paz y la felicidad sean sustituidos a totas y a locas para llegar a ser el héroe de las baladas que los ministriles vagabundos cantan a los patanes borrachos en sus noches de cerveza.

—¡Por el alma de Herewald! Hablas, muchacha, de lo que no entiendes —replicó el caballero con impaciencia—, quieres apagar el fulgor de la caballería, que es lo único que distingue al noble del villano, el discreto caballero del patán salvaje, lo que hace que nuestra vida sea menos valiosa que nuestro honor, nos hace vencer las penas, el trabajo y los sufrimientos y nos enseña a no temer otro mal sino el de la deshonra. Tú no eres cristiana, Rebecca, por lo que desconoces los elevados sentimientos que hacen palpitar el corazón de una noble doncella cuando su amante ha llevado a cabo alguna proeza que ratifica su ardor. ¡La caballería, muchacha, es el origen de los afectos más puros, el sostén de los oprimidos, la enderezadora de entuertos, el freno del poder del tirano! Sin ella, la nobleza no sería sino un concepto vacío de contenido y la libertad encuentra su mejor protección en su lanza y en su espada»⁹².

En este momento, otro elemento importante dentro de la aventura son los prisioneros y el rescate. Cedric el sajón y su hija Rowena, el judío Isaac de York y su hija Rebecca, tras el combate en el torneo son apresados en medio del bosque debido al amor que Brian de Bois-Guilbert y Front de Boeuf, dos de los caballeros normandos del príncipe Juan, profesaban a la sajona Rowena y a la judía Rebecca. En el castillo de castillo de Torquistone, en mitad del bosque, símbolo también muy recurrido en la literatura medieval, tiene lugar el rescate por parte de Ivanhoe, el Caballero Negro, junto a Locksley y los habitantes del bosque. Como siempre en Walter Scott, Ivanhoe entra en el castillo y ocultando su identidad intenta salvar a su padre. Es aquí donde tiene lugar su diálogo con Rebecca.

Gracias a una anciana en el castillo, Ulrica, se propaga un incendio en el castillo y logran salvarse, pero Brian de Bois-Guilbert el caballero normando enamorado de la judía se la lleva presa a la preceptoría de Templestowe.

⁹² SCOTT, Ivanhoe, *Op. cit.* p. 445-446.

«El deterioro y la degradación de la institución caballerescas, que Brian de Bois-Guilbert simboliza tanto como el propio Ivanhoe, cuya ausencia durante la mayor parte de la narración, así como su condición de desheredado o desdichado y su dolencia, insinúan que no es el auténtico protagonista, junto a su fascinación permanente, será uno de los motivos del romance. El sistema de la caballería forma parte central del celebrado medievalismo de Scott que, sin embargo, se derretiría como una hermosa y fantástica pieza de escarcha con los rayos del sol, por decirlo con su propia metáfora. Sus efectos habría que buscarlos, según Scott, en el sentimiento de respeto por la mujer, que sublima el deseo; en la indulgencia y el decoro sociales que encubren o contienen la violencia y que Scott destruiría en los capítulos previos a la toma del castillo; en la obligación de decir la verdad y ser corteses o en la ilegitimidad de lesionar el honor de una persona sin hacerse responsable por ello»⁹³.

El juicio de Rebecca

Una vez allí, Rebecca es apresada por la Orden y condenada a juicio por brujería, por haber hechizado a un caballero de tan alta talla. Rebecca se enfrenta a toda la orden militar en una sala del castillo y entonan un cántico que sólo pronuncian frente a los infieles en las luchas de Tierra Santa. Finalmente, el Gran Maestre, condena a Rebecca a un combate entre caballeros que luchen por su destino, es decir, «un juicio de Dios». Brian de Bois-Guilbert defenderá a la Orden y la judía tendrá que elegir a otro caballero para que luche a su favor y no sucumbir ante las llamas de la hoguera. De este modo, ponen entre la espada y la pared al caballero normando, si realmente defiende los valores de la Orden y su honor de caballero o si por el contrario defiende a su amada infiel.

