

Orsanic, Lucía

*Grandes desemejados: la recreación cabal-
resca del tópico del gigante, a la luz del motivo
bíblico-mitológico*

Stylos N° 19, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Orsanic, Lucía. “Grandes desemejados : la recreación cabal-
resca del tópico del gigante, a la luz del motivo bíblico-
mitológico” [en línea]. *Stylos*, 19 (2010). Disponible en:
[http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/desemejados-recreacion-cabal-
resca.pdf](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/desemejados-recreacion-cabal-
resca.pdf) [Fecha de consulta:
.....]

GRANDES DESSEMEJADOS: LA RECREACIÓN CABALLERESCA DEL TÓPICO DEL GIGANTE, A LA LUZ DEL MOTIVO BÍBLICO-MITOLÓGICO

LUCÍA ORSANIC¹

*Nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes,
ut possimus plura eis et remotiora videre,
non utique proprii visus acumine,
aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur
et extollimur magnitudine gigantea.*
Bernardo de Chartres²

RESUMEN: Los tópicos han sido considerados tradicionalmente como los asientos del discurso (*sedes argumentorum*) para toda configuración textual, incluyendo la literaria. Lo monstruoso caballeresco abreva de las fuentes más antiguas, que incluyen tanto la tradición greco-latina como las Sagradas Escrituras, y así se gesta a lo largo de la Antigüedad Clásica y el Medioevo un imaginario de lo monstruoso que encontrará su esplendor en los libros de caballerías. Los gigantes que presentan Hesíodo y Apolodoro, reaparecen en la tradición bíblica y llegan a su apogeo en libros como el *Palmerín de Olivia* [1511] donde incluso se plasma la figura femenina en el seno de una familia entera de *jayanes*.

Palabras clave: tópico – monstruoso – gigante – mitología greco-latina – David y Goliat – *Palmerín de Olivia*.

¹ UCA

² Es escaso el material conservado de Bernardo de Chartres, filósofo neoplatónico. El epigrafe citado fue recogido por el historiador inglés Juan de Salisbury, en su *Metalogicon* (III, 4). [“*Dicebat Bernardus Carnotensis*”]: “somos casi enanos, sentados sobre la espalda de gigantes. Vemos, pues, más cosas que los antiguos, y más alejadas, no por la agudeza de nuestra propia vista o por la elevación de nuestra talla, sino porque ellos nos sostienen y nos elevan con su estatura gigantesca”.

ABSTRACT: Topics have traditionally been considered as the foundations of discourse (*sedes argumentorum*) for every textual configuration, including literature. Monstrous imagery related to the chivalrous draws from the most ancient sources, which include the Greek and Latin traditions and the Holy Scriptures, and then develops throughout ancient times and the Middle Ages, when it finally flourishes in books of chivalry. Giants introduced by authors like Hesiod and Apollodorus reappear in the Biblical tradition and reach their zenith in books like the *Palmerín de Olivia* [1511], where we can even find the expression of the female figure inside a whole family of *jayanes*.

Keywords: topic – monstrous – giant – Greek and Latin mythology – David and Goliath – *Palmerín de Olivia*.

INTRODUCCIÓN

Numerosas son las fuerzas antagónicas a las que debe enfrentarse el héroe arquetípico en su periplo para lograr la restauración cósmica, pero todas ellas coinciden en un único sustrato simbólico: la representación del mal.

En este trabajo se analizará particularmente el tópico del gigante, a la luz de toda una tradición que se remonta a la construcción mitológica grecorromana, pasando por la exégesis bíblica, hasta llegar a su manifestación en la Edad Media, a través de los libros de caballerías. Para esta última etapa se tomará el *Palmerín de Olivia* [1511], en cuanto obra representativa del género, dado que ésta se detiene particularmente en el *tópos* del gigante, que ocupa una serie de capítulos en la obra, más allá del enfrentamiento puntual del caballero con el monstruo, como generalmente sucede.

La mitocrítica, creemos, es la herramienta metodológica más apropiada para la configuración del tema que nos ocupa en este trabajo; para ello consideraremos los principales aportes de Gilbert Durand.

LOS TÓPICOS EN FUNCIÓN DEL IMAGINARIO

En literatura, tradicionalmente, se han ido estableciendo lugares comunes que hacen de la obra un edificio de convenciones, las cuales pueden ser estudiadas fácilmente desde la crítica formalista, estructuralista y post-estructuralista.

Quintiliano ha dicho acerca de los tópicos o lugares comunes: “*Excuciamus nunc argumentorum locos, quamquam quibusdam hi quoque de quibus supra dixi uidentur. Locos appello non, ut vulgo nunc intelleguntur, in luxuriam et adulterium et similia, sed sedes argumentorum, in quibus latent, ex quibus sunt petenda.*”³ Los “asientos de los argumentos” (*sedes argumentorum*) responden a un fin práctico, vale decir, constituyen un conjunto de ideas que ya forma parte de las convenciones de una sociedad, que las acepta como tales sin cuestionarlas, tomándolas como puntapié inicial del discurso. Éste es el lugar de la tradición, el resguardo sobre el que es lícito ampararse para la escritura. No sería prudente, en la concepción de los antiguos, elaborar una obra de arte *ex nihilo*; antes bien, lo propio es tomar estas ideas sólidas como un pilar seguro, a partir del cual se llevará a cabo la creación literaria. Para el caso, podemos traer a colación la metáfora de Séneca a propósito de la abeja que liba, no una, sino muchas flores. De acuerdo con este razonamiento, mientras más sean las flores de las que se extraiga el polen, más rica será la miel que de ellas se obtenga. Análogamente, el poeta se anida en la voz de la tradición y su obra vale en la medida en que se inserte en esta autoridad ancestral.⁴

³ QUINTILIANI, M. FABII. *Institutiones oratoriae, Liber Quintus*, 20, p. 257-258.

