

Ecós de la Edad Media en la Literatura Fantástica de Clive Staples Lewis

Marta García de la Puerta
Universidade de Vigo
mpuerta@uvigo.es

Resumen

El presente artículo pretende contribuir a la comprensión y análisis de una parte esencial de la literatura fantástica de C.S. Lewis: la *Trilogía Cósmica* y las *Crónicas de Narnia*, obras que, además, tienen la particularidad de compartir características propias del pensamiento literario medieval. El rastreo de las fuentes, de procedencia muy diversa, de las que C.S. Lewis extrae los elementos que conforman los mundos secundarios imaginados, así como de los compromisos ideológicos implícitos o explícitos que hay en éstos es lo que constituye el objetivo de nuestro trabajo.

Palabras clave: C.S. Lewis, fantasía, Edad Media

Abstract

It is our purpose to contribute to the understanding and analysis of an essential part of Clive Staples Lewis's fantasy literature: *The Cosmic Trilogy* and the *Chronicles of Narnia*, works which, besides, have the particularity of sharing characteristics typical of medieval literary thought. The tracing of medieval sources of very different origins, from which C.S. Lewis extracts the elements that shape his secondary worlds, as well as the implicit or explicit ideological commitments found in them is what constitutes the aim of this work.

Key words: C.S. Lewis, fantasy, medieval sources

Referirse a las influencias o a los antecedentes de la obra de un escritor suele ligarse con frecuencia a la puesta en cuestión de su originalidad o de su capacidad inventiva. En este sentido, el reconocimiento de fuentes procedentes de otras obras literarias en la obra de ficción de C.S. Lewis ha motivado que con frecuencia se pusiera en cuestión la originalidad de estas narraciones. Roger L. Green y Walter Hooper defienden ésta sin fisuras, pero no negando los ecos de otras literaturas reconocibles en Lewis, sino matizando su importancia en el proceso creativo:

MARTA GARCÍA DE LA PUERTA

The Literary inspirations are tenuous. Again and again one can find echoes from legend and literature, ancient and modern –and those of us who have “read the right books” will find more than those who have not. But such echoes are of little importance, save to suggest what books Lewis had read or to make us marvel at his wide reading and retentive memory. But however much his reading may have suggested to him, Lewis can never be accused of copying another author, save in trifling instances, which were usually subconscious anyway (Green & Hooper, 1994: 250).

En efecto, como apuntan Green y Hooper, la capacidad retentiva de Lewis era sorprendente. Y también lo era la cantidad de lecturas que acumuló en el transcurso de su vida y su vastísima cultura, en particular la relacionada con el mundo clásico y medieval. De modo que, para la elaboración de su obra fantástica, no sólo se valió de los recuerdos acumulados a lo largo de su vida, sino también de la enorme cantidad de material que le proporcionó la lectura de cuentos, sagas y mitos. Y en lo que se refiere a la originalidad de su obra, y de las obras literarias en general, el mismo Lewis se desmarca de un concepto de “pura creación” sin referencias previas: “We (...) never in the ultimate sense, *make*. We only build. We always have materials to build from” (Lewis, 1991: 73). A propósito de este tema, Chad Walsh también destaca la escasa preocupación de Lewis por ser original, y lo hace de tal modo que termina afirmando la suprema peculiaridad de su obra:

Lewis does not elevate “originality” into a cult. In his critical writings he argues that not originality but the expression of something of universal profit is the thing desired from an author. He practices what he preaches. He takes ideas and literary techniques from any convenient source with the freedom of a Chaucer or Shakespeare, but –like his more distinguished fellow-writers– he thoroughly assimilates and transmutes. The paradoxical result is that Lewis’s books give an impression of extreme originality. The mysterious chemistry of the mind has brought everything into harmony, and the strangely assorted ingredients add not confusion but richness and body (Walsh, 1949: 139).

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, haremos a continuación un recorrido por las obras y las tradiciones literarias de las que la obra de Lewis es deudora en mayor o menor grado. Entre este “humus” o materia prima de la que se sirve el autor para construir sus mundos secundarios nos encontramos de un modo manifiesto con elementos presentes en la tradición literaria y pensamiento medieval en general, a partir de los cuales Lewis será capaz de crear una literatura fantástica original. Como explica el propio Lewis “(...) in reading great literature I become a thousand men and yet remain myself” (Lewis, 1995b: 141).

En su autobiografía *Surprised by Joy*, el propio Lewis hace hincapié en la importancia que para él tenía todo lo nórdico. Según el autor, tras un período de profundo pesimismo y sequía intelectual, el renacimiento imaginativo le llegó de la mano de obras como *Siegfried and The Twilight of the Gods*, concretamente en la

traducción de Margaret Armour, en una edición que incluía ilustraciones de Arthur Rackham, y del ciclo operístico de Wagner, *Ring of the Nibelung*, basado en *Nibelungenlied*¹, composición germana del siglo XIII. En palabras de Hooper (1996: 222), “they were two of his most treasured books”.

Es en las *Crónicas de Narnia* donde se aprecian con mayor claridad aquellos elementos de la mitología nórdico-germánica que Lewis recoge para la creación de su literatura fantástica. Muchas de las criaturas que aparecen en los cuentos de Narnia remiten a las que fueron adoradas como dioses por los nórdicos. Así sucede con los gigantes de Harfang, que presentan las mismas características que sus paralelos en los mitos y leyendas tradicionales, encerrando en sí toda la maldad que generalmente se les atribuye en éstas. Por otro lado, en las rocosas montañas de las tierras del norte es donde los gigantes de las *Eddas*² y los gigantes de las *Crónicas de Narnia* tienen sus inhóspitos dominios.

Los gigantes de la mitología estaban hechos, parcial o totalmente, de piedra³, peculiaridad que también queda recogida en la obra de Lewis de un modo explícito a través del personaje Jill Pole en *The Silver Chair*:

I do believe (...) that all the stories about giants might have come from those funny rocks. If you were coming along here when it was half dark, you could easily think those piles of rocks were giants” (Lewis, 1994d: 79).

De la misma forma, Mount Pire, una de las cumbres más altas de Narnia, que está formada por dos cimas, antaño fue un gigante de dos cabezas transformado en piedra por King Olvin de Archenland. Por otro lado, así como los gigantes de las leyendas nórdicas comían grandes cantidades de carne humana, el canibalismo y la glotonería son también atributos característicos de los gigantes de Ettinsmoor, para quienes los hombres y los *marsh-wiggles*⁴ se encuentran entre sus platos favoritos (Lewis, 1994d: 131-132).

Sin embargo, no todos los gigantes de la mitología nórdica eran temibles o estaban del lado del mal. A pesar de su temible aspecto y de su tremenda fuerza,

¹ Recopilación de canciones y rapsodias existentes que se agrupan en cinco ciclos de mitos diferentes, pero que se refieren todos, de alguna manera, al gran tesoro de los nibelungos.

² Junto con la *Edda Menor* de Snorri Sturluson, la *Edda Mayor* constituye la principal fuente de información sobre la mitología y las viejas tradiciones épicas del mundo germánico precristiano. La edición de la *Edda Mayor* utilizada en este trabajo es la de Luis Lerate (1986); de la obra de Snorri Sturluson hemos manejado la edición preparada por Enrique Bernárdez (1982).

³ Ejemplos de la antigua y extendida asociación de los gigantes a la piedra quedan recogidos, por ejemplo, en algunos de los cuentos sobre el rey Olaf de Noruega, como es el caso del gigante Hrimgerd o Dwarf Alis.

