

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA
Trabajo de Fin de Grado

El Cid conoce a Ned Stark

La visión posmoderna del Medievo

Autora: Blanca Soto Martínez

Tutora: Dra. María Isabel Toro Pascua

Salamanca. Curso 2019-2020

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

El Cid conoce a Ned Stark

La visión posmoderna del Medievo

Autora: Blanca Soto Martínez

Tutora: Dra. María Isabel Toro Pascua

VºBº

Salamanca. Curso 2019-2020

Índice de contenidos

Introducción	3
Enfoque teórico: comparatismo y tematología	4
Delimitación del objeto de estudio	9
El héroe y el honor. Motivos derivados	14
Conclusión	21
Bibliografía	22

1. Introducción

Algunas obras literarias perduran a través del tiempo y atraviesan las fronteras espaciales porque su trama, sus personajes o su temática apuntan directamente a nuestra condición humana. La razón de esto a menudo se vincula con la repetición, consciente o no, de ciertas configuraciones en sus argumentos o en sus protagonistas. Encontrar y definir estos rasgos comunes es tarea del estudioso de la Literatura, puesto que puede ayudar, no solo a describir de una manera más precisa el panorama literario universal o nacional, mejorando así su conocimiento y enseñanza, sino también a replantear el conjunto de títulos que se consideran canónicos.

En este trabajo nos proponemos analizar los vasos comunicantes entre dos personajes principales: Rodrigo Díaz de Vivar, “El Cid”, y Eddard, “Ned”, Stark, de sendas obras narrativas: el *Cantar de Mio Cid* y *Canción de Fuego Hielo I. Juego de Tronos*. Para llevar a cabo esta tarea, nos serviremos de un enfoque comparatista en el ámbito de la Tematología, por lo que creemos necesaria la acotación de dicha perspectiva. Posteriormente, nos dedicaremos a especificar cada objeto de la comparación, indicando las características que sean necesarias para ello: la época o corriente cultural a la que pertenecen, la estética que manejan, el género literario en el que se incluyen y la propia naturaleza de los objetos, que es la de “personaje literario”. A la luz de esto, destacaremos el arquetipo heroico que funciona en cada uno de ellos, centrándonos en el papel que desempeña el concepto de “honor”, contraponiendo y ejemplificando tanto sus similitudes como sus diferencias.

Los datos obtenidos nos permitirán, finalmente, concluir si en efecto existe una relación entre los dos personajes que hemos comparado, qué tipo de relación es y si esta nos autoriza para intuir una conexión entre los géneros que los contienen. Al mismo tiempo, nuestros hallazgos podrían justificar una reubicación de las obras estudiadas en el canon literario, además de apuntar una de las muchas visiones de la Edad Media que existe en la Posmodernidad.

Somos conscientes de lo ambicioso de este proyecto, y no pretendemos que constituya una explicación extensa y abarcadora sobre los diversos asuntos que tratamos, sino, más bien, que sirva como base o primer acercamiento para otras futuras investigaciones. Pretendemos demostrar así que no solo es posible, sino también recomendable, adoptar un punto de vista

comparativo en la literatura para detectar las posibilidades referenciales de cada obra y ampliar sus contenidos.

2. Enfoque teórico: comparatismo y Tematología

Para comprender el marco metodológico en el que se inserta nuestro estudio, debemos reseñar brevemente el lugar del comparatismo y de la Tematología dentro de las disciplinas literarias. Esta tarea, para empezar, no resulta sencilla por la falta de consenso en la Teoría de la Literatura, la Historia de la Literatura y la Crítica Literaria respecto a si debemos considerar como disciplina autónoma la Literatura Comparada, teniendo en cuenta el maremágnum terminológico que esta ha producido: “*Weltliteratur*” de Goethe, “Literatura supranacional” de Claudio Guillén, “Literatura general” de Van Tieghem, etc.

Según Domínguez, Saussy, Villanueva, & Mejía (2016), la Literatura Comparada nace como disciplina a mediados o finales del siglo XIX en Europa como compensación de los nacionalismos románticos. No obstante, algunos autores como Croce (Mombelli, 2019) o García Gual (Martín Jiménez, 1998) la consideran una práctica consustancial al propio estudio de la literatura desde sus orígenes, mientras que Villanueva (1995) o Wlad Godzich, citado por Martín Jiménez (1998), consideran que la Literatura Comparada sí es una de las cuatro disciplinas (junto con la Teoría, la Crítica y la Historia) que integra los estudios literarios, porque describe un objeto concreto mediante teorías y métodos fundados por quienes se consideran profesionales de la disciplina. Además, se encarga de un cometido específico: valorar la originalidad de las obras en su expresión de lo más profundo, común o duradero de la experiencia humana.

En cualquier caso, los autores (Martín Jiménez, 1998; Albaladejo, 2008, Monegal, 2016; Mombelli, 2019) coinciden en establecer dentro del comparatismo dos vertientes: una primera historicista de raíz francesa, y una teórica fundamentalmente norteamericana, basada en el formalismo y en el estructuralismo. También señalan, sobre todo Monegal (2006) y Enríquez Aranda (2005) que, tras la eclosión de los estudios culturales o *cultural studies* en Estados Unidos a finales de los años 80, la Literatura Comparada fue tremendamente criticada y se dio prácticamente por agotada debido a su excesivo eurocentrismo y elitismo original. Sin embargo, debido a la politización y a la ideologización progresivas que han experimentado

estos estudios culturales, Villanueva (1995), Naupert (1998) y Enríquez Aranda (2005) han reivindicado la importancia del enfoque comparado y temático tanto para la Teoría Literaria como para la enseñanza de la Literatura, puesto que devuelve el énfasis del estudio literario a su origen, el texto. El cambio de orientación en el comparatismo hacia la multiculturalidad se debe situar en el contexto de la Posmodernidad, momento estético y sociohistórico que reseñamos brevemente de acuerdo con Cabo Aseguinolaza y Cebreiro (2006), aunque sus teóricos más famosos han sido Calinescu en *Five Faces of Modernity* (1977) y Hassan en *The culture of Postmodernism* (1985). Básicamente, se considera que la posmodernidad es la respuesta a la caída de las ideas ilustradas y modernas, como la racionalidad, el progreso, la subjetividad, la verdad o la propia realidad, en una sociedad postindustrial dominada por la información, la tecnología y el ocio. Ante la desaparición del llamado “pensamiento fuerte”, en términos de Vattimo, la literatura contemporánea se lanza a jugar con el texto y sus ideas, cuestionando irónicamente la tradición, relativizando los principios epistemológicos y morales y consagrando géneros, estéticas o personajes marginales, habiéndose difuminado la línea entre alta y baja cultura.