El desenlace es algo previsto, Ivanhoe se prestará voluntario para luchar por Rebecca y ganará el combate contra Bois-Guilbert. Reflejo final de la aventura del caballero que logra rescatar a la judía inocente de las llamas. Y además, representación final de la lucha entre normandos y sajones, entre el príncipe Juan y Ricardo que aparece al final del combate quedando como el héroe de la historia unificador y pacificador de Inglaterra.

Pero lo realmente importante ocurre poco antes del desenlace. Brian de Bois Guilbert representa la decadencia de la caballería, la pérdida de todos los valores que Ivanhoe repasa

⁹³ SCOTT, Ivanhoe, *Op. cit.* p. 21-24.

en su diálogo con Rebecca. Encontrándose la judía en su celda después del juicio, aparece el caballero normando suplicando su clemencia y su amor:

—Si me presento en el palenque fatídico —dijo Bois-Guilbert—, morirás de una muerte lenta y cruel, entre los dolores en los que dicen se debaten los culpables en el más allá. Pero si no me presento, entonces seré un caballero degradado y deshonorado, acusado de brujería y de comunión con los infieles. El nombre ilustre que llevo, y que he sabido conservar, se convertirá en un título de vergüenza y reproche. Pierdo el honor, la fama, la esperanza de alcanzar una grandeza que pocos emprendedores consiguen. (...) Sin embargo, Rebecca —añadió echándose a sus pies—, sacrificaría la grandeza, renunciaría a la fama, abdicaría incluso del poder que ahora está a mi alcance si dijeras: Bois-Guilbert, te acepto como amante⁹⁴.

En *Ivanhoe*, la apelación al juicio de Dios y el desafío mortal del templario con el protagonista han de ser leídos al trasluz de su vinculación con el amor hacia Rebecca, e interpretados, por tanto, como vengo repitiendo desde el principio: «como una superación de la institución de la caballería tan poderosa como la melancolía cervantina. Scott sabía que, para conservar lo esencial, era preciso que lo innecesario se desmoronara»⁹⁵.

VI. ESCULPIENDO EN EL TIEMPO. EL IMAGINARIO MEDIEVAL DE WALTER SCOTT EN EL CINEMATÓGRAFO

Cualquier representación de la realidad, ya sea literatura, pintura, cine, no queda exenta del tiempo en el que se gesta. Aunque la película sea histórica y pretenda ambientar una época en las antípodas del tiempo en que se hace, aunque sea totalmente ajena a cualquier reflejo histórico o social, irremediamente muestra, de una u otra manera, la época en la que nace. Es decir, no es necesario que una película pretenda reconstruir un acontecimiento histórico fidedignamente para que el filme sea historia, sino que de cualquier película

⁹⁴ SCOTT, *Ivanhoe*, *Op. cit.*, p. 592.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

podemos extraer el análisis histórico o sociológico. Todo lo representado en el cine puede ser analizado como material histórico. Como ha dicho Marc Ferro: todos los filmes son históricos, hasta los pornográficos⁹⁶.

La gente ajena al estudio de la historia, la gran mayoría de las veces conoce alguna parte de la historia o bien por la novela o el teatro o bien por el cine. De esta manera se crean prototipos, ya sean nacionales o ideológicos, y estos canales de difusión mucho más utilizados que el ensayo histórico por la mayoría de la sociedad son los que perduran en el imaginario social. De esta manera, como dice Marc Ferro, un libro de investigación histórica dentro de veinte o más años dejará de utilizarse y se habrán creado otros estudios, el pasado está en constante cambio por los historiadores y por las modas, pero la estética de las películas o la literatura perdura en el tiempo y es esta imagen de cierto periodo histórico la que perdura entre la sociedad, por eso es tan importante su estudio.

En los últimos tiempos, el cine se ha convertido en un elemento imprescindible para el estudio de la historia. Para la Edad Media, el cine puede servir como herramienta didáctica, pero sobre todo como reflexión sobre el papel que las películas en el siglo XX han tenido en la creación de un nuevo imaginario, una nueva imagen estereotipada de la Edad Media. Muchos han sido los filmes sobre la Edad Media, como también lo han sido las publicaciones de novelas de temática medieval durante este siglo, cuyas casusas analizábamos en el apartado inicial. Este imaginario medieval ha sido alimentado por el cine principalmente en el gusto por los temas más exóticos del periodo: el Santo Grial, las reliquias, los santos, el Rey Arturo, los templarios, etc. Generalmente, el cine ha creado una estética del medievo propia del séptimo arte, unos escenarios y unas tramas evasivas y alejadas de la modernidad del siglo XX. Una imagen demasiado ideal de este periodo.