⁴ Los *marsh-wiggles* son criaturas fantásticas que surgen de la propia imaginación del autor.

podían mostrarse amistosos con los humanos. En palabras de García Font, gran estudioso de los mitos y leyendas nórdicos, “aparecen con la ingenuidad de lo primitivo, de lo elemental, de la fuerza simple” (García Font, 1995: 133). Font menciona a Thiassi, Thrym y Oegir como ejemplos de gigantes que muestran buen talante y ofrecen una imagen más benigna, pese a su imponente presencia. En los cuentos de Narnia también hay gigantes “benevolentes”, como Wimbleweather de Deadman’s Hill o Rumblebuffin, caracterizado por una valentía incuestionable, pero también por cierta torpeza a la hora de actuar.

Lewis también recurre a las leyendas y tradiciones a la hora de describir a los enanos, otra de las razas que pueblan el mundo de Narnia. En los cuentos de Narnia estas pequeñas criaturas son representadas como seres muy diestros en el trabajo de la piedra y el metal. A excepción de los enanos “zoquetes”, los “Duffers”, se les considera excelentes herreros, mineros y artesanos. En la mitología nórdica, una de las ocupaciones principales de los enanos era también la minería y la herrería. Según las *Eddas*, por ejemplo, de los talleres subterráneos de los enanos herreros y orfebres salieron grandes obras, orgullo de los mismísimos dioses: el martillo de Thor, el anillo y lanza de Odín, la nave de Freyr, el cinturón de Megingiard de Thor, el collar de Freya y el cuerno de Giallarhorn, entre otros. En Narnia, los trabajos de los enanos artesanos tenían una gran reputación. Fueron los enanos quienes hicieron las coronas del rey Frank y la reina Helen: “Light, delicate, beautifully shaped circles that you could really wear and look nicer by wearing. The King’s was set with rubies and the Queen’s with emeralds” (Lewis, 1994f: 187); y de una forja subterránea salieron las espadas, los cascos y las mallas que recibieron Caspian, Trumpkin y Nikabrik de manos de los siete enanos rojos de Shuddering Woods (Lewis, 1994b: 76).

Pero Lewis supo recoger de estas mitologías otros elementos que también evocan remotos tiempos pasados. Como en la mitología nórdica, en los cuentos de Narnia la partida o llegada de los reyes, especialmente por mar, es un acontecimiento espectacular. En muchos de los relatos los reyes y su séquito van ricamente ataviados con trajes de colores brillantes, los barcos ostentan espléndidos estandartes y el pueblo se reúne para despedir o dar la bienvenida a su soberano (Lewis, 1994d: 37). Además, los barcos de Narnia son obras de arte por derecho propio. El “Splendour Hyaline”, por ejemplo, que navegó por las aguas de las *Islas Solitarias*, tiene forma de cisne y el “*Dawn Treader*”, barco que da título al quinto libro de Narnia, tiene forma de dragón: la cabeza forma la proa, las alas son los costados del barco y la cola es la popa. El vigía se instala en una pequeña oquedad situada en el cuello del dragón y observa por su boca.

Otro de los motivos que aparece con frecuencia en los textos mitológicos de las *Eddas* es el fresno Yggdrasil, árbol cósmico también presente en las *Crónicas de*

Narnia. En la *Edda Mayor* el gran árbol Yggdrasil o árbol de las cenizas simboliza el cosmos inmutable. Como expresión del cosmos es, al mismo tiempo, el centro de la vida, el centro de todo. Así es cómo se describe en la Edda en prosa de Snorri Sturluson:

Este fresno es el mayor y mejor de todos los árboles: sus ramas se extienden por todos los mundos y llegan más allá del cielo. Sujetan el árbol tres raíces que se extienden dilatadamente: una llega donde los Ases, y otra donde los gigantes de hielo. (...) y la tercera está sobre el Niflheim, y bajo esa raíz está Hvergelmir; (...). La tercera raíz del fresno está en el cielo, y bajo esa raíz hay una fuente muy sagrada, que se llama fuente de Urd” (Sturluson, 1982: 103-4).

En la edición americana de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* aparece mencionado “the World Ash Tree” (Lewis, 1970: 138), o Árbol de las Cenizas, nombre por el que también era conocido el Yggdrasil o árbol cósmico de la mitología nórdica.

En lo que se refiere a la *Trilogía Cósmica*, quizá sea en *Out of the Silent Planet* en la que se aprecia con más claridad esa sensación que los Inklings denominaban “Northernness”⁵, aunque en este caso no tanto por la descripción de escenarios y personajes como desde el punto de vista lingüístico. Las palabras en idioma malacandrio *hross*, *hamdramit* y *harandra*, por ejemplo, “are reminiscent of Old Norse” (Sammons, 1980: 160). Por su parte, Downing afirma que incluso esas pequeñas referencias de Ransom a Rackham y Chaliapin, un cantante de ópera ruso, “evoke “Northernness”, alluding to Norse saga as portrayed in the illustrations of Rackham or performed in Wagnerian operas” (Downing, 1992: 25). Finalmente, si atendemos a la explicación que proporciona David Crystal en *The Cambridge Encyclopedia of the English Language* acerca de los orígenes escandinavos de la terminación -by⁶ (Crystal, 1995: 25), tan frecuente en los nombres patronímicos de Inglaterra, no hay duda de que en “Nadderby” (Lewis, 1989a: 3), nombre del lugar en el que Ransom va a tener su primer encuentro con Weston y Devine, encontramos otra probable reminiscencia del nórdico antiguo en la obra de Lewis desde el punto de vista lingüístico.

El itinerario vital y creativo del autor pone en evidencia, por otra parte, su profundo interés y admiración por la literatura medieval inglesa, que se plasma en *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, *The Discarded Image: An*

⁵ Hacia 1933 (es difícil precisar la fecha exacta) se iniciaron en Oxford, a instancias de J.R.R. Tolkien, unas tertulias literarias con el propósito de estudiar las lenguas y las literaturas de los países nórdicos. Esta agrupación de amigos se denominó a sí misma “The Inklings” y compartía, entre otras cosas, el amor por lo que denominaban “Northernness”.

⁶ “The Scandinavian word for ‘farm’ or ‘town’” (Crystal, 1995: 25).

Introduction to Medieval and Renaissance Literature y varios estudios críticos dedicados a un gran número de obras de la literatura medieval. No sorprende, pues, que un hombre profundo conocedor –y además entusiasta– de la literatura medieval inglesa se dejara llevar por ella de tal manera que pudiera entreverse la resonancia de estas creaciones en sus propias obras de ficción fantástica.

En *The Discarded Image*, el propio autor ofrece una visión concisa y comprensiva de una “imagen del mundo” que quedaría desacreditada en épocas posteriores, pero hacia la que reconocía sentirse fascinado:

I have made no serious effort to hide the fact that the old Model delights me as I believe it delighted our ancestors. Few constructions of the imagination seem to me to have combined splendour, sobriety, and coherence in the same degree (Lewis, 1995: 216).

En esta obra Lewis afirma que el modelo de representación de la Tierra más seriamente considerado durante el medievo era el de los antiguos griegos, de acuerdo con el cual ésta no era plana, sino una esfera sólida estacionada en el centro de una caja china de siete esferas transparentes, en cada una de las cuales se hallaba cada uno de los entonces considerados planetas: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno⁷:

The central (and spherical) Earth is surrounded by a series of hollow and transparent globes, one above the other, and each of course larger than the one below. These are the ‘spheres’, ‘heavens’, or (sometimes) ‘elements’. Fixed in each of the first seven spheres is one luminous body. Starting from Earth, the order is the Moon, Mercury, Venus, the Sun, Mars, Jupiter and Saturn; the ‘seven planets’. Beyond the sphere of Saturn is the *Stellatum*, to which belong all those stars that we still call ‘fixed’ because their positions relative to one another are, unlike those of the planets, invariable. Beyond the *Stellatum* there is a sphere called the First Movable or *Primum Mobile*. This, since it carries no luminous body, gives no evidence of itself to our senses; its existence was inferred to account for the motions of all others (Lewis, 1995: 96).