Toda esta controversia en torno a la Literatura Comparada ha generado muchas y muy diversas definiciones de la disciplina o método comparatístico, que a veces se contradicen y a menudo se solapan. Sobre ella han opinado, como se recoge en Maestro (1997), Martín Jiménez (1998) y Cabo Aseguinolaza & Cebreiro (2006): Gaston Paris, Betz, Tieghem, Wellek, Pichois y Rousseau, Remak, Durisin, Rijdiger, Kaiser, Owek, Weisstein o Guillén, entre otros. En realidad, todos coinciden en que la base de la comparación debe ser, lógicamente, un objeto literario, y disienten en las características que puede tener este objeto y en cómo podría ser el otro término con el que se compare. Así, algunos restringen a una sola literatura o a un solo autor los términos de la comparación, otros lo amplían a todo el mundo e incluso abogan por una utópica y totalizadora Historia de la Literatura escrita de manera comparada. Hay quienes admiten y apoyan la comparación de la literatura con otras disciplinas artísticas, quienes reivindican estudiar el papel de la traducción, de la transmisión y de la recepción de las obras sobre otros aspectos, quienes prefieren centrarse bien en la forma (figuras retóricas, estructuras narrativas) o bien en el fondo (temas, motivos, argumentos), quienes asumen solamente la comparación de obras con relación genética demostrable, y quienes se centran en las variaciones del folclore y la mitología dentro de las literaturas modernas. Como vemos, todo depende de lo más o menos restrictivo que se quiera hacer el estudio.

Después de este breve recorrido por la historia del comparatismo literario, exponemos a continuación las operaciones que, de acuerdo con Mombelli (2019), debe ejecutar cualquier estudio comparado de Literatura. En primer lugar, el objeto debe ser delimitado en cuanto a su naturaleza, su época y su lugar de origen, con el fin de acotarlo al máximo. En segundo lugar, debemos escoger un tipo o modo de comparación, a saber: la relación genética directa entre los miembros de la comparación, la relación causal entre dos obras de distinta procedencia que se pueden relacionar por la evolución histórica de sus países de origen, o la analogía de contextos, es decir, el uso compartido de ideas políticas, sociológicas o histórico-culturales. Los dos primeros modos de comparación serían “*de facto*” (se puede comprobar documentalmente la relación), mientras que el último sería un modo de comparación “por analogía”. Según Mombelli, en la comparación que nos disponemos a realizar no podemos hablar de una influencia ni de una imitación, ya que el *Cantar de Mio Cid* no figura entre las fuentes de inspiración que George R. R. Martin ha citado para su obra en diversas entrevistas (la historia anglosajona y escocesa, sobre todo la Guerra de las Rosas, poemas épicos como Beowulf o el Cantar de los Nibelungos, mitología griega y nórdica, la Biblia, el ciclo artúrico, Tolkien) ni ha demostrado que conozca la obra, aunque probablemente lo haga. Sin embargo, podemos establecer esta comparación en virtud de tres conceptos: la “tradicición”, el “arquetipo” y la “intertextualidad”.

Dentro de la Literatura Comparada, Mombelli (2019) define la tradición como un fenómeno vivo de transmisión cultural que perpetúa constantes en diversos ámbitos temáticos. De este modo, como explicaremos más adelante, la tradición medieval y neomedieval tienen en común una serie de ideas, temas o motivos, que se expresan mediante esquemas o tópicos similares. Aquí es donde entra en juego el arquetipo, concepto de raigambre freudiana investigado por Carl Jung (2015) que el DLE define como “imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo”, entendiendo este último, de nuevo con una definición del DLE, como “la parte del inconsciente que no depende de la experiencia personal y que está compuesto por representaciones comunes al género humano”, en contraposición al inconsciente personal. Tanto el inconsciente personal como el colectivo tienen un carácter arcaico-mitológico, ya que se componen de contenidos afectivos y constituyen en conjunto el alma, pero el colectivo, además, es innato, universal, no basado en la experiencia sino en la propia naturaleza humana, aunque cada individuo lo puede reelaborar, y se materializan en mitos y leyendas. Su primer estadio es psíquico, manifestado en sueños y visiones, pero con el tiempo se configura como contenido consciente. Un ejemplo que propone

Jung es la imagen de Dios en paganos (Filón de Alejandría, Ireneo, Dionisio el Areopagita) y en cristianos de diversas épocas y procedencias (San Agustín, San Juan de la Cruz), que se mantiene estable, pero con algunas modificaciones. Aplicando el concepto a la literatura, un arquetipo sería la partida de un héroe como prueba o requisito de su destino superior, corroborado además por Zubillaga (2007). La adaptación teórica o literaria del arquetipo sería la intertextualidad o el dialogismo, idea tratada y descrita por Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérald Genette, difundida sobre todo entre las décadas de 1960 y de 1970. Kristeva, la primera en difundir el concepto con esta terminología, lo considera como la condición referencial infinita que existe en todos los textos, es decir, que todo texto se compone de otros anteriores y los transforma. Por su parte, Genette lo denomina «transtextualidad» y lo define como todo aquello que relaciona al texto con otros, sea o no de forma expresa o deliberada. De este modo, nuestra comparación se justifica, además de por la actuación de la tradición y, hasta cierto punto, de los arquetipos jungianos, por la capacidad de nuestra obra posmoderna, *Juego de Tronos*, de activar referencias a los poemas épicos medievales, en nuestro caso el *Cantar de Mio Cid*.

Pero ¿cuáles son los elementos que vamos a analizar? Definida ya la perspectiva comparatística, entra en acción la Tematología, reconocida como el estudio de temas, ideas, motivos y tópicos dentro de la Literatura Comparada (Maestro, 1997; Naupert, 1998; Gil-Albarellos, 2003). Sin entrar de nuevo en el fárrago terminológico, que es de hecho uno de los motivos aducidos para el estancamiento de la disciplina, nos gustaría hablar fundamentalmente del “tema” y los “personajes”, que algunos incluyen bajo la categoría genérica de “sujetos”. Las definiciones se han extraído de Beller & Naupert (2003), Cabo Aseguinolaza & Cebreiro (2006) y, de nuevo, Mombelli (2019).