⁴ En las *Ad Lucilium epistulae morales*, el romano escribe: “*Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt [...]. De illis non satis constat utrum sucum ex floribus ducant qui protinus mel sit, an quae collegerunt in hunc saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. [...]. Sed ne ad aliud quam de quo agitar abdicar, nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congegimus separare (melius enim distincta servantur), deinde adhibida ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat. [...]. Non vides quam multorum vocibus chorus constet? Unus tamen ex omnibus redditur.*” (SENECAE, L. ANNAEI. *Ad Lucilium epistulae morales*, “Epistula 84”: 285-288).

Afirma Pedro Salinas:

Los lugares comunes formaban parte de un depósito de opiniones sólidas y fundadas, que se forjaron en los senos de la doctrina cristiana y de la filosofía, y que la masa de las gentes aceptaba [...]. Y tan creídos de los sabios en letras como de los ignorantes de letra, de los clérigos como de los seglares, corrían por el vasto cuerpo espiritual de la humanidad como un sistema sanguíneo que animaba todas sus partes, las más nobles y las más bajas.⁵

El tópico construye, en cierta forma, el imaginario. Durand fue continuador de las lecciones de Ricoeur y de Bachelard, de quien fue discípulo. Procuró una hermenéutica que superara las limitaciones de las hermenéuticas reductoras⁶ y las hermenéuticas instaurativas.⁷ Sostiene que hay dos formas de tener conciencia del mundo: en forma directa, a través de la sensación y la percepción, y en forma indirecta, esto es, cuando el objeto no está presente sino que se manifiesta a través de la imagen (como ocurre en el recuerdo, en el sueño, en la visión del más allá o en los conceptos abstractos). Por lo tanto, el imaginario puede entenderse como el conjunto de imágenes y de relaciones entre las imágenes, en la *forma mentis* de la humanidad. Las imágenes no significan para cada hombre en particular una cosa distinta, sino que condensan un razonamiento común, al margen de las connotaciones que puedan desprenderse luego, individualmente. De este modo, cada imagen no tendría su razón de ser aislada de las demás sino que, precisamente, cobra sentido en tanto y en cuanto está ligada a ellas a través de una densa red de significados, que se potencian y enriquecen entre sí.⁸

⁵ SALINAS, PEDRO. *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, p. 78-79.

⁶ En esta categoría, el pensador francés incluye el psicoanálisis de Freud, el funcionalismo de Dumézil y el estructuralismo de Lévi-Strauss.

⁷ Dentro de éstas, considera a Kant y el criticismo de Cassirer, la arquetipología de Jung, la fenomenología poética de Bachelard; así como también la cosmología, la psicología y la teofanía poéticas.

⁸ DURAND, GILBERT. *La imaginación simbólica*, p. 2003, 2004. De la misma manera ocurre con el mito, al que no se puede percibir aisladamente, sino que se concibe como un entreteji-

En consecuencia, los tópicos se afirman y re-afirman, se crean y recrean en función del imaginario. La imagen que persiste –aun actualizándose constantemente en un desplazamiento espacio-temporal– se construye sobre la base de los tópicos que han sido consagrados por la tradición.

EL NACIMIENTO DE LA RAZA DE LOS GIGANTES EN EL MUNDO CLÁSICO

Los gigantes de la mitología griega se ven plasmados esencialmente en dos fuentes: la *Teogonía* de Hesíodo y en la *Biblioteca* de Apolodoro. Para Michael Yevzlin la principal diferencia entre ambos libros radica en que Hesíodo muestra “el nacimiento de dioses y monstruos en un único proceso generativo”, en tanto que Apolodoro “presenta la aparición de los monstruos como consecuencia de la ira de la diosa de la Tierra.”⁹ “Gea, disgustada a causa de los Titanes, parió a los gigantes, que tuvo de Urano.”¹⁰ Los gigantes son los hijos de la Tierra-Gea que nacieron de la sangre manada de Urano, su esposo, cuando fue mutilado por Cronos, en el afán de destronar a su padre y recuperar el poderío. Si bien tienen un origen divino, son mortales; pero se les puede dar muerte si lo intentan un dios y un hombre simultáneamente. Existía además una hierba mágica que los hacía inviolables, pero Zeus se encargó de obtenerla prohibiendo al Sol, a la Luna y a la Aurora que brillaran, para que ningún hombre tuviera la luz necesaria para hallarla.

Lo más significativo de la mitología referida a estos personajes radica en la batalla, conocida como la *Gigantomaquia*, que tuvieron los Gigantes contra los dioses.¹¹ En esta lucha contra el cielo buscan tornar el cosmos a un estado anterior a la creación. Al derribar el cielo, se quebraría la división en-

do, un entramado de historias relacionadas entre sí. Esto no es azaroso, antes bien, el mito se configura a partir de la imagen.

⁹ YEVZLIN, MICHAEL. *El jardín de los monstruos. Para una interpretación mitosemiótica*, p. 13-37.

¹⁰ APOLODORO. *Bibl.*, I, vi, 1; *apud* YEVZLIN, ob. cit., p. 22.

¹¹ Esta batalla inspiró numerosas obras plásticas a lo largo de distintas épocas. En literatura, Claudiano (370-408) escribió un poema homónimo, del que sólo se conservan 128 hexámetros.

tre ambos espacios (Tierra y Cielo) y todo volvería al estado precosmológico. En la tradición latina, también Ovidio recupera este episodio en *Las metamorfosis*:

*Neve foret terris securior arduus aether,
adfectasse ferunt regnum caeleste gigantas
altaque congestos struxisse ad sidera montis.
tum pater omnipotens misso perfregit Olympum*

*fulmine et excussit subiecto Pelion Ossae.
obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine Terram
imaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,*

*in faciem vertisse hominum; sed et illa propago
contemptrix superum saevaeque avidissima caedis
et violenta fuit: scires e sanguine natos¹²*

Los gigantes son seres ctónicos, es decir, del submundo, salidos de la tierra. Esto traduce “la predominancia de las fuerzas [...] por su gigantismo material y su indigencia espiritual.”¹³ Simbolizan la trivialidad magnificada, vale decir, que al aumento de su masa corporal se opone la nimiedad de su alma. En esta desproporción se deja ver la desmesura como otro de los rasgos que los caracterizan. Así los describe Apolodoro en un pasaje de su obra:

Por su corpulencia y fuerza invencible, no tenían igual; su aspecto era terrible, con largos rizos que caían de sus cabezas y barbas, y escamas de dragón en los pies. [...]. Y arrojaban peñas y robles ardiendo al cielo.¹⁴

¹² OVIDE. *Les metamorphoses, Liber I*, vv. 151-162, p. 12-13.