El cine hollywoodense ha sido clave en este sentido⁹⁷. La inexistencia de una historia medieval en EEUU, ha llevado a crear una imagen idealizada de la Edad Media caballeresca que no es totalmente ajena a su cultura, ya que a través de romances y leyendas inglesas han transmitido el valor del honor de los héroes medievales tan del gusto americano. La máxima expresión de esta imagen estereotipada estadounidense de la Edad media fue llevada a la gran

⁹⁶ FERRO, M., Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine, *Film-Historia*, Vol. I, No.1, 1991.

⁹⁷ BARRIO, J.A., *La Edad Media en el cine del siglo XX*, Universidad de Alicante. Obtenida el 16 de mayo de 2014 en: <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/35627/1/51131-218151-1-PB.pdf>

pantalla por Richard Thorpe con la Metro Goldwyn Mayer, e interpretadas por Richard Taylor: *Ivanhoe* (1952), *Knights on the Round Table* (1953) y *Quentin Durward* (1955).

Otro personaje importante en el cine que deriva del imaginario novelístico de Walter Scott principalmente, es la legendaria figura de Robin Hood. Los directores hollywoodienses encontraron en el arquero del bosque de Sherwood aquello que resultaba preciso para el tipo de cine que hacían: un personaje medieval entre la historia y la leyenda, la rebeldía ante la autoridad, el conflicto entre Ricardo y Juan y entre normandos y sajones, y las cruzadas como telón de fondo además del escenario mágico que supone el bosque. Sobre este argumento se estrenó en 1938 una de las películas más populares sobre el mítico personaje, *The Adventures of Robin Hood* (1938), dirigida por Michael Curtiz y William Keighley, protagonizada por Errol Flynn y Olivia de Havilland.

La mayoría de las producciones importantes sobre Robin Hood son estadounidenses, también destacan dos producciones del mismo año, 1991: *Robin Hood* de John Irvin y *Robin Hood. Prince of Thieves* de Kevin Reynolds, mucho más realista la primera, pero quedó eclipsada por esta última por ser mucho más comercial y recoger en su reparto a Kevin Costner y a Morgan Freeman, en la cual se encuentran muchas referencias al Locksley de Scott.

VII. CONCLUSIONES. *EL ESPEJO Y LA MÁSCARA (Y LA DAGA)*

Un pueblo sin historia
No está redimido del tiempo, porque la historia es una ordenación
De momentos sin tiempo. Así, mientras la luz cae
Sobre un atardecer de invierno, en una capilla aislada,
La historia es ahora y es Inglaterra.

T.S. Eliot, *Four Quartets*⁹⁸.

Cuenta Borges en *El espejo y la máscara*, perteneciente a su *Libro de arena*⁹⁹ que un Alto Rey de las tierras de Irlanda en los tiempos medievales mandó a su mejor poeta escribir *con palabras* la victoria que acababa de tener lugar, para que no se perdiese en el tiempo y ambos llegasen a ser tan inmortales como Eneas y Virgilio. El poeta orgulloso del encargo que el rey le acababa de hacer utilizó sus vastos conocimientos para realizarlo y al cabo de un año se presentó de nuevo frente al monarca. El rey y la corte escucharon el relato de boca del poeta entusiasmados y dijo: «Has manejado con destreza la rima, la aliteración, la asonancia, las cantidades, los artificios de la docta retórica, la sabia alteración de los metros». La epopeya en la cual convergían historia y literatura, afirmó el monarca, sería transcrita sesenta veces por los escribas, ya que si toda la literatura de Irlanda se perdiera, tan sólo este poema bastaría para recordarla. Pero de igual modo el monarca replicó: «Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más a prisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla...» y le regaló como recompensa **un espejo** de plata, instándole a realizar otra loa mejor en el mismo plazo.