Por un lado, el tema se trata de una idea, una situación, un sujeto, un lugar o una realidad que selecciona imágenes, símbolos, motivos y figuras concretas para ser expresada. El tema puede ser más o menos amplio, según la interpretación que se haga de la obra. Por ejemplo, en la tragedia clásica *Edipo Rey*, podríamos decir que se trata, de forma concreta, la ceguera moral del protagonista, reflejada después en una ceguera física, pero que por extensión se habla de la trágica ansia de conocer o curiosidad en el ser humano, que le conduce a su perdición. Este tema se puede rastrear en obras de todas las épocas y procedencias, empezando por el *Génesis* de la Biblia y terminando por el cuento de hadas clásico *Barbazul*, entre otros. En las obras se pueden unir y superponer unos temas a otros y, de hecho, a menudo lo hacen. Siguiendo con la

misma obra, el adivino Tiresias es caracterizado físicamente como un ciego, pero a la vez es conocedor de los misterios que se ocultan a los demás: esta pauta se repite en otros personajes de la tradición narrativa occidental, como el cruel amo ciego de Lázaro de Tormes, que predice irónicamente la condición final del protagonista, o el personaje valleinclanesco Max Estrella, que anticipa por casualidad diversos acontecimientos de la obra.

Esto nos conduce al otro concepto tematólogo o, más bien, narratólogo, el de “tipo” o “personaje”. Si bien trataremos en el siguiente capítulo el concepto de “personaje”, baste decir ahora que la Tematología también se encarga de dilucidar las figuras repetidas en la literatura, caracterizadas con determinadas profesiones, actitudes, rasgos físicos o acontecimientos. Mombelli (2019) nos pone como ejemplos el Don Juan, el Werther, el goethiano, el Fausto, o don Quijote, ya que representan respectivamente una configuración psicológica reconocible que opera en diferentes obras a lo largo de la historia.

En definitiva, en este primer capítulo hemos tratado de esbozar brevemente cuál es el estado del comparatismo literario, dignificarlo y apoyarlo por su utilidad en el análisis de las obras. En este ámbito, hemos situado después el enfoque tematólogo y esbozado algunos de sus conceptos fundamentales, que funcionan como contexto y fundamento teórico de nuestra comparación.

3. Delimitación del objeto de estudio

3.1. Estructuras narrativas: epopeya, *romance*, novela

Otro de los puntos comunes, si no el más importante, que une nuestras obras es su carácter narrativo. En Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), se define la narración como el relato en distinto orden temporal de unos acontecimientos con una interpretación determinada y, siguiendo a Roland Barthes, la consideran presente en todas las culturas a lo largo de la historia. Las narraciones escritas que hoy producimos, o que son recopilaciones de antiguas narraciones orales, copian el mecanismo de un relato oral: poseen un narrador, seleccionan, ordenan y estructuran acontecimientos, y pueden estar más o menos basadas en la realidad, pero todas son ficción.

Una de las primeras y más célebres formas de narración es la epopeya, género enmarcado en la categoría de la épica como su modalidad de mayor prestigio y antigüedad, a la que pertenece el *Cantar de Mio Cid*, pero también otras como la *Iliada* y la *Odisea* griegas, la *Eneida* romana

o el *Gilgamesh* mesopotámico. Definida también en Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), la epopeya consiste en una narración en verso que refleja el sistema de pensamiento de las sociedades primitivas, caracterizadas por una escasa movilidad social, de ahí que el protagonista sea un héroe militar que ensalza y legitima a la clase guerrera dominante al ser ayudado por las fuerzas divinas, realizar gestas y llevar a cabo viajes físicos o simbólicos. Las epopeyas cuentan una acción única en un mundo fijo y perfecto que puede ser real o mítico, ya que intenta reactualizar el pasado histórico. No obstante, la fuente del poema no es el hecho histórico, sino las leyendas generadas a partir de este, difundidas en muchas versiones de forma oral, pública y generacional, con lo que el acontecimiento se sacraliza, trascendentaliza y nacionaliza. Por eso se emplea un estilo solemne, con versos largos, estereotipos, epítetos épicos y un tono admirativo hacia el protagonista, pero también se han mantenido las invocaciones explícitas del narrador al público.

Si bien, de acuerdo con todas las características que hemos enunciado, debemos considerar el *Cantar de Mio Cid* como epopeya, Pascual-Argente (2013) ha apuntado que la obra también se relaciona con el *romance*, porque la estética del amor cortés rige en ella la relación entre hombres y mujeres. Con romance no me refiero a la composición épico-lírica hispánica, sino a las narraciones de carácter ficcional que se empiezan a generar a finales de la Edad Media en las diferentes lenguas vernáculas. Y es que, como bien dicen Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), “*romanzo*”, “*roman*” o “*romance*” son las denominaciones que se han elegido en Europa para este género, mientras que en España los hemos llamado “*novelas*”, sin distinción con respecto a la novela moderna. Esta categoría se constituye como un macrogénero literario que engloba todas las narraciones de ficción, opuesta al “*novel*” que se inaugura con Cervantes y triunfa a partir del siglo XVIII en toda Europa. En efecto, el *Cantar de Mio Cid* pertenece a una modalidad narrativa en la que prima la ficción –aunque verosímil y elaborada bajo la impostura histórica– sobre la realidad, la subjetividad sobre la objetividad, y, aunque no podemos clasificarla en el terreno del “*romance*”, estos rasgos sí nos permiten contraponerlo a la novela moderna y posmoderna, en las que se sitúa *Juego de Tronos*.