Los sonidos de estos siete planetas producían una música, la “música de las esferas”, a la que corresponde nuestra escala diatónica. A cada uno de los planetas estaba asociado un metal: plata, mercurio, cobre, oro, hierro, estaño y plomo, en ese orden. El alma que descendía desde el cielo para nacer en la Tierra adquiriría, al llegar abajo, las cualidades de dichos metales, por lo que nuestros cuerpos y almas estarían compuestos de todos los elementos del universo y cantarían, por así decirlo, la misma canción.

⁷ En la Edad Media se mantenía también otro concepto muy diferente sobre la Tierra, que es el que se cita con más frecuencia como ejemplo de *error científico* medieval, según el cual la Tierra era plana como un plato, con la tierra firme ocupando su parte central, de manera que sus confines eran tenebrosas aguas, un mar lleno de todo tipo de monstruos peligrosos para el hombre.

De acuerdo con dicha visión, tanto la música como las artes iban a permitirnos sintonizar con dichas armonías. En la Edad Media, las siete ramas del conocimiento estaban asociadas a dichas esferas: gramática, lógica y retórica (conocidas como *trivium*), aritmética, música, geometría y astronomía (el *quadrivium*). Por su parte, las esferas cristalinas no eran –como el cristal– de materia inerte, sino que estaban compuestas de poderes espirituales vivos, presididos por seres angélicos. Más allá de todo lo anterior se hallaba ese luminoso reino celestial en donde Dios se sentaba en su trono. De manera que, al llegar la muerte, el alma regresaba a su creador, pasando de nuevo a través de las siete esferas, en cada una de las cuales se iba dejando la cualidad correspondiente para llegar al juicio totalmente desnuda. Era como una gran obra central en la que la mayoría de las obras particulares encajaban, a la que constantemente se referían y de la que obtenían gran parte de su fuerza.

Considerando la fascinación que la Edad Media despertaba en Lewis, no debe resultar extraño que en su obra fantástica aparezcan elementos del mundo medieval. Es cierto que Lewis no presenta en su *Trilogía Cósmica* un modelo ptolemaico del universo pero, como afirma George Musacchio, no se puede negar que “without trying to give us a Ptolemaic view of the universe, is able to utilize some of the mood and atmosphere of that older way of looking at it as God’s ordered creation” (Musacchio, 1994: 41-42).

En efecto, el universo de la *Trilogía Cósmica* comparte con la antigua cosmología algunos elementos relativos a la visión jerarquizada y ordenada del universo, a las esferas, a la concepción del cosmos como algo vivo y en constante actividad, a la metáfora del Gran Baile y a otros elementos característicos del sistema medieval.

En *The Discarded Image*, Lewis explica que el concepto de jerarquía era esencial para la arquitectura del universo ptolemaico, sobre cuyos principios se asentaba el modelo medieval y renacentista. En la *Trilogía Cósmica* esta concepción jerárquica del universo aparece en la disposición de todas las criaturas del sistema Arbol (el sistema solar). Resulta también muy significativo que Lewis utilice una variante de la metáfora de la “Gran Cadena” cuando hace referencia en *Perelandra* a “the lines of the personal beings” (Lewis, 1989b: 345). En *Out of the Silent Planet* los *sorns* le explican a Ransom cómo entienden ellos la jerarquía dentro de su particular visión de “la Escala de la Vida”: “There must be rule, yet how can creatures rule themselves? Beasts must be ruled by *hnau* and *hnau* by *eldila* and *eldila* by *Maleldil*” (Lewis, 1989a: 91). Por citar un último ejemplo, en *That Hideous Strength* Lewis sitúa a Perelandra, o lo que es lo mismo, a Venus, en el Tercer Cielo, es decir, en la tercera esfera según la cosmología medieval. Eso es lo que señala Dimble a los habitantes de St. Anne’s: “In the Third Heaven, in

MARTA GARCÍA DE LA PUERTA

Perelandra” (Lewis, 1989c: 738). Lewis recrea en su obra una secuencia perfectamente ordenada del universo, en la que Maledil oficia de Gran Creador. Para Musacchio, “the concept of hierarchy did make sense to him for humanity’s relationship to God, above us on the chain, and beasts, below us” (Musacchio, 1994: 54).

Otro de los elementos medievales que pueden advertirse en la obra de Lewis es la influencia de los planetas sobre la vida y los acontecimientos, materia que formaba parte de la astronomía en el medievo⁸. Lewis llama la atención sobre el distinto significado de la palabra en la era moderna respecto del uso que de ella hacían los poetas antiguos:

The word influence in its modern sense (...) is as grey an abstraction as the whole range of our language affords. We must take great care not to read this, the word’s withered senility, back into its use by older poets where it is still a fully conscious metaphor from astrology (Lewis, 1995: 110).

Si durante la Edad Media se consideraba que los planetas afectaban no sólo a los acontecimientos y la psicología de las personas sino también a los reinos vegetal y mineral, de igual modo en la *Trilogía Cósmica* de Lewis éstos aparecen a lo largo de toda la obra como elementos que influyen en los acontecimientos y las vidas de los personajes. El capítulo titulado “The Descent of the Gods” de *That Hideous Strength* es una buena muestra de ello:

Quick agitation seized them: a kind of boiling and bubbling in mind and heart which shook their bodies also. It went to a rythm of such fierce speed that they feared their sanity must be shaken into a thousand fragments. And then it seemed that this had actually happened. But it did not matter: for all the fragments –needle-pointed desires, brisk merriments, lynx-eyed thoughts– went rolling to and fro like glittering drops and reunited themselves (Lewis, 1989c: 687).

Esa noche a la que se hace referencia, en St. Anne’s todos habían estado extraordinariamente ingeniosos: “If not plays upon words, yet certainly plays upon thoughts, paradoxes, fancies, anecdotes, theories laughingly advanced yet (on consideration) well worth taking seriously, had flowed from them and over them with dazzling prodigality” (Lewis, 1989c: 686).

La influencia de Viritrilbia (Mercurio) se dejaba sentir entre ellos: “For the lord of Meaning himself, the herald, the messenger, the slayer of Angus, was with them” (Lewis, 1989c: 686). Por su parte, el propio Ransom, en su travesía espacial

a Malacandra, fue testigo forzoso de cómo las luces avasalladoras de las constelaciones se proyectaban sobre la nave espacial al tiempo que le transmitían una nueva energía revitalizadora: “Stretched naked on his bed, a second Danae, he found it night by night more difficult to disbelieve in old astrology: almost he felt, wholly he imagined, ‘sweet influence’ pouring or even stabbing into his surrendered body” (Lewis, 1989a: 25).

Es como si las “influencias” de las constelaciones y los planetas se infiltrasen en Ransom hasta el punto de llegar a experimentar en cuerpo y alma una sensación de gran armonía y vitalidad: “(...) through depth after depth of tranquility far above the reach of night, he felt his body and mind daily rubbed and scoured and filled with new vitality (Lewis, 1989a: 26).

Incluso el escéptico personaje Weston, en una de sus escasas respuestas a las incesantes preguntas de Ransom en su viaje a Malacandra, aventura una posible base científica a ese cúmulo de sensaciones, al afirmar que allí recibían muchos rayos que nunca penetraban en la atmósfera terrestre (Lewis, 1989a: 26).

Los planetas y las constelaciones, por tanto, no están simplemente presentes, sino que se incorporan en la trama de las obras. Lo mismo sucedía –explica Lewis– en la literatura medieval: “in the buildings the cosmological material is something woven into what we may call the plot of a building” (Lewis, 1995: 201). Y en *Studies in Medieval and Renaissance Literature* insiste en este mismo aspecto al afirmar lo siguiente: “Planetary influence could not remove free will but it could alter the states of mind and imagination which free will has to deal with” (Lewis, 1979: 55).