Al cabo de otro año se presentó ante el rey y leyó el nuevo manuscrito con cierta inseguridad. «La página era extraña —escribe Borges—, no era una descripción de la batalla, era la batalla». Y el rey dijo: «Ésta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla y deslumbra. No la merecerán los ignaros, pero sí los doctos, los menos» y le dio como recompensa **una máscara** de oro, pidiéndole de nuevo una tercera y última obra todavía más alta.

⁹⁸ ELIOT, T.S., Cuatro cuartetos, Madrid, Cátedra, 1995.

⁹⁹ BORGES, J.L., *El libro de arena*, Madrid, Alianza, 1983.

Al término del plazo previsto, el poeta volvió a palacio pero ya no era el mismo. «Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos». El poeta pidió recitarle la oda al rey a solas. Era sólo una línea. Ambos la paladearon maravillados y maltrechos a la vez como si fuera una blasfemia, un pecado. Habían conocido la belleza y ahora tenían que expiarla. Un espejo de plata y una máscara de oro habían sido las anteriores recompensas, ahora el monarca no pudo sino entregar **una daga** al poeta como último regalo. «Del poeta sabemos —termina diciendo Borges—, que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema».

Borges ilustra tres grados o estadios de la escritura y de la representación de la historia. El espejo representa una realidad preexistente, una descripción detallada de lo que aconteció en el pasado; la máscara de oro refleja lo inventado y dramatizado, “no era una descripción de la batalla, era la batalla”, algo que consigue la mejor literatura; y finalmente lo sublime, lo inefable, aquello que guarda el misterio de la propia existencia. En el mismo sentido que Borges, fue Stendhal quien dijo que la novela era un espejo a lo largo del camino, pero posteriormente Proust lo matizó diciendo que no importa tanto el espectáculo, como la intensidad con que lo muestra¹⁰⁰. Carmen Iglesias citando a Steiner¹⁰¹ utiliza este espejo como símil para la historia, ya que un espejo no solo refleja, sino que también «genera luz»¹⁰². Todas las mañanas, cuando nos miramos en el espejo para asearnos, aunque utilicemos un juego de espejos que nos permita ver una gran parte de nosotros, siempre quedará algún punto ciego, opaco u oculto sin representar. Esto último es lo que trata de representar tanto la literatura como la historia por diferentes caminos. Ambas, por lo tanto tienen elementos de ficción y ambas de igual modo están unidas por la narración que de la misma manera está limitada por el lenguaje.

De nuevo una entrevista radiofónica. Un escritor acababa de publicar su última novela y esta versaba sobre la Guerra Civil española. El periodista le leyó una cita de un historiador eminente que decía: “a un historiador le pertenece la tarea sobria de poner en su sitio el

¹⁰⁰ MUÑOZ MOLINA, A., *Pura Alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998.

¹⁰¹ STEINER, G., *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

¹⁰² IGLESIAS, C., *De historia y literatura como elementos de ficción*, Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 2002.

pasado”, y tras un breve silencio le preguntó: —¿y a un novelista? El escritor no supo qué responder.

Vuelvo al espejo al que se refiere Carmen Iglesias, la historia no sólo como reflejo del pasado, sino como generadora de luz. Tanto la literatura como la historia se acercan al pasado, pero pueden hacerlo de diferente grado y manera. El historiador y la historia se encargan de *informar*, de intentar *conocer* la mayor parte de lo que aconteció, mientras que la literatura no es tanta su función informar de todo lo posible, sino recrear aquel pasado y llevarnos al presente que fue aquel tiempo. La mejor literatura consigue darnos a conocer los matices interrelacionados más complejos, enseñarnos que la realidad no es fácil e intenta rechazar la visión maniquea del mundo que muchas veces la historia erróneamente pretende mostrarnos. Walter Scott consiguió, en un momento determinante, contarnos con un juego de espejos novedoso (la novela histórica) dar luz a un aspecto del pasado que ni siquiera los historiadores habían abordado todavía. Fue de los primeros en traernos al presente los olores y sabores, la textura, la experiencia de los tiempos pasados y esclareció un poco más un punto ciego, la vida de las sociedades, de los campesinos, las mentalidades de la gente, no solo de la aristocracia y los reyes.