La modalidad narrativa más conocida y consumida en la actualidad es, de hecho, la novela. En sus orígenes, como indican Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), el término italiano “*novella*” servía para designar narraciones cortas, y a partir del siglo XVI se extendió a otras más largas. No obstante, debido a su función lúdica y a su público más bien popular, ha sido con frecuencia marginada de las poéticas y las teorías literarias, y aun a día de

hoy es difícil elaborar una definición precisa del género, aunque los autores posmodernos la han reivindicado precisamente por este desprestigio tradicional. Dado que no ha sido normativizada por los preceptistas clásicos, la novela cambia, se recrea continuamente a sí misma y admite infinitas posibilidades formales, técnicas y temáticas. Esta apertura revitalizadora es la que, para Bakhtin (citado por Miller, 2002) distingue a la novela de la épica, cerrada y perfecta en sí misma. Para Ernesto Sábato, citado en Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), la novela es una narración extensa en prosa, protagonizada por unos personajes cuya mezcla de ideas, sentimientos y pasiones muestra el drama de la existencia y condición humana. De acuerdo con esta (mejorable, pero suficiente) definición, *Juego de Tronos* sería una novela, pero con aspectos épicos, ya que en ella se trata también la eterna contraposición entre el bien y el mal a través de unos personajes que contradicen lo que el lector espera encontrar en un cronotopo con claras resonancias medievales.

3.2. Estéticas: neomedievalismo, fantasía, realismo

Uno de los aspectos más estudiados y comentados respecto a la novela posmoderna, especialmente la histórica, es precisamente su uso de lo medieval, que se ha venido a llamar “neomedievalismo”. La primera etapa de este, conocida como “medievalismo”, se remonta al siglo XIX y consistía en un interés exacerbado por la Edad Media en la Inglaterra victoriana, como bien comenta Carroll (2014), para retrotraerse a un pasado supuestamente ideal y esperanzador en el que no existían los cambios ni los conflictos que la Revolución Industrial había comportado. Dicha afición generó una gran cantidad de interpretaciones y visiones de lo medieval, más o menos anacrónicas, ajenas en un primer momento al ámbito académico, que configuraron una estética determinada, la cual empezó a reemplazar a la auténtica Edad Media y pudo operar como construcción cultural.

Hasta los años 70, de la mano de Alice Chandler (*A Dream of Order*) y Umberto Eco (*Dreaming the Middle Ages*), no se estudió seriamente esta recreación de lo medieval, realizando una primera distinción entre el primer medievalismo y el neomedievalismo posmoderno, siendo este último mucho más autoconsciente y crítico, ya que se vale de las imágenes medievales de la cultura popular (caballeros, princesas, castillos, relaciones feudales...) para tratar los temas que preocupan en la contemporaneidad del autor. Así, tanto Tolkien como George R. R. Martin pertenecen al neomedievalismo, pero el uso que hace Tolkien de lo medieval es idealizante y estético, si bien refleja también las luchas de poder durante las dos guerras mundiales. Por su parte, George R. R. Martin, según Facchini (2017) y

Carroll (2014), escoge una serie de fuentes medievales históricas y de fuentes post-medievales, las mezcla con su propio escepticismo típicamente posmoderno y propone una visión oscura y negativa de la Edad Media, en la que entran en juego los tópicos medievales, como el de la princesa en el personaje de Sansa o el del caballero en el personaje de Jaime o el del propio Ned Stark, pero también la fantasía y el realismo.

Como indican Vu (2017) y Carroll (2014), el peculiar realismo descarnado de *Juego de Tronos* y su expansión mediante la adaptación audiovisual de HBO han aumentado tanto el prestigio literario como el tradicionalmente escaso interés académico por la saga. Resulta chocante que una narrativa publicitada, vendida y descrita por el propio autor como fantasía épica sea catalogada también de realista o “gritty realism”. La estética en la que se adscribe Martin tiene componentes realistas tal y como se describen en Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), en tanto que se opone al idealismo, prefiere la omnisciencia y presenta el mundo ficcional de forma verosímil, salvo algunos elementos fantásticos coloristas. La modalidad narrativa realista, consolidada en la Francia del XVIII, rechazaba además la imaginación, adoptaba un único punto de vista y privilegiaba la identidad entre el mundo contemporáneo real y el mundo narrado. Sin embargo, Martin opta por una mezcla única entre la crudeza y la creatividad, equilibrando los aspectos legendarios con los más violentos, mostrados al desnudo, para reinventar la fantasía épica de raíz medieval.

Para clasificar *Juego de Tronos*, debemos por tanto adoptar la etiqueta de “fantasía épica realista”, puesto que los aspectos épicos y fantásticos no son ensombrecidos por los realistas. Influidos por la ficción histórica y por el sentido maquiavélico de la justicia, la fantasía de Martin se opone frontalmente a la descrita por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1980), obra que Vu (2017) ha considerado obsoleta para ser aplicada al panorama fantástico actual. Para Todorov, lo fantástico linda con lo extraño y lo maravilloso, hace dudar al lector de si lo que lee es real o irreal, y mantiene constante la incertidumbre. En *Juego de Tronos*, sin embargo, uno no duda de si lo que lee es real o irreal, sino de por cuánto tiempo se mantendrán los pactos morales que manejan los personajes. Esto se explica porque Martin, buen conocedor de la fantasía medievalista tradicional, subvierte voluntariamente los tópicos del triunfo del bien sobre el mal, del código caballeresco o del final feliz, que sí se pueden ver en Tolkien o en los largometrajes de Disney. Por tanto, la definición de fantasía que más se ajusta a la Posmodernidad es la citada por Kurtz (2007), obtenida de *The Encyclopedia of Fantasy* de John Clute y John Grant:

A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms.

Así, lo que mejor se aplica a la fantasía épica, realista y neomedieval de Martin no es tanto su fluctuación respecto a lo real, sino su juego con las expectativas del lector. Martin sabe que su lector consume fantasía y controla sus elementos tan bien como él (elementos, por cierto, que fueron consolidados y catalogados gracias a los juegos de rol de los 70, de cuya labor en la fantasía contemporánea habla extensamente Vu, 2017), por eso mantiene en suspense al público mediante el cumplimiento y la violación constante de las representaciones fantásticas y medievales ya asentadas. En este sentido, nuestra comparación se erige como el descubrimiento de las convenciones que ya manejaban los juglares en la Edad Media castellana, y del derrumbe sistemático de estas en las novelas de Martin.