Otra de las características que muestran un nexo de unión entre la antigua cosmología y la visión del universo que presenta Lewis en su *Trilogía Cósmica* es la concepción del cosmos como algo vivo y en constante actividad. En su ensayo “Imagination and Thought” incluido en *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, Lewis afirma que para una mayor comprensión del concepto de plenitud y vitalidad desde el punto de vista de la antigua cosmología sólo hay que salir al campo una noche estrellada y caminar durante media hora intentando ver el cielo:

Medieval man looked up at a sky not only melodious, sunlit, and splendidly inhabited, but also incessantly active; he looked at agents to which he, and the whole earth, were patients. Besides the Intelligences and the angelic hierarchies there are the planets themselves” (Lewis, 1979: 54).

Durante la Edad Media, por tanto, prevalecía un concepto del cosmos como algo vivo, que ni era oscuro ni estaba vacío, algo muy distinto de una visión más moderna del universo: “Nothing is more deeply impressed on the cosmic

⁸ No obstante, Lewis aclara en *The Discarded Image* que este aspecto no sólo es característico de la Edad Media, sino que lo heredó de la antigüedad y lo legó a su vez al Renacimiento (Lewis, 1995: 103).

MARTA GARCÍA DE LA PUERTA

imaginings of a modern than the idea that the heavenly bodies move in a pitch-black and dead-cold vacuity. It was not so in the Medieval Model" (Lewis, 1995b: 111-112).

En la obra de Lewis, Ransom describe un cosmos más acorde con el medieval que con el que se deriva de la investigación moderna. Cuando éste inicia su obligada travesía por el espacio rumbo al planeta Malacandra, lejos de sentir la supuesta absoluta vacuidad que separa los mundos, se encuentra sumergido en un baño de pura y etérea luz: "He had thought it barren; he saw now that it was the womb of worlds, whose blazing and innumerable offspring looked down nightly even upon Earth with so many eyes -and here, with how many more! No: Space was the wrong name" (Lewis, 1989a: 27). Lewis pone, en este aspecto, su propia opinión en boca de Ransom, que afirma que "older thinkers had been wiser when they named it simply the heavens -the heavens which declared the glory- (...)" (Lewis, 1989a: 27).

Se ha visto cómo ese vasto espacio -aunque finito- no era ni oscuro ni frío para el hombre medieval, ni estaba en silencio: "You must conceive yourself looking up at a world lighted, warmed, and resonant with music" (Lewis, 1995b: 112). Y así como el hombre medieval imaginaba a cada uno de los planetas en su propia esfera creando armonía y música al moverse, también Lewis presenta en su obra un espacio iluminado, cálido y resonante de música. En su viaje a Malacandra, por ejemplo, Ransom escucha sonidos tintineantes a su alrededor: "the irregular tinkling noises (...) made by meteorites, small, drifting particles of the world-stuff that smote continually on their hollow drum of steel (...)" (Lewis, 1989a: 25).

El motivo de la Gran Danza o el Gran Baile de las esferas es una metáfora medieval de la que Lewis se ocupa en sus estudios críticos y que incorpora a la *Trilogía Cósmica*. A diferencia de las modernas teorías cosmológicas, la imagen del universo medieval es mucho más festiva, y así lo hizo notar Lewis en sus muchos comentarios sobre el tema, según explica Downing:

Though we have become since Newton's time to think of the universe as essentially a mechanism, the medieval picture was more festive. Lewis noted in one of his lectures on medieval cosmologists that their symbol for the primum mobile was a young girl dancing and playing a tambourine. He explains that the orderly movements of the heavenly spheres in the medieval picture are to be conceived not as those of a machine or even an army, but rather as a dance, a festival, a symphony, a ritual, a carnival, or all of these in one (Downing, 1992: 73).

Más concretamente, en la obra *Perelandra*, según Downing "The Great Dance (...) summarizes a great deal of theology in poetic form, as well as imaginatively recapturing some of the medieval sense of festival, symphony, ritual and carnival"

(Downing, 1992: 73). Porque, en efecto, todos y cada uno, los mundos caídos y los immaculados, los viejos y los niños, participan del espectáculo. En esta danza, de acuerdo con Downing, igual bestias que hombres y espíritus hallan su lugar. Así se lo explica, en efecto, una de las voces a Ransom al final de *Perelandra*:

In the plan of the Great Dance plans without number interlock, and each movement becomes in its season the breaking into flower of the whole design to which all else had been directed. Thus each is equally at the centre and none are there by being equals, but some by giving place and some by receiving it, the small things by their smallness and the great by their greatness, and all the patterns linked and looped together by the unions of a kneeling with a sceptred love (Lewis, 1989b: 343).

Ransom no tardaría en comprobarlo con sus propios ojos muy poco después, momento éste que constituye una de las más exquisitas descripciones de la *Trilogía Cósmica*⁹.

El conocimiento que Lewis tenía de la Edad Media se pone en evidencia también en otros aspectos presentes en su obra. La representación de la vida más allá de la muerte es otro motivo representado con relativa frecuencia en la literatura medieval¹⁰. En esa época el ámbito que alberga a los muertos es muy diferente del Hades sombrío de los griegos y los romanos, y es también muy distinto del cielo de la tradición cristiana. La representación medieval del Otro Mundo es la de un lugar idílico. De igual modo, la Nueva Narnia creada por Lewis en las *Crónicas de Narnia* resulta paradisiaca:

All of them passed in through the golden gates, into the delicious smell that blew toward them out of that garden and into the cool mixture of sunlight and shadow under the trees, walking on springy turf that was all dotted with white flowers (...). There were forests and

⁹ Exactamente ésta:

It seem to be woven out of the intertwining undulation of many cords or bands of light, leaping over and under one another and mutually embraced in arabesques and flower-like subtleties. Each figure as he looked at it became the master-figure or focus of the whole spectacle, (...). He could see also (but the word "seeing" is now plainly inadequate) wherever the ribbons or serpents of light intersected, minute corpuscles of momentary brightness; and he knew somehow that these particles were the secular generalities of which history tells (...). But he knew in the end that most of them were individual entities. If so, the time in which the Great Dance proceeds is very unlike time as we know it. Some of the thinner and more delicate cords were beings that we call short-lived: flowers and insects, a fruit or a storm of rain, and once (he thought) a wave of the sea. Others were such things as we also think lasting: crystal, rivers, mountains, or even stars. Far above these in girth and luminosity and flashing with colors from beyond our spectrum were the lines of the personal beings. (...). But not all the cords were individuals; some were universal truths or universal qualities (Lewis, 1989b: 344-345).

¹⁰ Véase *El otro mundo en la literatura medieval* de H.R. Patch citado por C. García Gual (1996: 269).

green slopes and sweet orchards and flashing waterfalls, one above the other, going up forever (Lewis, 1994: 205, 209).

En el segundo volumen de la Trilogía, las descripciones que Ransom hace a su llegada a Perelandra, en las que domina por encima de todo la luz y el color, remitirían al paraíso edénico tal y como lo concebían los hombres del medievo:

The sky was pure, flat gold like the background of a medieval picture. It looked very distant (...). The ocean was gold too, (...). The nearer waves, though golden where their summits caught the light, were green on their slopes: first emerald, and lower down a lustrous bottle green, deeping to blue where they passed beneath the shadow of other waves. (...) The water gleamed, the sky burned with gold, but all was rich and dim, and his eyes fed upon it undazzled and unaching. (...) He turned and looked "inland" (...). There was a undergrowth of feathery vegetation, about the height of gooseberry bushes, coloured like sea anemones. Above this were the taller growths -strange trees with tube-like trunks of grey and purple spreading rich canopies above his head, in which orange, silver, and blue were the predominant colours. (...) Now he had come to a part of the wood where great globes of yellow fruit hung from the trees (...) (Lewis, 1989: 174-180).