Walter Scott escribió casi toda su obra desde el anonimato, hasta tal punto que ha sido llamado *The Great Unknown*, el gran desconocido de las letras inglesas hasta poco antes de su muerte. En el prólogo a *Ivanhoe* escribió: «Sin embargo, el anticuario más severo pensará que, al mezclar la ficción con la verdad, he contaminado el pozo de la historia con invenciones modernas e impuesto a las generaciones venideras ideas falsas de la época que describo», pero en esencia, lo que consiguió con esto fue «arrojar una luz considerable sobre la *vie privée* de nuestros antepasados». ***Un pueblo sin historia no está redimido del tiempo.*** Siguiendo la estela de sus obras, buscó el pulso del pueblo inglés y escocés en los momentos más trascendentales de su historia para comprender la conformación de la sociedad en la que él vivía y evocar así un tiempo que él añoraba. ***Porque la historia es una ordenación de momentos sin tiempo.*** Murió en su mansión alejada de *Abbotsford*, víctima de la demencia, rodeado de antigüedades y objetos del pasado prácticamente en la bancarrota, sin saber que había creado un nuevo género literario que abriría las puertas a nuevas concepciones entre la historia y la ficción. ***Así, mientras la luz cae sobre un atardecer de invierno, en una capilla***

aislada. Pero con la plena consciencia de que era necesario esclarecer desde su presente (y conociendo estas limitaciones), lo más posible, las costumbres de los momentos pasados que han configurado a un pueblo. ***La historia es ahora y es Inglaterra.***

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, L.A., Literatura e historia: la historia en la literatura, en *Transferencias culturales, literarias y lingüísticas en el ámbito de la Unión Europea*, Universidad de Sevilla, 2006.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Istmo, 2002.
- AUERBACH, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BARRIO, J.A., *La Edad Media en el cine del siglo XX*, Universidad de Alicante.
- BERLIN, I, *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.
- BLOCH, M., *La historia rural francesa: caracteres originales*, Barcelona, Crítica, 1978.
- BORGES, J. L., *El libro de arena*, Madrid, Alianza, 1983.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 2005.
- ECO, U., *El nombre de la rosa. Seguido por la traducción de los textos latinos y por las Apostillas a "El nombre de la rosa"*, Barcelona, Lumen, 1990.
- ELIOT, T.S., *Cuatro Cuartetos*, Madrid, Cátedra, 1995.
- FERRO, M., *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine, Film-Historia*, Vol. I, No.1, 1991.
- FLORI, J., *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001.
- GAVILÁN, E., El Romanticismo y la rueda del tiempo: la música como idea, de Wackenroder a Wagner, pp. 13-45, en *Otra historia del tiempo*, Madrid, Akal, 2008.
- GAVILÁN, E., Las guerras medievales: caballería y ficción, en *La cólera de occidente: Perspectivas filosóficas sobre la paz y la guerra*, Madrid, Plaza y Valdés, 2013.
- HEERS, J., *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995.
- HOBBSAWM, E., *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2012.

- IGLESIAS, C., De historia y literatura como elementos de ficción, Discurso Real Academia de la Lengua, Madrid, 2002.
- LE GOFF, J., El desierto y el bosque en el occidente medieval. En *Lo maravilloso y cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- LE GOFF, J., *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, Madrid, Paidós Ediciones, 2008.
- LE GOFF, J., Lévi-Strauss en Brocéliande, Esquisse pour une analyse d'un roman courtois. En *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- LEVI-STRAUSS, C., *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LOWENTHAL, D., *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998.
- LUKÁCS, G., *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- LYOTARD, J.F., *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MUÑOZ MOLINA, A., *Pura Alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- NOVALIS, *Enrique de Ofterdingen*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- NOVALIS, *La Cristiandad o Europa*, Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1977.
- RICO, F., *Tiempos del "Quijote"*, Barcelona, Acantilado, 2012.
- RUNCIMAN, S., *Historia de las Cruzadas III*, Madrid, Alianza Universidad, 1983.
- SAFRANSKI, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- SCOTT, W., *El talismán*, Barcelona, Planeta, 1987.
- SCOTT, W., *Ivanhoe*, eds. Antonio Lastra y Ángeles García Calderón, Madrid, Cátedra, 2013.
- STEINER, G., *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