3.3. El concepto de “personaje”

El personaje o actor es un elemento narrativo básico en cualquier relato desde los orígenes de la humanidad. De acuerdo con Valles Calatrava, Alamo Felices & Cantón Rodríguez (2003), los personajes constituyen el motor de la acción, ya que al mismo tiempo construyen y dependen de la trama, aunque en ocasiones esta puede elaborarse en torno a un único personaje. Esto sucedería, en todo caso, en el *Cantar de Mio Cid*, pero no en *Juego de Tronos*, donde todos los personajes adquieren una relevancia similar, aunque sin duda Ned Stark se destaca sobre los demás por la importancia de su trama. No obstante, como ya dijimos, el *Cantar de Mio Cid* es épica, y no novela, lo cual justifica por su propósito y su ámbito de uso y de creación que el protagonista heroico adquiera tanta trascendencia. Además, a pesar de que un personaje pueda inspirarse o construirse sobre la base de una persona real, como es el caso del Cid, el ente ficcional literario nunca puede ser reemplazado por el real, aun con todas las similitudes que puedan encontrarse, ya que el personaje siempre está modelado para participar en una estructura narrativa.

Los personajes de un relato tienen la dimensión actorial y la dimensión existencial. En la primera, pueden ejecutar actuaciones internas, verbales, gestuales o dinámicas, que serán analizadas en el siguiente epígrafe, mientras que en su existencia, pueden ser principales o

secundarios, estar individualizados o representar una colectividad y ser más o menos complejos. Su caracterización se puede llevar a cabo mediante su ropa, aspecto, lenguaje, comportamientos e intervenciones tanto propias como de los otros personajes de su entorno, con las cuales se ofrece una perspectiva más completa de su constitución.

Precisamente, una de las principales funciones de un personaje es servir como representación del conjunto de experiencias humanas, promoviendo la identificación y la empatía en el lector, como aclara Garrido Gallardo (2015). De este modo, destacan especialmente las variaciones psicológicas que el personaje pueda tener, sus preocupaciones, miedos y deseos, pues son los que lo dotan de verosimilitud y permiten especificarlo como personaje plano, de menor evolución, o como personaje redondo, de continua evolución en la obra. Trataremos de aplicar estas categorías a nuestros personajes en el siguiente capítulo, que corresponde propiamente a la parte práctica del estudio. La información que hasta ahora hemos proporcionado sobre las modalidades estéticas y literarias de las obras que analizamos nos servirá para ilustrar y justificar las diferencias y las similitudes entre el Cid y Ned Stark, cuyo análisis ofrecemos a continuación.

4. El héroe y el honor. Motivos derivados

El arquetipo del héroe, de acuerdo con Freud y sus epígonos, existe para responder a la necesidad psicológica del ser humano de identificación y consuelo frente a las dificultades cotidianas, lo cual explicaría la presencia de héroes en todas las culturas del mundo. De este modo, la figura del héroe representa el progreso individual del ser humano hacia la configuración completa de su propia identidad, y calma nuestro miedo a la muerte incluso cuando muere, porque la resonancia de sus hazañas es eterna.

No nos ha de extrañar, por tanto, que los héroes clásicos y medievales sean recuperados durante el Romanticismo, momento en que la humanidad necesita personajes salvadores totalmente planos que compensen con esperanza y valentía la frialdad racionalista de la Ilustración. Además, los románticos son los primeros en iniciar el titubeo del ser humano hacia los grandes metarrelatos que explicaban el mundo, el cual culmina en la Posmodernidad, y en este momento intentan sustituir las inservibles verdades lógicas por otras más intuitivas y espirituales, como puede ser la creencia en seres humanos sobrenaturales predestinados a un grandioso futuro: no es casual, de hecho, que el siguiente gran retorno de los héroes sea en el periodo de entreguerras, momento en que se escribieron la mayoría de historias de superhéroes como

Batman, a partir de 1939, o Superman, a partir de 1938. El Romanticismo también es la época del “*Volksgeist*”, es decir, del ensalzamiento de las producciones y los rasgos autóctonos de cada país para descubrir lo que, de acuerdo con el pensamiento hegeliano, constituye su esencia. Tiene sentido entonces el profundo estudio que Pidal elaboró sobre nuestro *Cantar*, y la investigación en todos los países europeos sobre sí mismos y sus orígenes, que como sabemos, trajo consigo entre otras cosas el medievalismo.

La definición de “héroe” que nos da, de nuevo, el *Diccionario de teoría de la narrativa* (2003) de Valles Calatrava considera que el héroe es el protagonista de cualquier narración, especialmente de novelas caballerescas, novelas bizantinas, epopeyas y cantares de gesta, y uno de los siete personajes fundamentales de los cuentos maravillosos, citando al formalista ruso Propp. Las narraciones protagonizadas por héroes generalmente se vertebran en torno a esta figura, tratada con actitud elogiosa: este es el caso del héroe arcaico, tradicional o premoderno (Miller, 2002). No obstante, en la actualidad el héroe puede, según Lukács, luchar contra su universo narrativo al buscar infructuosamente valores auténticos sin conseguir integrarse, de manera que ya no representa una colectividad como el héroe épico prototípico. Esto es lo que sucede con Ned Stark, que, además, de acuerdo a la clasificación de Frye, se trata de un héroe supramimético porque es superior moral y físicamente al resto de personajes, pero no al entorno corrupto que le rodea, mientras que el Cid sería un héroe mítico porque supera por naturaleza a los otros y al entorno. Asimismo, los modelos interactivos de identificación con el héroe propuestos por Jauss también varían en uno y otro personaje: en el Cid predomina la admiración, porque es un héroe sabio, justo y bueno mostrado como modelo a seguir, y experimentamos en cierta medida también la catarsis ante las diversas injusticias que sufre, mientras que en Ned la identificación es simpatética porque su heroicidad es imperfecta y se muestra como una criatura cotidiana, aunque también sentimos admiración por sus diversos sacrificios y, lógicamente, catarsis ante su injusta ejecución.