Hemos podido comprobar que Lewis recoge en su obra gran cantidad de motivos característicos de la concepción medieval del universo. Pero conviene aclarar que, pese a las numerosas coincidencias, el cosmos creado por el autor en su trilogía no se ajusta exactamente al modelo de la antigua cosmología. Coincidimos en este extremo con Musacchio, según el cual Lewis crea para sus obras fantásticas una "Nueva Cosmología", aun cuando sus principios se asienten sobre las bases de una imagen del mundo típicamente medieval (Musacchio, 1994: 41).

En lo que a las *Crónicas de Narnia* se refiere, el ambiente que rodea el mundo de Narnia evoca igualmente ese mundo medieval tan admirado por Lewis. En este sentido, para Duriez: "the world of which Narnia is a part is drawn from the late medieval picture of reality that Lewis loved so deeply, as portrayed in his brilliantly study, *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*" (Duriez, 1990: 84).

Esta recreación de lo medieval se hace patente en uno de los cuentos del ciclo de Narnia, *The Silver Chair*, mediante la descripción de las ceremonias de Cair Paravel, famosas por su esplendor, así como de los ornamentos, armas y vestiduras, de las estrategias tácticas o bélicas y de los medios de desplazamiento. A esto habría que añadir el carácter extraordinariamente factual de algunas descripciones, otra característica típica de la literatura de la Edad Media. Lewis reflexiona sobre este aspecto en *The Discarded Image*, donde explica que el gusto del hombre medieval por los detalles y minuciosidad en las descripciones tenía por objeto garantizar que lo que el lector imagina es exactamente lo que el autor vió:

With this attitude goes the characteristically medieval type of imagination. It is not a transforming imagination like Wordsworth's or a penetrative imagination like Shakespeare's. It is a realising imagination. (...) The Middle Ages are unrivalled, till we reach quite modern times, in the sheer foreground fact, the 'close-up' (Lewis, 1995b, 206).

Así, en la citada *The Silver Chair*, la cena con la que son agasajados Eustace Scrubb y Jill Pole en su visita al castillo de Cair Paravel no sólo es un admirable ejemplo de la cortesía y estilo de sus habitantes como anfitriones sino que recrea de un modo transparente y detallado un ambiente típicamente medieval. El Salón Magno está decorado con estandartes que cuelgan de los techos y anuncian cada plato al estridente sonido de trompetas y timbales:

Supper in the great hall of the castle was the most splendid thing either of them had ever seen; for though Eustace had been in that world before, he had spent his whole visit at sea and knew nothing of the glory and courtesy of the Narnians at home in their own land. The banners hung from the roof, and each course came in with trumpeters and kettledrums (...). And when all the serious eating and drinking was over, a blind poet came forward and struck up the grand old tale of Prince Cor and Aravis and the horse Bree (...) (Lewis, 1994d: 47).

Una obra especialmente admirada por Lewis fue *Beowulf*, el primer poema épico anglosajón, una joya literaria que el autor tiene presente de un modo particularmente intenso. A ello contribuyó en gran medida una conferencia pronunciada por Tolkien en 1936 titulada "Beowulf: The Monsters and the Critics"¹¹, que revolucionó los estudios sobre este poema y causó gran impacto sobre Lewis (Hooper, 1996: 732). En este estudio Tolkien pone en tela de juicio algunos de los análisis críticos que se habían hecho hasta ese momento de este famoso poema épico. Según Tolkien, la crítica existente sobre *Beowulf* era inadecuada e imperfecta porque los estudiosos se centraban en él más como documento histórico que como obra de arte literaria. Sostenía, además, que era interpretado erróneamente, al no considerarse su contenido mítico, que desde su punto de vista era esencial.

Tolkien no sólo consiguió revitalizar el interés por este poema épico, relegado hasta entonces a un segundo plano, sino también cambiar el curso del pensamiento crítico acerca de esta obra, hasta el extremo de que podría decirse que esta conferencia marcó un "antes" y un "después".

La influencia de *Beowulf* en la obra de Lewis se puede inferir a partir de la aparición de ciertas anécdotas argumentales y de detalles concretos en su obra fantástica. Conviene recordar que *Beowulf* contiene un importante elemento

¹¹ Publicada posteriormente como ensayo. Para este trabajo hemos utilizado una edición reciente, *The Monsters and the Critics* (Tolkien, 1983).

MARTA GARCÍA DE LA PUERTA

fantástico, cuyos orígenes están en la cuentística popular de la civilización germánica; la lucha contra monstruos semihumanos y dragones procede del popular germánico. Del mismo modo, en las *Crónicas de Narnia*, las razas del bien se ven obligadas a luchar contra criaturas sobrehumanas y seres muchas veces sobrenaturales para evitar la destrucción total. Grendel, el monstruo con el que lucha Beowulf, recuerda en cierto sentido a la lewisiana Bruja Blanca de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. El poeta de *Beowulf* cuenta que Grendel es descendiente de Caín, un linaje

damned by God (...).
 (...) bound in pain
 And rage, deformed, exiled forever far
 From mankind, living where monsters are¹².

En la obra de Lewis, según cuenta el personaje Mr Beaver, el castor, la Bruja Blanca "was one of the Jinn. That's what she comes from on one side. And on the other she comes of the giants (...) there isn't a drop of real human blood in the Witch" (Lewis, 1994a: 81). Tanto el uno como el otro desean la destrucción de la felicidad y de todo aquello que pueda resultar bello a los ojos de los demás.

Otra analogía con respecto al poema medieval es la importancia que el autor del poema concede a la amistad, sentimiento que predomina también en las *Crónicas de Narnia*, como vimos anteriormente. Según el propio Lewis, cuando se refiere a las características de la épica medieval, "The figure of the betrothed is shadowy compared with that of a friend" (Lewis, 1958: 9), lo cual es aplicable también a sus *Crónicas de Narnia*, donde los personajes femeninos aparecen en el terreno afectivo en un segundo plano si se considera la fuerza de los sentimientos que se desarrollan con respecto al compañero, como es el caso de Aravis, compañera de viaje de Shasta en su huida hacia Narnia, en *The Horse and His Boy*.

Para el lector de *Beowulf* es difícil olvidar la escena en la que Hrothgar, rey de Dinamarca, estrecha entre sus brazos al joven Beowulf antes de partir en busca del terrible monstruo que había vuelto sediento de venganza y violencia:

"The longer you've been here, the more I've liked
 Your spirit, Beowulf, dear son! Your deeds
 Have forged our friendship; there will be no feuding
 For Geats and Danes, and while I wield this kingdom
 The ring-stem boats will cross the gannet's bath,
 Bearing to you their fill of friends and treasure.
 We'll take our stand -toward friend, toward foe- together.
 Many times we'll meet again, dear prince".

¹² Cita tomada de la edición de Randolph Swearer et al. (1990: 76).

(...)
 He kissed dear Beowulf, embraced his neck,
 The tear-flow glistening on his grizzled beard-
 He hoped but, wise and old, did not expect
 That they would meet again¹³.

Margaret E. Goldsmith, en su estudio crítico titulado *Beowulf's Spiritual Vulnerability* considera a A. G. Brodeur como uno de los estudiosos de este poema épico que mejor han sabido reflejar este sentimiento de compañerismo y amistad tan característico de Beowulf, haciendo especial hincapié en la profunda amistad y respeto mutuo entre éste y su tío Hygelac:

The demonstration of this love through Beowulf's words and acts gives warmth and depth to the hero's personality, an additional dimension to his actions. It is his strongest and most enduring emotion, and exerts its influence as long as he lives. In Part I, Hygelac is the center of Beowulf's world; in Part II, the recollection of Hygelac remains, a living, moving force, in his heart (Goldsmith, 1975: 132-133).