¹³ CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN. *Diccionario de los símbolos*, p. 532.

¹⁴ APOLODORO. *Bibl.*, I, vi, 1-2; *apud* YEVZLIN, ob. cit., p. 22.

Los gigantes tienen un aspecto espantoso, pues el mal va siempre de la mano con la idea de la fealdad, de acuerdo con el principio platónico *pulchrum / bonum*. Tienen espesa cabellera, barba hirsuta y, en lugar de piernas, cuerpos de serpientes. Por tanto, la altura no es el único rasgo hiperbólico con el que se presentan los gigantes en la mitología greco-romana. La desmesura, la fealdad, la deformidad que caracterizan a estos seres se reúnen en torno a la categoría de lo monstruoso, cuya etimología latina es *monstrum*, lexema que tiene una doble derivación: por una parte, ‘monstruo’, ‘portento’; por otra, ‘mostrar’, ‘indicar’. Vale decir, que los monstruos señalan diversidad, “tensión semántica”, al decir de Yevzlin.

Recogidos inicialmente en un único cuerpo —y por lo tanto neutralizados en sus cualidades—, los elementos, al alejarse el uno del otro, se revelan como dioses, monstruos u objetos cósmicos. En la esfera del ritual, la aparición del monstruo indica *aberración* en las relaciones entre dioses y hombres.¹⁵

La presencia del monstruo deriva en un combate obligado para el héroe, que generalmente lo encuentra a lo largo de su periplo, habitando en islas, donde son dueños y señores y gobiernan con el mayor tiranismo, sometiendo a sus habitantes y privándolos de su libertad. Otro espacio frecuente para el monstruo es la cueva o la montaña; casi siempre lugares alejados a los que no se llega con facilidad, bien por la misma dificultad geográfica, bien por temor. Por otra parte, tanto la isla como la montaña y la cueva son espacios ricos en connotaciones simbólicas que remiten a un *axis mundi*, eje del cosmos. En el caso de la montaña, el héroe tendrá que ejercer un ascenso para llegar al monstruo y, por lo tanto, realizar la mítica *anábasis*; mientras que si es una cueva, hará un descenso o *catábasis*. En ambos casos, el movimiento no es sólo físico sino también espiritual, vale decir, hay un camino interior, por lo que el combatiente no regresará igual a la forma en la que partió en busca del monstruo.

¹⁵ YEVZLIN, ob. cit., p. 10.

LA TRADICIÓN BÍBLICA DEL GIGANTE

El Antiguo Testamento se refiere a la raza de los *Nephilim*, lexema de origen hebreo que se tradujo en diversos pasajes generalmente como ‘gigantes’, aunque algunas veces se conservó el término hebreo. Probablemente, la etimología del nombre está relacionada con lo bajo, con lo inferior. Según el autor del Zóhar, en la Cábala judía, el alma humana está compuesta por tres partes: a) *nesamá*, “posee algo de la sustancia de Dios [...], una chispa de la esencia divina”,¹⁶ dado que es la parte más alta, lo divino que hay en el hombre; b) *rúaj*, el nexo o puente que conecta las otras dos partes y c) *nefes*, la parte más baja del alma, conectada íntimamente con el cuerpo, “contiene las fuerzas necesarias para que el cuerpo se mantenga funcionando y en buenas condiciones.”¹⁷ Por lo tanto, la raza bíblica de los *Nephilim* o gigantes estaría relacionada con los aspectos más instintivos de la naturaleza humana. Asimismo, se asocian etimológicamente con ‘los derribados’, dado que aparentemente —en los Evangelios Apócrifos— los gigantes combatieron con los Arcángeles. Los últimos gigantes habrían desaparecido, según la tradición, en el Diluvio.

En el libro del Génesis, cuando se narra la historia de Noé, se lee: “En aquel entonces había *gigantes* en la tierra y también después que los hijos de Dios se unieron a las hijas de los hombres, y ellas les engendraron hijos. Son éstos los héroes famosos ya desde antiguo.”¹⁸ El tema de los gigantes circulaba ya en la tradición popular, a la luz de las menciones a seres de extraordinaria estatura en leyendas más antiguas, muchas veces contaminadas con los cíclopes de Transjordania. Los exégetas han visto en este versículo una alusión al folklore que refería el nacimiento de los gigantes a partir de la

¹⁶ LAENEN, J.H. *La mística judía, una introducción*, p. 155.

¹⁷ *Ibid.* Sin embargo, es lícito aclarar que *nesamá*, *rúaj* y *nefes* no siempre coexisten en el cuerpo. Por ejemplo, si una persona comete una equivocación, *nesamá* —la parte más sublime— se separa del cuerpo y se vuelve impura; mientras que si hace algo bien, por el contrario, su *nesamá* se fortalece. Esta teoría de la división tripartita del alma resulta de una mezcla entre el neoplatonismo medieval y las interpretaciones filosóficas aristotélicas, y fue desarrollada por Moisés de León (LAENEN, *ob. cit.*, p. 155-156). Agradecemos la referencia a esta obra, brindada por la Dra. Adriana Cid, de la Universidad Católica Argentina.

¹⁸ *Gen.* 6, 4. El subrayado es nuestro.

unión entre dioses y hombres, así como “las hijas de los hombres” son la descendencia de Caín, por tanto, pecaminosa. Hay que añadir que en el texto no se retoma el tema ni se explica más allá de lo citado; es casi una cita implícita sobre cuya veracidad no se pronuncia el autor y que anticipa, de alguna forma, la catástrofe que sobrevendrá: el diluvio universal.