Dean Miller (2002), en su extenso estudio sobre el héroe épico, nos ofrece una definición bastante acertada de las características y las funciones de esta categoría:

the hero, imagined as great man, is conceived as one who lifts or forces himself into a dominant place in his society and epoch, and then compels that society and time into new, even unique historical patterns; in the process he will in all likelihood push aside older, outworn representatives of the principle of power and authority—such as tired and shopworn dynastic monarchs (p. 20)

Este párrafo ejemplifica una de las condiciones que, según Miller, debe cumplir un héroe, que es la aspiración a la mejora o al progreso de una situación, incluso, aunque parezca contradictorio, cuando ese progreso o esa mejora sean conservadores. De este modo, el héroe épico actúa a menudo como preservador de los valores de una clase social o de un país: el Cid, por ejemplo, representa en su máxima expresión los criterios rectores de su sociedad, Castilla durante el reinado de Alfonso VI, y por eso sobresale en ella. En cambio, Ned Stark tiene los sólidos principios morales que corresponden a un noble norteño, padre de familia y Guardián del Norte, pero, cuando se ve obligado a convivir en la corte como Mano del Rey, no consigue someter el corrupto sistema bajo unos criterios justos. Ambos representan lo mejor de su sociedad: el Cid es el héroe cristiano de la primera Edad Media que se enfrenta a los musulmanes, es leal a su rey y defiende las estructuras políticas, sociales y religiosas de su contexto; Ned Stark es el patriarca honrado, justo, leal a su casa y protector del legado familiar, piadoso y generoso con los suyos, solidario con otros caballeros y con los suyos, como manda el código caballeresco.

Otros rasgos que definen el arquetipo del héroe épico, de acuerdo con Miller (2002), son la ascendencia divina o maravillosa, la ubicación en un impreciso tiempo remoto, la asunción de riesgos, la distinción física y espiritual, la fama y perdurabilidad, la predestinación, el seguimiento del código social y la asociación con determinados atributos o rasgos (cabello, atuendo, heráldica...).

Tanto el Cid como Ned Stark tienen, en primer lugar, una clara conexión con lo sobrenatural. El primero recibe una visita en sueños del ángel Gabriel que le augura un buen futuro, procede de una clase social elevada, por tanto, posee una genealogía poderosa, reza constantemente a lo largo de la obra y recibe diversas señales sobre su destino, como las cornejas que contempla al salir de Vivar. Por su parte, Eddard pertenece a la casa Stark, que descende de los Primeros Hombres, la primera estirpe humana que hubo en el universo de *Juego de Tronos* y que mantenía un contacto estrecho con unas semideidades, los hijos del bosque: por eso, tanto él como algunos de sus hijos mantienen la fe en los “dioses antiguos”, divinidades vinculadas a la naturaleza. Aunque no reza tanto como el Cid, sí vemos a Ned en varias ocasiones retirado en su Bosque de los dioses, reflexionando u orando, y también experimenta sueños simbólicos premonitorios o visiones del pasado. Su vínculo con lo sobrenatural queda claro cuando, al principio de la novela, tras haber ejecutado a un desertor de la Guardia de la Noche, contempla

con superstición una loba huargo muerta a causa de la cornada de un venado, símbolos respectivos de su propia casa y de la de su amigo y rey, Robert Baratheon, que efectivamente provoca de forma indirecta la ejecución de Ned.

Es indudable que tanto el Cid como Ned Stark asumen riesgos constantemente, aunque esto tiene resultados diferentes para cada uno. Su motivación principal, como buenos caballeros, es el honor, tanto económico como espiritual. Por eso, el Cid cumple su deber sin rechistar y se convierte en exiliado como le manda el rey Alfonso, lo cual ha sido interpretado por Zubillaga (2007) como una prueba cristiana, de la misma que Ned se desplaza desde su amada Invernalía hasta la capital por el deber de cumplir lo que su amigo y rey, Robert Baratheon, le ha encomendado. Esta travesía se plantea como una prueba moral o vital, ya que Ned, antiguo soldado, y ahora padre y señor de tierras, va a tener que desenvolverse como político, un ámbito que le es tan desconocido como el sureste peninsular lo es para el Cid. De hecho, a pesar de todas las circunstancias desfavorables, ambos eligen siempre hacer lo correcto hasta las últimas consecuencias: el Cid no se venga personalmente de los infantes de Carrión por deshonorar a sus hijas, sino que recurre a la justicia del Estado, y Ned delata ingenuamente la infidelidad de la reina Cersei, lo que le cuesta la vida.

Tanto el *Cantar del Mio Cid* como *Juego de Tronos* se desarrollan en un contexto de conflictos de poder, de ahí que ambos se vean envueltos en combates políticos, pero tan solo el Cid lucha en batallas militares. En ambos casos, se nos presentan los oponentes, se relata la violencia, verbal o física, las muertes o pérdidas, y finalmente la victoria: el Cid va conquistando territorios hasta adueñarse de Valencia, se gana el perdón del rey, casa a sus hijas y repara la deshonor que le devuelven sus yernos, los infantes; Ned se sacrifica por el Estado entregándose a una investigación sobre la descendencia del rey Robert y la reina Cersei, descubre su secreta ilegitimidad, se apiada de la reina y de sus hijos y les ofrece la posibilidad de exiliarse, pero subestima a sus enemigos y es decapitado por traición. Así, el mundo ordenado del Cid, en el que es posible recuperar el honor para sí mismo, para su familia y para el Estado mediante diversas hazañas militares, políticas y morales, es totalmente opuesto al mundo desordenado de Ned, donde los enemigos cortesanos lo traicionan impunemente porque desconoce los verdaderos valores que rigen esa sociedad podrida. De hecho, es la traición no reparada hacia los Stark la que motivará otros acontecimientos vengativos en toda la saga, como la famosa “Boda Roja”.

La fama y la fortuna son también dos características que se cumplen en los dos personajes. Como bien explica Bautista (2007), el personaje del Cid posee muchas interpretaciones políticas, ya que se propone como un modelo de noble más importante por sus méritos y virtudes que por su linaje, de ahí que la alta aristocracia conjure contra él y que Rodrigo Díaz esté obsesionado con las riquezas materiales, puesto que demuestran su estatus y su lealtad a la Corona. De hecho, ni Ned ni el Cid se oponen directamente en ningún momento a la autoridad real, sino que se someten a sus respectivos monarcas para poder cambiar la sociedad desde arriba. El ansia por la riqueza económica no está tan presente en Ned Stark, si bien se ensalza su papel como sustento económico y social del núcleo familiar, y señor de un amplio territorio, preocupado por abastecer a los suyos. Asimismo, ambos perviven en sus posesiones y en su descendencia, especialmente Ned, cuya función y carácter son reproducidos en sus hijos Jon y Robb. Tanto el Cid como Eddard gozan de celebridad en sus respectivos universos literarios (Rodrigo Díaz es reconocido, temido y adorado allá donde va, la familia de Ned erige una estatua en su cripta), y el Cid, además, se ha convertido en el mito hispánico por excelencia, estando presente en innumerables creaciones literarias y en estatuas físicas por todo nuestro país.