Lewis parece, desde luego, mucho más interesado en este tipo de relaciones que en el amor entre hombre y mujer al que cantan, por ejemplo, los trovadores medievales. Menos influido, por tanto, por la *lírica*, se centra en la concepción del amor en la épica medieval y explica que "the deepest of worldly emotions in this period is the love of man for man, the mutual love of warriors who die together fighting against odds, and the affection between vassal and lord" (Lewis, 1958: 9).

La importancia de este sentimiento queda patente en todas y cada una de las narraciones que componen las *Crónicas de Narnia*, donde abundan las relaciones de verdadera amistad y lealtad entre algunos de sus personajes principales. Como ejemplos, baste recordar el sentimiento de amistad y lealtad que Reepicheep profesó en todo momento a Caspian en *The Voyage of the 'Dawn Treader'*, hasta el punto de arriesgar su vida por su rey o por todos los que él consideraba sus amigos, o la relación de compañerismo entre el unicornio Jewel y Tirian quien, en *The Last Battle*, no duda en dar su vida por salvar a Jewel de una muerte más que probable a manos de las fuerzas del mal. De ahí que Lewis afirme que la amistad surge del mero compañerismo y describa a los amigos uno al lado del otro, "their eyes look ahead" (Lewis, 1988: 66).

Otro de los aspectos que muestran un nexo de unión entre la épica medieval y la obra de Lewis es la ausencia de sentimientos de amor erótico o descripción de avatares amorosos entre los personajes de su obra, a favor, como antes apuntábamos, de la exaltación de la amistad. Lewis explica en *The Allegory of*

¹³ Cita tomada de la edición de Randolph Swearer et al. (1990: 76).

MARTA GARCÍA DE LA PUERTA

Love. A Study in Medieval tradition, acerca de la ausencia de amor romántico en las épicas:

We must conceive a world emptied of that ideal of 'happiness'—a happiness grounded on successful romantic love— which still supplies the motive of our popular fiction. In ancient literature love seldom rises above the levels of mere sensuality or domestic comfort except to be treated as a tragic madness. (...) At the other end of the scale we may find the comfort and utility of a good wife acknowledge (Lewis, 1958: 4).

El “amor erótico” ocupa un lugar irrelevante en las *Crónicas de Narnia*. El propio Lewis lo admite: “Writing “juveniles” certainly modified my habits of composition. Thus [they] (...) excluded erotic love” (Lewis, 1993: 506). Así, se resuelven en unas pocas líneas el noviazgo y matrimonio entre la hija de Ramandu y Caspian en *The Voyage of the Dawn Treader* o el casamiento de Aravis y Cor en la última página de *The Horse and His Boy*:

Aravis also had many quarrels (and I'm afraid even fights) with Cor, but they always made it up again: so that years later, when they were grown up, they were so used to quarreling and making up again that they got married so as to go on doing it more conveniently (Lewis, 1994e: 224).

Finalmente, el autor del poema épico, al igual que Lewis, ofrece al lector la visión de un mundo asolado por las fuerzas del caos y del mal. Para sobrevivir en él hace falta tener la estatura de un héroe. Sólo el valor, el desprendimiento, la entrega de la vida por los demás si es necesario, puede rasgar, aunque sólo sea fugazmente, las tinieblas que rodean y acosan al hombre germánico. Luchar sin tregua contra el mal interior y exterior mientras se es fuerte y morir en la lucha cuando las fuerzas flaquean es todo lo que unos héroes como Beowulf, Reepicheep o Tirian esperan de la vida.

Otro de los puentes de conexión entre la literatura fantástica de Lewis y la tradición medieval inglesa es la obra *Sir Gawain and the Green Knight*. Encontramos referencias a este bello poema inglés del siglo XIV —que Tolkien tradujo al inglés contemporáneo— en el peregrinaje de Eustace Scrubb, Jill Pole y Puddleglum, en *The Silver Chair*, a las tierras inhóspitas del Norte, donde se van a encontrar con una dama vestida de verde. Por otro lado, las tentaciones a las que es expuesto Gawain por parte de la dama del castillo encuentran ahora su equivalente en las que sufren Digory en *The Magician's Nephew* o Edmund en *The Lion the Witch and the Wardrobe*. Este último cae en la tentación de probar los tocinos de cielo que le ofrece la bruja, con lo que su voluntad se irá debilitando gradualmente hasta hacerle incapaz de discernir el bien del mal.

Lewis, al igual que el autor anónimo de *Sir Gawain and the Green Knight*, siguiendo una extendida tradición medieval, juega con el problema de revelar o no el nombre propio al enemigo:

“(...) I'd know first, sir knight, thy name; I entreat thee
To tell it me truly, that I may trust in thy word”.
“In good faith”, quoth the good knight, “I Gawain am called (...)” (Anónimo, trad. de Tolkien, 1982: 30).

El adversario, por su parte, rehúsa dar su nombre y pide que todos los presentes se conformen con una descripción sobre sí mismo:

“The Knight of the Green Chapel I am known to many, (...)” (Anónimo, trad. de Tolkien, 1982: 33).

Lewis incorpora esta tradición en *The Silver Chair* cuando Scrubb, Jill y Puddleglum se encuentran a una extraña dama de verde y a un silencioso caballero ataviado con negras vestiduras en tierras del norte de Narnia:

“But we don't know you or your friend -a silent chap, isn't he?” (...).
“Only tell them”, answered the Lady, “that She of the Green Kirtle salutes them by you, and has sent them two fair Southern children for the Autumn Feast” (Lewis, 1994d: 88-89).

Otro de los aspectos en los que se aprecia la similitud entre *Sir Gawain and the Green Knight* y la ficción fantástica de Lewis es el valor que cobra el número tres. El autor del poema medieval utiliza este número en repetidas ocasiones, demasiado obvias como para que Lewis no cayera en la magia de su significado: los tres días de la tentación por los que pasa el caballero; los besos que recibe de la dama, en gradación ascendente: uno el primer día, dos el segundo y tres el tercero; y, finalmente, los tres golpes que el enemigo intenta dar a Gawain.

Finalmente, John D. Haigh señala otro nexo de unión entre el poema medieval y las *Crónicas de Narnia*: “the clear bright colors of Cair Paravel recall the brilliant descriptive passages of *Sir Gawain and the Green Knight*” (Haigh, 1991: 191).

Tampoco podía estar ausente el ciclo épico del rey Arturo y el Santo Grial, aun cuando Lewis manifestara en más de una ocasión no poseer un conocimiento demasiado amplio de estas leyendas: “You need not be afraid of telling me ‘only what I know already’ about the Grial legend, for indeed I know very little” (Lewis, 1993: 456). No obstante, se declaró en más de una ocasión ferviente admirador de todo lo relacionado con la “materia de Bretaña” y de las generaciones de autores que, como Malory o Charles Williams, entre otros, contribuyeron “each in its own

MARTA GARCÍA DE LA PUERTA

spirit and its own style (...) to the story of Arthur" (Lewis, 1995b: 210). En consecuencia, no fueron pocos los estudios de Lewis dedicados a este tema¹⁴, y, por lo tanto, son muchos los elementos de las distintas leyendas del rey Arturo que aparecen en las *Crónicas de Narnia* y la *Trilogía Cósmica*. Como afirma Hooper:

There is probably not any single version of the story of King Arthur that conforms to all its ingredients in Lewis's novel. He took a very free hand and the result is his own valuable contribution to Arthurian literature (Hooper, 1996: 233).