Sin embargo, el episodio bíblico más recordado que involucra a un gigante es el enfrentamiento entre David y Goliat, narrado en el Libro Primero de Samuel (*I Sam.* 16-17). David, hijo de Isaí, es el más pequeño de sus siete hermanos y encargado de guardar las ovejas. Como prototipo, el personaje de las Sagradas Escrituras responde a uno de los modelos heroicos de Propp que, contra las esperanzas de todos, culmina la empresa que se esperaba de los demás, aparentemente más fuertes y preparados para llevarla a cabo.¹⁹ En esta parte del relato, el joven David “rubio, de buen aspecto y de buena presencia” llega al campamento donde Saúl y los hombres de Israel se enfrentarán a los filisteos, que tienen como gran guerrero al gigante Goliat,

[...] cuya estatura era de seis codos y un palmo. Llevaba sobre su cabeza un casco de bronce y vestía una coraza escamada, también de bronce, que pesaba cinco mil siclos. Llevaba en los pies unas polainas de bronce y un escudo, también de bronce, en la espalda. El asta de su lanza era como el enjullo del tejedor, y la punta de su lanza pesaba seiscientos siclos de hierro.²⁰

La descripción de las armaduras de Goliat y el pesado material con el que están fabricadas –hierro y bronce– pone de manifiesto la desnudez con la que David sale al campo de batalla, después de obtener la bendición del rey Saúl, quien procura alistarlo con todo lo necesario:

Saúl vistió a David con su armadura, puso sobre su cabeza un casco de bronce y le cubrió con una coraza. Ciñó a David la espada sobre su armadura, y David intentó en vano andar, porque no estaba entrenado, y dijo a Saúl: “No puedo andar con esto, porque no estoy en-

¹⁹ PROPP, VLADIMIR. *Morfología del cuento*.

²⁰ *I Sam.* 17, 5-8.

trenado". Y se lo quitó de encima.²¹

El entrenamiento al que hace referencia David era sumamente riguroso y exigía una preparación intensa desde la niñez. Los guerreros se sometían tanto a ejercicios físicos, que incluían el manejo de armas y caballos, como a un plan de alimentación que los conservaba sanos y fuertes. Este héroe, sin embargo, está muy alejado de todo el ejercicio previo, puesto que se desempeña a diario como un simple pastor. Ante la sorpresa del rey, sólo toma su cayado, cinco piedras lisas que recoge del torrente y su honda. Como corresponde generalmente al enfrentamiento héroe-antihéroe, hay primero un combate verbal y luego un combate cuerpo a cuerpo. Al igual que harán siglos más tarde los caballeros medievales literarios, David invoca a Dios antes de la lucha y otorga después su victoria, no al mérito personal sino a la mano divina. Como es bien sabido por la tradición, David triunfa sobre el gigante, lanzándole una piedra en la frente que acabará con su vida y cortándole luego la cabeza.²²

Goliat no es descrito de la manera monstruosa que corresponde generalmente a los gigantes. En realidad, hay una descripción minuciosa de su armadura pero no de él mismo, más allá de su estatura. Éste es el único rasgo monstruoso y es suficiente para provocar el terror de sus enemigos. Llama la atención la ausencia del detenimiento en la desproporción física de Goliat; apenas se indica una altura de "seis codos y un palmo" pero no se presentan añadidos que pudieran hacer hiperbólica la imagen del enemigo, como generalmente sucede en materia literaria.²³

²¹ *I Sam.* 17, 38-40.

²² El hecho de cortar la cabeza no puede pasar inadvertido. Entre los pueblos primitivos, la cabeza es una parte del cuerpo tabuada. Representa una particular sacralidad que debe preservarse de los daños más pequeños que puedan alterarla. Cercenar la cabeza resulta, entonces, un acto ciertamente simbólico (FRAZER, J.G. *La rama dorada. Magia y religión*, p. 274-276).

²³ Podría considerarse además el caso de Sansón (*Jue.* 13-16) que, aunque no se describe especialmente por su altura, sí por su fuerza sobrenatural, proveniente de Yavé, y que reside en sus cabellos. Una vez más, el corte del cabello remite a un acto simbólico, por su carácter de tabú (FRAZER, ob. cit., p. 276-282). Por otra parte, en lo tocante a monstruos del Antiguo Testamento, no pueden dejar de mencionarse a Behemoth y Leviatán, figuras animalizadas a quienes Dios domina; mientras que el primero se identifica con el hipopótamo –la bestia por

FAMILIA DE GIGANTES, EN EL PALMERÍN DE OLIVIA [1511]

La Edad Media se sirve de los tópicos consagrados por la Antigüedad Clásica y los resemantiza, de acuerdo con la cosmovisión teocéntrica. En consecuencia, todos los elementos de la obra traducen este modo de concebir el mundo y muestran al hombre en su tránsito, en su pasaje por la vida terrena como un mero itinerar; de ahí la encarnación frecuente de imágenes como las del romero, del peregrino y del propio caballero andante como Palmerín de Olivia, heredero de Amadís de Gaula.²⁴

Todo el *corpus symbolicum medievale* se abre hacia una nueva interpretación, de carácter crístico. Surgen así géneros propios de la época, tales como los lapidarios, los bestiarios, las historias naturales y las hagiografías, que, al margen de abreviar en las fuentes alquímicas y mágicas originarias, se cargan de una connotación cristiana. Como afirma Suárez Pallasá:

Si es cierto que itinerario, aventura y heroísmo son directamente proporcionales al amor que impulsa al caballero, entonces el modelo supremo de toda caballería es el propio Dios, puesto que, impulsado por el amor infinito al mundo y al hombre, por la encarnación del Verbo en Jesucristo, verdadero Dios y verdadero hombre, cumplió el itinerario infinito [...], deviniendo Héroe entre nosotros para superar la máxima Aventura [...]. Éste es el modelo de todos los modelos.²⁵

Por lo tanto, si así el héroe como las aventuras que realiza tienen una fi-

excelencia-, el segundo se refiere al cocodrilo, que en algunos lugares designa un dragón fabuloso de terrible potencia (*Job*, 40).

²⁴ Para un análisis comparativo del itinerario medieval, véase el artículo de Javier Roberto González, "Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería". El autor se refiere al *locus* estático y rectilíneo del romero, frente al dinámico y circular del caballero andante, así como también establece un contraste de trayecto y meta entre ambos géneros ficcionales (GONZÁLEZ, J.R., p. 9-31).