Por lo que respecta a sus símbolos y atributos, ambos son fuertes físicamente (en el Cid esta cualidad se ve destacada cada vez que libra una batalla), barbudos (especial símbolo de masculinidad sobre todo en el Cid, que a menudo es llamado “el de la barba bellida”), y gustan de ir a caballo (imposible olvidar a Babieca, el caballo del Cid). Sin embargo, por lo que ya dijimos sobre su condición social, la vestimenta es mucho más cambiante y mejor descrita en Rodrigo Díaz, que elige cuidadosamente su atuendo según si está en la corte o si va a batallar, mientras que el atuendo de Ned se describe muy poco, limitándose a los colores de su escudo: el blanco, color de la pureza, la honradez, la transparencia; y el gris, que connota seriedad, autoridad, dureza o incluso tristeza. En ambos son clave las espadas: “Tizón” y “Colada”, ganadas por el Cid en diversas batallas, cedidas a sus yernos y recuperadas después de sus manos tras su deshonra, que representan su implacabilidad, y “Hielo”, la impresionante hoja de acero valyrio con la que Ned, significativamente, decapita al desertor de la Guardia de la Noche al principio de la obra, y con la que es irónicamente decapitado al final, cuyo gélido nombre recuerda a su hogar. El símbolo de la casa Stark, en consonancia con sus colores, tampoco es casual: el lobo huargo, una criatura más grande que un lobo común, feroz y protector, que, como Ned, solo se siente cómodo en su bosque y con su manada.

Esto nos conduce a tratar la relación de ambos héroes con sus respectivas familias, y con otros personajes. El Cid, por una parte, es un modelo en la lucha, pero también en la administración de su hacienda y en el trato con su familia, y es adorado por todos los que le rodean gracias a su carisma y su capacidad de liderazgo, como se ve en sus arengas a las tropas antes de la batalla, sus recompensas a sus soldados, y la elección cuidadosa de sus palabras según el interlocutor. Por otra parte, Ned es más bien taciturno, no gusta de la conversación, sino de la compañía de sus amigos cercanos y de su familia, pero gobierna Invernalía justamente y es amado por todos en el Norte. Los dos son héroes muy humanos, puesto que expresan libremente sus sentimientos (el Cid, sin ir más lejos, empieza llorando el *Cantar*, Ned es más reactivo pero también llora al perder al rey, su amigo, ambos son risueños), pero respetan siempre los patrones de cortesía, como a quién besar las manos o a quién dar abrazos.

Especialmente importante es la relación que tienen con sus hijas y con sus mujeres: la conexión de ambos con ellas es muy especial, modélica, puesto que las aman y se preocupan por ellas en todo momento. Aunque no se habla mucho sobre las hijas del Cid en el poema, él las llama “las telas de mi corazón”, y dice sentir tanto dolor como al separar la uña de la carne cuando se separa de ellas, mientras que Ned decide llevar a sus hijas a la corte para que aprendan a comportarse en sociedad y se desenvuelvan en el mundo real. De hecho, tanto Sansa Stark como Arya Stark tienen mucha importancia en la historia, hasta el punto de que Sansa, la mayor, es chantajeada por la reina para que reconozca públicamente la traición de su padre, lo cual es prefigurado en la ejecución de su loba, Dama. Por su parte, tanto Ned como el Cid tratan a sus esposas con cortesía y amor, y ambas son descritas como pacientes, sufridas y honradas, aunque la más activa de las dos es Catelyn, la esposa de Ned, puesto que participa activamente en la restauración de la honra de su familia.

En definitiva, ambos son héroes mucho más templados, reflexivos y afectuosos de lo que es propio en un héroe medieval. De hecho, ambos son capaces de entablar relaciones sólidas también entre los personajes masculinos, como el Cid con sus sobrinos Félix Muñoz y Pedro Bermúdez, o Ned con sus hijos (Jon, Robb y Bran) o sus guardias (Desmond, Tom, Jory Cassel). La pareja de Rodrigo Díaz y Minaya Álvar Fáñez tiene su correlato en *Juego de Tronos* en la pareja de Ned Stark y Robert Baratheon, como compañeros militares y grandes amigos. Sin embargo, no sobran tampoco los enemigos, que en ambos casos son móviles: del ambivalente rey Alfonso pasamos a los infantes de Carrión y a la alta aristocracia castellana en el *Cantar de Mio Cid*, que se corresponden en *Juego de Tronos* con la reina Cersei, su hermano

Jaime y los consejeros Varys y Meñique, traidores por excelencia de Eddard, junto con el resto de indolentes cortesanos.

Por último, listamos brevemente los otros tópicos o motivos que aparecen en relación con estos personajes, de acuerdo con Frenzel (1980) y Propp (2000). Junto con la deshonra (falsas acusaciones, raptos, intentos de asesinato), la venganza, la traición (reparada en el Cid, no reparada en Ned), la rivalidad y las continuas pruebas de amistad entre señores y vasallos, el siguiente motivo más claro es el del duelo: el Cid se debe enfrentar judicialmente a sus yernos, ante lo que se propone un combate de uno de sus hombres contra uno de ellos, mientras que Ned es asaltado por Jaime Lannister y muchos de sus guardias en desventaja porque Catelyn, la esposa de Ned, ha apresado al hermano de Jaime, Tyrion, como venganza por el intento de asesinato de su hijo Bran. Tanto los infantes de Carrión en el *Cantar de Mio Cid* como el príncipe Joffrey en *Juego de Tronos* son sometidos a “la prueba del pretendiente”; una demostración de su valor en la que fracasan y demuestran no ser merecedoras de las hijas de los héroes: en los primeros, es luchar en una batalla; en el segundo, es enfrentarse a una loba huargo. La humillación que experimentan estos personajes desemboca en el martirio de las hijas de los héroes, que reciben ataques tanto físicos como verbales. Otros tópicos vinculados al mundo político que aparecen son el del especulador (los judíos Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*, el consejero de la Moneda, Meñique, en *Juego de Tronos*), el del repatriado, puesto que así se sienten Ned y el Cid al tener que desplazarse de su hogar; el del rebelde (el Cid contra su destino como exiliado, Robb Stark, hijo de Ned, contra los Lannister, asesinos de su padre) y el del soberano humillado, que en el *Cantar de Mio Cid* es Alfonso VI al descubrir la falsedad de los rumores sobre Rodrigo Díaz, y que en *Juego de Tronos* es Robert Baratheon, a manos de su esposa y sus ilegítimos hijos.