Es destacable, en primer lugar, el personaje de Merlín. Tanto el mago de las leyendas artúricas como el Merlín que aparece en la obra de Lewis *That Hideous Strength* están dotados de poderes mágicos que utilizan para ayudar a sus amigos en la lucha contra el enemigo. Gracias a la ayuda de Merlín, Arturo siempre salía victorioso de todas las guerras, subió al trono y reinó sobre su pueblo. En el tercer volumen de la *Trilogía Cósmica* Merlín también constituye una figura clave puesto que ayudará a Ransom en su lucha contra el mal.

Por otro lado, encontramos un gran parecido entre Ransom y el Rey Pescador de las leyendas del ciclo artúrico. En *That Hideous Strength*, Ransom se hace llamar a sí mismo "Fisher King", como en las leyendas artúricas, y ambos tienen por delante la tarea de restaurar el orden en unas tierras assoladas por el mal. Además, los dos sufren de heridas que se resisten a sanar. Como afirma Hooper: "No doubt Lewis had in mind the 'Dolorous Blow' dealt by Sir Balyn with his sword to King Pelles in Book II of Malory's *Morte D'Arthur*" (Hooper, 1996: 233).

Las semejanzas entre Ransom y la leyenda artúrica van apareciendo gradualmente a lo largo de la obra de Lewis. Ransom también es el "Pendragon of Logres". Uther Pendragon es precisamente el nombre del padre del Rey Arturo (así lo recoge también Thomas Malory en *La Morte D'Arthur*). A Ransom se le añade el nombre de Pendragon, circunstancia que le convertiría en sucesor del rey Arturo en la Inglaterra actual. Por otro lado, "Logres" se identifica con el reino de Arturo. Tal y como explica Dimble en *That Hideous Strength*:

"It all began (...) when we discovered that the Arthurian story is mostly true history. There was a moment in the sixth century when something that is always trying to break through

¹⁴ Dedicó páginas enteras a los romances artúricos de *Chrétien de Troyes* y *Sir Gawain and The Green Knight* en *The Allegory of Love*; publicó también dos ensayos sobre *Le Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory titulados "The Morte D'Arthur" recogido en *Studies in Medieval and Renaissance Literature*; incluyó un comentario a los poemas artúricos de Charles Williams en *Arthurian Torso*. Tampoco se puede dejar de mencionar el poema narrativo "Launcelot", escrito a principios de los años 30 y del que se conserva tan sólo el fragmento que cuenta las vicisitudes de Sir Launcelot y otros caballeros de la corte del rey Arturo en su búsqueda del Grial (Lewis, 1994h: 93).

into this country nearly succeeded. Logres was our name for it - it will do as well as another. And then (...) gradually we began to see all English history in a new way. We discovered the haunting". (...) "How something we may call Britain is always haunted by something we may call Logres. Haven't you notice that we are two countries? After every Arthur, a Mordred; behing every Milton. a Cromwell; a nation of poets, a nation of shopkeepers; the home of Sidney -and of Cecil Rhodes. Is it any wonder they call us hypocrites? But what they mistake for hypocrisy is really the struggle between Logres and Britain". (...) Ransom was summoned to the bedside of an old man then dying in Cumberland. (...) That man was Pendragon, the successor of Arthur and Uther and Cassibelaun. Then we learned the truth. There has been a secret Logres in the very heart of Britain all these years; an unbroken succession of Pendragons. That old man was the seventy-eighth from Arthur: our Director received from him the office and the blessings (Lewis, 1989c: 738-739).

También se pueden encontrar elementos propios de las leyendas del ciclo artúrico en las *Crónicas de Narnia*. En la trayectoria vital del personaje de Caspian, por ejemplo, se advierte una proximidad con la vida y la personalidad del rey Arturo. Los paralelismos entre ambos héroes se encuentran casi desde la cuna; ambos, siendo niños, son apartados de sus hogares por ser herederos de reinos que están siendo acosados por fuerzas que desean destruirlos. Hasta su subida al trono, sus tierras se encuentran en total desorden. Tanto Arturo como Caspian tienen que probar que son merecedores del trono, acompañándose para ello de un sabio consejero: Merlín y Cornelius respectivamente. Así pues, la figura de Cornelius tiene mucho en común con la del mago Merlín, tanto desde el punto de vista físico como si consideramos su capacidad para la magia. En palabras de Bruce McMenomy:

First, both were magic. Second, we find that while they were advisors during the period of ascension to the throne, there is very little mention of either with respect to the later lives of the Arthur-figure. Third, we find the origin of these two to be quite similar. Each is half human and half some other creature (McMenomy, 1970: 9).

Por otra parte, tanto el rey Arturo como Caspian tuvieron que defender sus tierras de los ataques de ejércitos invasores. Finalmente, la partida de Caspian hacia el País de Aslan y su posterior rejuvenecimiento tienen un claro precedente en el postrer viaje del rey Arturo hacia la isla atlántica de Avalon, donde cura sus heridas y vive eternamente.

Estos no son los únicos elementos comunes entre las *Crónicas de Narnia* y las leyendas del rey Arturo. La idea de una Inglaterra "in the very heart of Britain"¹⁵, por ejemplo, también aparece reflejada en *The Last Battle*: "But you are now looking at the England within England, the real England just as this is the real Narnia. And in that inner England no good thing is destroyed" (Lewis, 1994g:

¹⁵ Lo que Gareth Knight llama "the inner, higher side of Britain" (Knight, 1990: 36).

208). Es más, en Narnia existe también una auténtica Narnia, “more real and more beautiful than the Narnia outside the stable door! I see a world within world, Narnia within Narnia” (Lewis, 1994g: 207).

El libro de Malory también relata la historia de esa búsqueda tan conocida de la leyenda artúrica: la búsqueda del Grial. Por su parte, en *The Voyage of the “Dawn Treader”* también se narra la historia de dos búsquedas: la que emprende Caspian en busca de los siete nobles de Telmar y la de Reepicheep por encontrar el *País de Aslan*. MacMenomy encuentra incluso claras similitudes entre Reepicheep y la figura de Galahad, uno de los nobles caballeros de la Tabla Redonda:

We may note that we find embodied in Reepicheep many Galahad type virtues. Within him was embodied almost the entire idea of chivalry. Also their deaths are somewhat parallel. While Galahad actually died, his death was close to being physically taken to Heaven. Reepicheep also went to Aslan’s country in a similar way, except, as far as we know, it was completely physical (McMenomy, 1970: 9).

Finalmente, la espada de Arturo, “Excalibur”, una suprema muestra del arte del forjador, recuerda a “Rhindon”, la espada que Peter Pevensie recibió de manos de *Father Christmas* para luchar contra las huestes del mal. Tanto una como otra constituyen un símbolo de poder; ambas fueron esgrimidas en numerosas batallas y peligrosas aventuras y gracias a ellas los héroes que las blandieron consiguieron el triunfo sobre el mal.

Lewis, como vemos, incorporó a su ficción fantástica muchos de los elementos del ciclo artúrico. En este sentido, compartimos la opinión del antes citado McMenomy cuando afirma que un estudio comparativo de los mismos pueden ayudar a profundizar en el itinerario creativo de este autor:

It is hoped that we may all benefit from the drawing of comparisons in this way, for by analysing literary themes we may learn more of Lewis, his ideas, and his writings. Furthermore, we may, by using Arthur as a mirror, see more deeply into the character of Lewis, and by looking into Caspian we may learn more about the ideas of a great mind with respect to Arthur and the entire cycle (McMenomy, 1970: 10).