²⁵ SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. "Fenomenología de la obra caballeresca y *Amadís de Gaula*", p. 3.

nalidad cristiana, también los tópicos empleados estarán en función de ello. La representación del mal a través de la diversificación monstruosa será entonces la imagen misma del demonio, a quien el caballero andante debe enfrentar para restaurar el orden cósmico.

Es interesante notar que, en el *Palmerín de Olivia* [1511], el lexema ‘bestia’ se utiliza con frecuencia para designar la pluralidad de estos antagonistas; que pueden ser animales salvajes, monstruos, híbridos e incluso caballeros felones.²⁶ Generalmente el nombre aparece modificado por una serie de calificativos recurrentes, como por ejemplo ‘brava’, ‘fiera’, ‘malo/a’ y ‘bruta’. La definición más exhaustiva de ‘bestia’ la encontramos en el clásico *Tesoro de la Lengua castellana o española* [1611] de Sebastián de Covarrubias, quien da una primera entrada general al término como el

nombre genérico que comprende todos los animales irracionales [...]. En la [lengua] castellana ordinariamente se toma por los animales de quatro pies corpulentos, de los quales unos son domésticos, como el asno, el mulo, el cavallo, etc., y otros salvages feroces, como el león, el osso, el elefante, etc.²⁷

Y luego añade otras cuatro que amplían el sentido del nombre, en un nivel metafórico:

1. “El hombre que sabe poco, y tiene pensamientos baxos, semejante su modo de vivir a los brutos”;
2. “En muchos lugares de la Escritura, los tyranos que han perseguido el pueblo de Dios y su Iglesia”;
3. “El anticristo y sus ministros, por muchos lugares del Apocalipsi” y

²⁶ Si bien el lexema ‘bestia’ se reserva para los monstruos e híbridos, hay un único caso que merece destacarse, precisamente por su originalidad, donde Palmerín se refiere al caballero encantado como “bestia mala”, poniéndola así a la altura de otros monstruos. Antes de enfrentarse cuerpo a cuerpo con él le dice: “—*Bestia mala, ¿qué fazes áy?* Que no esperes de haver lo que desseas. El *diablo*, a quien tú traes por compañero, no te podrá agora ayudar tanto que no mueras a mis manos e pagarás los males que has fecho” (Cap. XXIX, p. 69. El subrayado es nuestro).

²⁷ COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 211.

4. “El demonio”²⁸

Por su parte, Corominas destaca la similitud de la bestia con el ‘reptil’, que quizás haya sido el modo primero de nombrar a la culebra²⁹ de un modo eufemístico, como hoy se utiliza el término ‘bicho’.³⁰

Lo monstruoso caballeresco abreva básicamente de dos grandes vertientes: la plástica y la textual. De la primera se desprenden las ilustraciones, las iconografías, las esculturas; de la segunda, las historias naturales y los bestiarios literarios. Sobre la base de ambas se conformará la idea de lo monstruoso en los libros de caballerías. El imaginario de lo monstruoso se funde en los procesos narrativos de imitación y variación del tópico, sobre una base genérica compleja. Con frecuencia el cauce gráfico y el textual se hallan entremezclados, de modo que puede hacerse así una lectura a través de las imágenes, si no se domina la letra –como era frecuente en la Edad Media– o bien, si el receptor conoce el código escrito, la imagen sirve como refuerzo del código interpretativo. Nilda Guglielmi, en su edición de *El Fisiólogo* define el bestiario como “una obra pseudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos”;³¹ definición con la que no está completamente de acuerdo Ignacio Malaxecheverría:

“Seudocientífica” supone un juicio de valor escudado en el concepto del hombre moderno de ciencia; “moralizante” sólo define a determinados bestiarios –no, por ejemplo, al denominado “de Cambrai”, cuyos animales no van seguidos de moralización alguna, ni al bestiario amoroso de Richart de Fornival; “existentes y fabulosos” tampoco es totalmente exacto si no se precisa el segundo concepto, por la razón de que prácticamente a todas las bestias del *Physiologus* y sus

²⁸ *Ibid.*

²⁹ La culebra tampoco es casual porque, una vez más, remite a la imagen demoníaca que aparece ya en el Jardín del Edén para tentar a la mujer, condenada por Dios sobre el resto de los animales. “Entonces Yavé Dios dijo a la serpiente: Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás polvo de la tierra todos los días de tu vida. Yo pongo enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo; él te aplastará la cabeza mientras tú te abalances a su calcañal (*Gn.* 3, 14-16).

³⁰ COROMINAS, JOAN. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, I, p. 575.

³¹ GUGLIELMI, NILDA. *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 7.

traducciones se les atribuyen propiedades “reales” (al margen de los significados religiosos, o eróticos) de las que carecen de hecho. No hay un bestiario, sino bestiarios, aunque todos procedan de un clásico e hipotético *Physiologus* que no conservamos. Y existe, por otra parte, un Bestiario desmedido e inabarcable, que engloba a todos los animales de la literatura medieval.³²

La ausencia de los gigantes —así como también la de los enanos, que funcionan como contrapartida de los primeros— en los bestiarios halla su explicación precisamente en la selección de “animales” a la que se refieren ambos autores. Sin embargo, tanto los gigantes como los enanos pueden incluirse en la categoría de lo monstruoso caballeresco, incluso cuando no sean específicamente animales. Su monstruosidad radica en una evidente anormalidad física; y es esta desmesura —por exceso o por defecto— la que los vuelve desproporcionados. La ausencia de la justa proporción³³ o medida,³⁴ en este caso física, es una clara alusión a la desmesura moral.³⁵

En el *Palmerín de Olivia*, el mitema del gigante se ve reforzado por la presencia de toda una familia, cosa que, por otra parte, puede verse como un rasgo de originalidad en la presentación del monstruo que de esta forma se multiplica. La aventura se le presenta a Palmerín cuando llega hasta él una

³² MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO. *Bestiario medieval*, p. 207.