5. Conclusión

A la luz de lo expuesto en este trabajo, podemos concluir que, efectivamente, el arquetipo heroico está en la base de la configuración de los personajes del Cid y de Ned Stark. Ambos son caballeros medievales o de inspiración medieval, se rigen por el código caballeresco, son o han sido guerreros, pertenecen a la aristocracia y defienden valores elevados como la verdad, la valentía, el honor o la generosidad. De hecho, aunque Miller (2002) ve en la insistencia del Cid por las riquezas materiales cierta codicia, no son más que una forma de demostrar su

servicio al rey Alfonso y su calidad como caballero. Sin embargo, el sacrificio de cada uno no recibe la misma recompensa, puesto que Ned, un ex soldado y padre de familia inadaptado en la corte, acaba fracasando en su prometeico empeño por demostrar la verdad y que se haga justicia.

El desencanto y el escepticismo con el que es tratado el protagonista de *Juego de Tronos* se explica por las diferencias en el retrato del Medioevo en el siglo XII y en el siglo XX, además de por las diferentes estéticas y tipologías textuales que manejan las obras. Mientras que el Cid es un héroe claramente moderno por su templanza y buen hacer, con rasgos arcaicos como la fortaleza física, Ned Stark es un héroe posmoderno, fraguado en el neomedievalismo realista de Martin, cuyos principios no se corresponden con la realidad en la que vive. Destacamos, para finalizar, la tremenda importancia de conocer y difundir no solamente el uso del método comparatista, sino también las diferentes estéticas posmodernas que hemos abordado en este trabajo y que nos permiten interpretar producciones culturales contemporáneas de diversa procedencia.

6. Bibliografía

- Albaladejo, T. (2008): “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poética*, 29(2), pp. 245-275. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/267>
- Bautista, Francisco (2007): “‘Como a señor natural’: Interpretaciones políticas del *Cantar de Mio Cid*”, *Olivar*, 8(10), pp. 173-184. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>
- Beller, Manfred & Naupert, Cristina (2003): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, & Cebreiro, María do (2006): *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.
- Carroll, Shilloh (2014): *Enchanting the Past: Neomedievalisms in Fantasy Literature*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in English Middle Tennessee State University
- Domínguez, César; Saussy, Haun; Villanueva, Darío & Mejía, David (2016): *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*. Madrid: Taurus.

- Enríquez Aranda, María (2005): “La literatura comparada en proceso de renovación. Algunas notas sobre su relación con la recepción del texto literario y la traducción”, *Interlingüística*, 16, pp. 363-370.
- Facchini, Riccardo (2017): “‘I watch it for historic reasons.’ Representation and reception of the Middle Ages in A Song of Ice and Fire’ and ‘Game of Thrones’”, *Práticas da História*, 5, pp. 43-73.
- Frenzel, Elisabeth (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Gredos.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2015): “Personaje”, *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Disponible en http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Personaje_0.pdf
- Gil-Albarellos, Susana (2003): “Literatura comparada y tematología: aproximación teórica”, *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 7, pp. 239-260. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=981585>
- Jung, Carl (2015): *Obra completa*. Madrid: Trotta.
- Kurtz, Patricia (2007): “Understanding and Appreciating Fantasy Literature”, *Choice Reviews Online*, 45(04), pp. 571-580.
- Maestro, Jesús (1997): *Introducción a la teoría de la literatura*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Martín Jiménez, Alfonso (1998): “Literatura general y literatura comparada. La comparación como método de la crítica literaria”, *Castilla: Estudios De Literatura*, 23, pp. 129-150.
- Martin, George, & Macía, C. (2012): *Juego de tronos*. Barcelona: Gigamesh.
- Miller, Dean (2002): *The Epic Hero*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mombelli, Davide (2019): “La metodología comparatista en los estudios literarios”, *Revista Española de Educación Comparada*, 34, pp. 97-117.
- Monegal, Antonio (2006): “La Literatura Comparada en tiempos de revolución”, *1616: Anuario de la Sociedad Española De Literatura General y Comparada*, 11, pp. 279-288.
- Montaner Frutos, Alberto (2018): *Cantar de Mio Cid*. Algete, Madrid: Mestas.
- Naupert, Cristina (1998): “Afinidades (s)electivas: La tematología comparativista en los tiempos del multiculturalismo”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 16, pp. 171-184. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90914>
- Pascual-Argente, Clara (2013): “‘A guisa de varón’: Masculinity and Genre in the *Poema de mio Cid*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(5), pp. 539-556.

Propp, Vladimir & Meletinski, Eleazar M. (2000): *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Real Academia Española: “Arquetipo”, “Inconsciente colectivo”, *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es> [Consulta: 01/07/2020].

Valles Calatrava, Jose Rafael; Alamo Felices, Francisco; & Cantón Rodríguez, Loreto (2003): *Diccionario de teoría de la narrativa*. Salobreña: Alhulia.

Villanueva, Darío (1995): *Literatura comparada y enseñanza de la literatura*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-enseanza-de-la-literatura-0/>

Vu, Ryan (2017): “Fantasy After Representation. D&D, *Game of Thrones*, and Postmodern World-Building”, *Extrapolation*, 58 (2,3), pp. 273-301. Disponible en <https://doi.org/10.3828/extr.2017.14>

Zubillaga, Carina (2007): “La dilación poética del destierro: El tema de la partida del héroe en el *Cantar de Mio Cid*”, *Olivar*, 8(10), pp. 243-252. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>

Audiovisual:

George RR Martin on the Making of Game of Thrones (2019). Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q10ZPY8IENo>