Se ha podido comprobar que los mundos fantásticos de Lewis de los que nos ocupamos se ajustan en ciertos aspectos al universo tal y como lo concebía el hombre medieval. Lewis empleó el género fantástico no para describir el universo tal y como lo entendemos hoy en día, sino para recrear una excelsa obra de arte que Lewis denominó “the greatest work of art the Middle Ages produced” (Lewis, 1979: 62). El propio Lewis aclara, en todo caso, en lo que se refiere a su elevada valoración del arte y la ciencia medieval, que esto no significa una defensa de la prevalencia del modelo medieval sobre los otros:

I am only suggesting considerations that may induce us to regard all Models in the right way, respecting each and idolising none. We are all, very properly, familiar with the idea that in every age the human mind is deeply influenced by the accepted Model of the universe. (...) No Model is a catalogue of ultimate realities, and none is mere fantasy. Each is a serious attempt to get in all all the phenomena known at a given period, and each reflects the prevalent psychology of an age almost as much as it reflects the state of that age’s knowledge (Lewis, 1995b: 222).

Hemos comprobado, en definitiva, que tanto en las *Crónicas de Narnia* como en la *Trilogía Cósmica* se pueden rastrear muchas más referencias a otras obras de lo que a primera vista se podía sospechar. Su lectura nos conduce constantemente a otras tradiciones, otros títulos y autores. Pero esta relación con determinadas obras y tradiciones no es una relación de dependencia ni implica un desarrollo de la obra en el seno de las mismas. Actualmente es casi imposible que una obra de creación no recuerde a muchas otras. En este sentido, Julio César Santoyo y Jose Miguel Santamaría afirman que nos hallamos inmersos “en lo que ya es una tradición única, y las deudas mutuas son inconmensurables” (Santoyo y Santamaría, 1983: 93). Sin embargo, nada de esto implica un plagio.

Por otra parte, y muy al contrario de lo que señalan autores como Green y Hooper cuando afirman que Lewis utilizó estos materiales de forma inconsciente (Green y Hooper, 1994: 250), creemos que Lewis ha hecho uso de manera consciente de buena parte de los materiales más antiguos de las tradiciones germánica, anglosajona y escandinava para edificar con ellos una literatura fantástica distinta e integradora.

Por fuerza la lectura de estos dos conjuntos de obras de literatura fantástica de Lewis recuerda sin cesar a otros títulos, otros nombres, y a veces hacen pensar que lo que Lewis se trajo entre manos fue sólo una reelaboración de buena parte de los elementos de la fantasía y literatura medieval europea. Pero, como afirma Manlove: “All his life Lewis loved the ‘new’, not for the mere sake of novelty but for the sake of the freshness that came through it, often a freshness of re-discovery of the old” (Manlove, 1987: 215). No obstante, es probable que el propio Lewis hubiera mostrado escaso interés en defender su originalidad, y menos aún si la idea de ésta se aproximase a la de mera *novedad*. En cualquier caso, y tomando en cuenta la afirmación de Santoyo y Santamaría que recogíamos más arriba, la cantidad, riqueza y diversidad de influencias que se advierten en la obra fantástica de Lewis acaso, lejos de mostrar una falta de originalidad, sean una muestra palpable de ésta.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO. 1982. *Sir Gawain and the Green Knight. Pearl. Sir Orfeo*. Traducción de J.R.R. Tolkien. New York: Ballantine Books.
- BERNÁRDEZ, Enrique (ed). 1982. *Textos mitológicos de las Eddas*. Madrid: Editora Nacional.
- CRISTAL, David. 1995. *The Cambridge Encyclopaedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge U.P.
- DOWNING, David C. 1992. *Planets in Peril. A Critical Study of C.S. Lewis's Ransom Trilogy*. USA: The University of Massachusetts Press.
- DURIEZ, Colin. (1990) 1994. *C.S. Lewis. The C.S. Lewis Handbook. A Comprehensive Guide to His Life, Thought and Writings*. Eastbourne: Monarch Publications.
- FORD, Paul F. (1980) 1994. *Companion to Narnia*. New York: HarperCollins.
- GARCÍA FONT, J. 1995. *Mitos y leyendas nórdicos*. Barcelona: MRA.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1996. *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus.
- GOLDSMITH, Margaret E. 1975. "Beowulf's Spiritual Vulnerability", en Tuso, Joseph S. (ed.). *Beowulf*. New York: W.W. Norton & Company, 131-146.
- GREEN, Roger Lancelyn y HOOPER, Walter. (1974) 1994. *C.S. Lewis: A Biography*. London: Souvenir Press.
- HAIGH, John D. 1991. "C.S. Lewis and the Tradition of Visionary Romance", en Peter J. Schakel y Charles A. Huttar (eds.). *Word and Story*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- HOOPER, Walter. 1996. *C.S. Lewis. Companion and Guide*. New York: HarperCollins.
- KNIGHT, Gareth. 1990. *The Magical World of the Inklings. J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, Owen Barfield*. Great Britain: Element Books.
- LERATE, Luis (ed.). 1986. *Edda mayor*. Madrid: Alianza Editorial.
- LEWIS, Clive S. Lewis. 1958. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (1938) 1989a. *Out of the Silent Planet*. London: Pan Books & The Bodley Head.
- _____ (1943) 1989b. *Perelandra*. London: Pan Books & The Bodley Head.
- _____ (1945) 1989c. *That Hideous Strength*. London: Pan Books & The Bodley Head.
- _____ (1950) 1994a. *The Lion, the Witch, and the Wardrobe. A Story for Children*. New York: HarperTrophy.
- _____ (1951) 1994b. *Prince Caspian. The Return to Narnia*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy.
- _____ (1952) 1994c. *The Voyage of the 'Dawn Treader'*. New York: HarperTrophy.

- _____ (1953) 1994d. *The Silver Chair*. New York: HarperTrophy.
- _____ (1954) 1994e. *The Horse and His Boy*. New York: HarperTrophy.
- _____ (1955) 1994f. *The Magician's Nephew*. New York: HarperTrophy.
- _____ (1955) 1977. *Surprised by Joy. The Shape of My Early Life*. Great Britain: Fount Paperbacks.
- _____ (1956) 1994g. *The Last Battle. A Story for Children*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy.
- _____ (1960) 1988. *The Four Loves*. San Diego: Harcourt Brace & Company.
- _____ (1961) 1995a. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge U. P.
- _____ (1964) 1991. *Letters to Malcolm. Chiefly on Prayer*. San Diego: Harcourt Brace & Company.
- _____ (1964) 1995b. *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Comp. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge U. P.
- _____ (1966) 1993. *Letters of C.S. Lewis*. W.H. Lewis, ed. San Diego: Harcourt Brace & Company.
- _____ (1969) 1979. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Comp. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge U. P.
- _____ (1969) 1994h. *Narrative Poems*. Ed. Walter Hooper. Great Britain: Fount Paperbacks.
- MALORY, Sir Thomas. (1485) 1998. *Le Morte Darthur. The Winchester Manuscript*. Oxford: Oxford U. P.
- MANLOVE, Colin. 1987. *C.S. Lewis: His Literary Achievement*. London: Macmillan Press.
- MCMENOMY, Bruce. 1970. "Arthurian Themes in the Narnia Books", en Glen Goodknight (ed.). *Narnia Conference Proceedings*, 8-10.
- MUSACCHIO, George. 1994. *C.S. Lewis. Man & Writer. Essays and Reviews*. Belton, Texas: University of Mary Hardin - Baylor.
- PATCH SAMMONS, Martha C. A. 1979. *Guide Through Narnia*. Great Britain: Harold Shaw Publishers.
- SANTOYO, Julio-César y SANTAMARÍA, José Miguel. 1983. *Tolkien*. Barcelona: Barcanova.
- SWEARER, Randolph et al. 1990. *Beowulf: A Likeness*. New Haven: Yale U. P.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. 1983. *The Monsters and the Critics*. Christopher Tolkien, ed. London: George Allen & Unwin.
- WALSH, Chad. 1949. *C.S. Lewis: Apostle to the Skeptics*. New York: The Macmillan Company.