³³ Téngase presente que la proporción física toma como punto de partida el llamado número áureo o la divina proporción, representado generalmente con la letra griega ϕ , en honor al escultor Fidias, también griego. Tanto las figuras geométricas como los elementos de la naturaleza —incluyendo el cuerpo humano— y las obras de arte siguen esta proporción. Asimismo, se considera la divina proporción en cuanto a su razón mística.

³⁴ La medida en el actuar se corresponde con el punto medio del comportamiento; vale decir, una reacción equilibrada incluso ante una situación límite, un control adecuado —racional y espiritual— de las pasiones. Para el cristianismo, la medida se equipara con la virtud cardinal de la templanza. Su opuesto resulta ser la desmesura, cuyo modelo mítico encarna Aquiles.

³⁵ Aunque en el caso de los enanos hay una doble tipología: enanos felones y enanos amigos. Como lo estipula su nombre, los enanos amigos no son antagonistas del caballero andante; por el contrario, ofician como fieles escuderos y mensajeros de amor. En el *Palmerín de Olivia* aparecen dos enanos: uno, más esporádicamente, que actúa como conductor de Palmerín hacia la cueva donde se halla el caballero Varván penando sus amores por la doncella Valerica (Cap. LXV-LXVI: 139-144); el otro, Urbanil, que se desempeña como fiel escudero y sirviente de amor entre Palmerín y Polinarda, a la manera del Ardián amadisiano.

doncella, a quien le ha sido arrebatada un arca con una espada muy preciosa, que sólo podrá sacar el mejor caballero del mundo. El héroe persigue a los felones, se enfrenta con ellos y regresa con el arca. La doncella pide a Palmerín y a Tolomé un don y a continuación les permite intentar la prueba de la espada. Tras el vano intento del joven escudero, Palmerín extrae la espada con toda naturalidad y ambos acompañan luego a la doncella al castillo de su señora, quien a su vez les hará un pedido; de esta manera, los caballeros cumplen el don otorgado a la joven (Cap. XXIII: 52-55). Al llegar al castillo son bienvenidos con todos los honores y la señora de la doncella se dispone a contarles su *fazienda*, con la esperanza de ser ayudada. La dueña toma la palabra y hace un *racconto* de cómo un gigante tomó sus castillos a la muerte de su esposo, así como a su pequeña hija “para casarla con un fijo suyo muy dessemejado [...]. E si mi fija fuesse de edad ya la huviera casado con su fijo, mas no ha sino diez años. E yo querría ser más muerta que el casamiento pasasse” (Cap. XXIII: 56).

La aparición del gigante es, en este caso, más que un simple enfrentamiento héroe / monstruo. Encarna la figura del tirano, que se caracteriza por la toma del poder, no por derecho sino “por fuerça o por engaño, o por traicion. E estos atales son de tal natura, que después que son bien apoderados en la tierra, aman mas de facer su pro, maguer sea daño de la tierra, que la pro comunal de todos, porque siempre biuen a mala sospecha de la perder.”³⁶ Pero es posible analizar además otro motivo literario inserto en esta aventura: el raptado femenino, que podría derivar en la violación; no es éste el caso porque la raptada es apenas una niña y se da a entender que el gigante espera a que crezca para darla a su hijo. Para Elizabeth Frenzel el raptado femenino no aparece solo sino que generalmente está unido a otros tópicos como el honor conyugal, la tiranía, el tiranicidio, la venganza de sangre y el duelo.³⁷ Ni la violación ni el honor conyugal se manifiestan en este episodio del *Palmerín*, dado que, como ya se ha dicho, se trata de una niña. Pero sí está el honor de una hija que, formalmente hablando, es exactamente lo mismo: una ofensa que hay que reparar.

³⁶ ALFONSO EL SABIO. *Código de las siete partidas*, Segunda Partida, Título I, Ley X: 329.

³⁷ FRENZEL, ELIZABETH. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 278-285.

Forçar, o robar muger virgen, o casada, o religiosa, o biuda que biua honestamente en su casa, es yerro, e maldad muy grande, por dos razones. La primera, porque la fuerça es fecha sobre personas que biuen honestamente, e al seruicio de Dios, e a buena estança del mundo. La segunda es, que fazen muy gran deshonrra a los parientes de la muger forçada, e muy gran atrevimiento contra el Señor, forçandola en desprecio del Señor de la tierra do es fecho. Onde, pues que según derecho deuen ser escarmentados los que fazen fuerça en las cosas ajenas, mucho mas lo deuen ser los que fuerçan las personas, e mayormente los que lo fazen contra aquellos que de suso diximos: e esta fuerça se puede fazer en dos maneras; la primera con armas, la segunda sin ellas.³⁸

Por otra parte, el rapto femenino está relacionado a su vez con otro mito universal no mencionado por Frenzel: el de la bella y la bestia. De acuerdo con el pensamiento junguiano, los principios de *animus* y *anima* representan al hombre y a la mujer interior respectivamente y se complementan entre sí. La bella y la bestia encarnarían estos principios femenino y masculino que se buscan entre sí para conformar la unidad. Cuando un monstruo rapta a una mujer no hace más que resignificar el mito y poner de manifiesto la necesidad de integración con el principio opuesto.³⁹

Hasta aquí, se podría establecer un orden de los motivos para esta aventura, relativamente larga, puesto que se resuelve aparentemente pero, luego de otros episodios intercalados, es retomada por el narrador más adelante. La red de mitemas se configuraría del siguiente modo:

- 1º) tiranía
- 2º) rapto femenino
- 3º) deshonra de la hija (exenta de violación)
- 4º) duelo
- 5º) tiranicidio
- 6º) venganza de sangre-rapto femenino (ahora, ambos tópicos están

³⁸ ALFONSO EL SABIO, ob. cit., Setena Partida, Título XX, Ley I: 422.

³⁹ JUNG, CARL. *El hombre y sus símbolos*, p. 179-193.

unidos)
7º) duelo.

Ya se han explicado los tres primeros motivos; analizaremos ahora los cuatro restantes para un acabado estudio de la aventura que nos ocupa.

Palmerín descansa esa noche en un rico lecho y al día siguiente oye misa antes de emprender la salida hacia las tierras donde se halla el gigante. Lo recibe un escudero que le informa la ausencia del gigante Damarco, pero le dice que llamará al hijo de su señor, Murdaneo. “E no tardó mucho que no vino el fijo del jayán, que era tan grande e tan feo que espantava a los que lo miravan” (Cap. XXIII: 57). En este punto tiene lugar el tópico 4º del duelo⁴⁰ entre Palmerín y Murdaneo, a quien el héroe acaba cortándole la cabeza, después de un feroz enfrentamiento. Los caballeros rescatan a la doncella Esmerinda “e así anduvieron muy ledos más de dos leguas, que su ventura los hovo de encontrar con Damarco, el jayán, e su muger e diez cavalleros con ellos” (Cap. XXV: 58). Sigue un nuevo enfrentamiento, en el que Palmerín mata a Damarco, lo que desata la furia de su esposa.

Su muger, que esto vido, apeóse muy apriessa e tomó la lança de su marido a un escudero que la traía e sin ningún pavor fue ferir a Palmerín con ella, e si él no gela cortara con la espada hubiéralo muerto con ella. *La ja[ya]na como una leona ravisosa* se quería abraçar con él, mas a Palmerín fuele forçado matalla, aunque *a él se le hizo vergüenza por ser muger*, e dióle tal golpe por la cabeça que luego cayó muerta cabe su marido (Cap. XXV: 59. El subrayado es nuestro).

Nótese el reparo del héroe cuando tiene que matar a la gigante. En Palmerín rigen los códigos de la caballería y, por tanto, hacer cualquier daño a una mujer supone una violación de su juramento como caballero. El caso de la *jayana* roza el límite del corazón palmeriniano, puesto que es una mujer pero al mismo tiempo es un monstruo. Las mujeres-monstruos quiebran el

⁴⁰ Que, al igual que en otras ocasiones, primero es un duelo verbal y a continuación un duelo cuerpo a cuerpo.

nivel de expectativas tanto del héroe como del lector, puesto que lo monstruoso suele asociarse con el principio masculino, que a su vez conlleva características tales como las fuerzas extraordinarias y la fealdad; mientras que, por lo general, las mujeres que funcionan como antagonistas del héroe mítico-caballeresco apelan a otro tipo de artilugios, generalmente asociados con la belleza engañadora y las artes mágicas o la magia negra, usadas como vehículo del mal. El estereotipo de la *mulier terribilis* fusiona el peligro con la belleza.⁴¹ Sin embargo, en el *Palmerín de Olivia* esta doble naturaleza del enfrentamiento con la gigante redobla la originalidad del autor, quien incluye un monstruo femenino que “como una leona ravisosa” lo único que procura es defender el honor de su marido, muerto delante de sus propios ojos. De este modo, se concreta el mitema 5º del tiranicidio. Una vez muerto el tirano Damarco, el orden retorna: la niña es devuelta a su madre y los castillos son recuperados por su dueña. Pero restan aun dos tópicos por analizar y esto nos marca que la aventura de los gigantes no finaliza todavía.

En el capítulo LVI los gigantes vuelven a hacer su aparición, después de un bloque intermedio donde se habían acallado momentáneamente. Palmerín y sus caballeros se hallan bien acogidos en el castillo del Rey de Ynglaterra, quien les está agradecido por haberle ayudado en la batalla contra el Rey de Escocia. En vísperas de una cacería, Palmerín tiene un sueño admonitorio:

Soñava que, andando de caça por la floresta, que salía a él un león, el más grande y fiero qu’el jamás vio, que le echava las uñas tan bravamente que le rumpía toda su loriga; e avía con él una batalla muy fiera que aduro lo podía vencer; e víase tan aquejado que Tri-neo le sentió su aquejamiento e despertólo e pescudóle qué avía. Él gelo contó e dixo que otro día quería yr armado a la caça (Cap. LXI: 123).

Durante la caza, acude un escudero para informar al Rey que el gigante Franarque, señor del castillo de Garbones, se ha llevado presas a la hija del Rey –la doncella Agriola– y a la misma Reina. El lector podrá recapitular

⁴¹ Abundan ejemplos de este tipo de mujeres, que van desde Pandora hasta las sirenas; las amazonas y las hechiceras, entre las que Circe representa el modelo repetido.

mentalmente la historia anterior sólo en el capítulo próximo, donde se explica:

Este Franarque era hermano del Rey de la ynsola Madanela, aquel que Palmerín mató en la batalla. E un hermano suyo escapó de la batalla malherido e fuese para el castillo de este gigante e díxole como su hermano era mu[e]rto e otros muchos cavalleros de su linage. Franarque quando lo oyó fue muy ayrado, que amava mucho el Rey de la ynsola, e juró a Dios qu'él lo vengaría a todo su poder (Cap. LVIIJ: 124).

Franarque quiere llevar a cabo la venganza de sangre, que correspondería al 6º tópico de la red de mitemas que hemos enunciado previamente, en una relación de causa-efecto. El gigante rapta a las mujeres, que ahora son dos –madre e hija– lo cual refuerza la violencia del hecho, y procura vengar la muerte de su hermano. Desde épocas antiguas, la venganza de sangre⁴² se ha considerado como una “norma de derecho”⁴³ que consiste en dar muerte al asesino de un pariente cercano o un miembro de la familia. Decía ya Hipócrates: “*Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat*”, y esto puede verse metafóricamente como una gradación ascendente de la ofensa, cuya única reparación radica en la sangre. La sangre se lava con sangre, “la sangre lava el honor dejándolo limpio de mácula.”⁴⁴ Frente a la ley divina, hay otra ley –la terrena– que hace justicia por mano propia y es válida en toda la tradición occidental, remontándose a los griegos y los romanos, en cuyas creencias los muertos no hallarían reposo hasta tanto no fuesen vengados.

Como respuesta a este intento de venganza, Palmerín deberá una vez más enfrentarse con el gigante y así tenemos resuelta nuestra red mitemática, con el 7º y último tópico de este episodio: el duelo. Después de algunas descripciones a propósito de los golpes entre ambos contrincantes, el narrador

⁴² Llamada *inimicitia capitalis* por los romanos. Entre los griegos, la obra más representativa sobre este motivo es la *Orestíada* de Esquilo. (FRENZEL, ob. cit., p. 368-376).

⁴³ FRENZEL, ob. cit., p. 368.

⁴⁴ *Ibíd.*

acude a un recurso caro al género: “¿Qué vos diremos? Ovo entre ellos una tan esquiva batalla que no se vos podría contar” (Cap. LVII: 125); vale decir, lo indescriptible de la lucha cuerpo a cuerpo, que coadyuva a una representación aun más sangrienta por parte del lector. Después de la muerte del gigante, la aventura culmina con un dejo de astucia del Rey, que toma las armas de Franarque, ya muerto, para enviar un ejército a uno de los castillos tomados, haciendo gala del recurso del disfraz. Al ver el escudo y el yelmo de su señor, “ellos criéronlo e no osaron salir de su mandado” (Cap. LVII: 126) —sin saber que en realidad es el Conde de Boroya, amigo del Rey— entregan el castillo.

CONCLUSIONES

Los motivos literarios se han enraizado en la tradición como punto de partida para la escritura y hemos visto la evolución puntual del tópico del gigante, como parte de lo monstruoso, a través de la mitología greco-romana, de la tradición bíblica y de los libros de caballerías. Cada uno de estos momentos —que sin duda no son los únicos, pero sí los que aquí establecemos como límite de nuestro trabajo— plasma una marca del imaginario de su tiempo que tiene algo de original y que a su vez remite a un imaginario anterior. De este modo, el tópico del gigante se re-significa, se re-semantiza, se re-actualiza en un recorrido textual sumamente enriquecedor para una lectura de carácter más amplio.

La *descriptio* resulta fundamental para la presentación del monstruo pero varía también, de acuerdo con el conocimiento o desconocimiento que el lector / oyente pueda tener del mismo. Algunas veces, al mencionar monstruos que están en el imaginario colectivo, el narrador no se detiene en una mayor descripción de sus partes, porque asume que su receptor ya las conoce; por el contrario, cuando son monstruos “originales” o novedosos, el autor hace una composición minuciosa de la figura monstruosa. El caso del gigante se ubica entre los primeros, vale decir, no es algo nuevo sino que el lector / oyente sabe muy bien de qué se trata, por lo que el narrador sólo podrá hacer pequeñas variaciones del tópico, como la estatura *dessemejada*, las armas con las que cuenta, las afrentas cometidas. En el *Palmerín de Olivia*

hay, sin embargo, dos características que hacen a la originalidad en la presentación del gigante: por una parte, la mención de toda una familia de *jayanes*, recurso que introduce al gigante en una economía más colectiva que individual, más comunitaria que solitaria, más “humana” —por decirlo de algún modo— que monstruosa. Por otra parte, un segundo rasgo que se desprende del primero es la presentación de una *jayana*, que sólo reacciona al ver que han hecho daño a los suyos, como cualquier madre lo haría, y la disyuntiva personal de Palmerín, al verse obligado a matar a una mujer, pues al fin y al cabo la gigante tiene una naturaleza femenina. Ambos puntos se aúnan para resemantizar el antiguo mitema monstruoso, a la luz de la cristianización que se hace de los monstruos en los libros de caballerías, donde el caballero encarna nada más y nada menos que la figura de Cristo, en la lucha contra el demonio que se multiplica en bestias, en monstruos, en híbridos, figuras todos ellos de la demonización de las pasiones que el héroe debe dominar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

La Santa Biblia. Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto. Madrid: Paulinas, 1978.

[*Palmerín de Olivia*] *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia* [1511]. Introducción de Ma. Carmen Marín Pina; edición y apéndices de Giuseppe di Stefano; colaboración de Daniela Pierucci. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Bibliografía secundaria

ALFONSO EL SABIO. *Código de las Siete Partidas*, en *Códigos Españoles Concordados y Anotados*. Madrid: Imprenta La Publicidad, 1848. Vol. II, Segunda Partida, Título I, Ley X: “Que quiere decir Tyrano, e como vsa su poderio en el Reyno, después que es apoderado del”, p. 329-330

- y Vol. IV, Setena Partida, Título XX, Ley I: “De los que fuerzan, o lleuan robadas, las vírgenes, o las mugeres de orden, o las biudas que bien honestamente”, p. 422.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1969.
- COROMINAS, JOAN. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 Vols. Madrid: Gredos, 1991.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- DURAND, GILBERT. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- . *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- . *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. México: FCE, 2004.
- FRAZER, J.G. *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: FCE, 1944.
- FRENZEL, ELIZABETH. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. “Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería”, 9-31. *Taller de Letras*, 45. Santiago de Chile: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, segundo semestre.
- GUGLIELMI, NILDA (ed.). *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Buenos Aires: Eudeba, 1971.
- JUNG, CARL. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Contemporánea, 1984.
- LAENEN, J.H. *La mística judía, una introducción*. Madrid: Trotta, 2006.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO (ed.). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Tome I (I-V). Texte établi et traduit para Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- PROPP, VLADIMIR. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 2001.
- QUINTILIANI, M. FABII. *Institutiones oratoriae*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit, M. Winterbottom. 2 Tomi. Great Britain: Oxford University Press, 1970.

- SALINAS, PEDRO. *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- SENECAE, L.ANNAEI. "Epístula 84", p. 285-288. En: *Ad Lucilium epistulae morales*. Recognovit et adnotatione critica instruxit, L.D.Reynolds. Tomus I, Libri I-XIII. Great Britain: Oxford University Press, 1976.
- SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. "Fenomenología de la obra caballerescas y *Amadís de Gaula*", p. 1-10. En: FERRARIO DE ORDUNA, LILIA et alii. *Nuevos estudios sobre literatura caballerescas*. Barcelona-Kassel: Edition Reichenberger, 2006.
- YEVZLIN, MICHAEL. *El jardín de los monstruos. Para una interpretación mitosemiótica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.



©ignat (an Stumpf mit Kretzschold von einem Relief im Vatikan).