

Mitopoeia, fantasía y eucatástrofe. Recepción Clásica en el Legendarium de J. R. R. Tolkien y en su configuración de la literatura fantástica exomimética

Samuel Carreño Ramos

Máster Universitario en Estudios Clásicos



MÁSTERES
DE LA UAM
2021-2022

Facultad de Filosofía y Letras



**Mitopoeia, fantasía y eucatástrofe.
Recepción Clásica en el *Legendarium* de
J. R. R. Tolkien y en su configuración de
la literatura fantástica exomimética**

Samuel Carreño Ramos

Tutor: Luis Unceta Gómez

Máster Universitario en Estudios Clásicos

Universidad Autónoma de Madrid

2022

samuel.carrenno@estudiante.uam.es

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS CLÁSICOS
(UCM-UAM-UAH)**

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

VISTO BUENO DEL/DE LA PROFESOR /A

TUTOR/A

D./Dña Luis Unceta Gómez, profesor/a del Departamento de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid, hace constar que ha tutelado el trabajo “Mitopoeia, fantasía y eucatástrofe. Recepción Clásica en el *Legendarium* de J. R. R. Tolkien y en su configuración de la literatura fantástica exomimética” de D./Dña. Samuel Carreño Ramos, alumno/a del Máster Universitario en Estudios Clásicos organizado conjuntamente por la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad de Alcalá, y que da el visto bueno para su defensa.

En Madrid, a 12 de septiembre de 2022

Sello del Departamento

Firma

TRABAJO FIN DE MÁSTER
Declaración de Integridad Académica
Máster Universitario en Estudios Clásicos
(UCM-UAM-UAH)

D. / Dña. Samuel Carreño Ramos

con DNI 53458122G

DECLARO: que el presente trabajo, titulado “Mitopoeia, fantasía y eucatástrofe. Recepción Clásica en el *Legendarium* de J. R. R. Tolkien y en su configuración de la literatura fantástica exomimética”, entregado en la forma y plazos previstos como **TRABAJO DE FIN DE MÁSTER** para obtener el título de **MÁSTER EN ESTUDIOS CLÁSICOS** por la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad de Alcalá es el resultado de mi propia investigación, y que no contiene material que provenga de fuentes no indicadas en la bibliografía y claramente identificadas como fuentes externas en el texto.

ENTIENDO que estaré incurriendo en **PLAGIO** en las siguientes circunstancias:

- Entregando un trabajo ajeno como si fuera original mío,
- Copiando texto palabra por palabra sin indicar la fuente consultada mediante un sistema claro de referencias,
- Parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita,
- Entregando un trabajo copiado, en todo o en parte, de Internet o de otras fuentes, electrónicas o escritas.
- Entregando un trabajo que haya sido objeto de evaluación anterior en otra asignatura del grado

COMPRENDO también que el **PLAGIO** es una grave ofensa académica que puede tener **IMPORTANTES CONSECUENCIAS** en la calificación de esta asignatura.

Y para que conste, firmo esta declaración en Madrid, a 12 de septiembre de 2022.

Fdo.:

Índice

Agradecimientos	4
1. Introducción: metodología, estado de la cuestión	5
2. La literatura fantástica: precedentes de Tolkien.....	8
3. J. R. R. Tolkien: vida, obra y formación en Estudios Clásicos	10
4. “On Fairy-Stories”: sub-creación y mimesis clásica en la teoría metaliteraria de Tolkien.....	18
5. Recepción Clásica en la construcción espacio-temporal del <i>Legendarium</i> de Tolkien	27
6. Conclusiones: la configuración de la fantasía exomimética y su raigambre clásica	36
Bibliografía	41

Agradecimientos

Debo agradecer profundamente a mi tutor, Luis Unceta Gómez, su preocupación y guía constante en la realización de la investigación, y las sugerencias de gran valor que ha hecho en el proceso de elaboración del trabajo, que hunde sus raíces en el trabajo que comencé con su supervisión hace ya dos años y que él ha seguido conmigo incansablemente. Agradezco a Rosario López Gregoris la ayuda y buena disposición a tutelarme en la ayuda para el fomento de la investigación en estudios de máster-UAM 2021 de la que este trabajo se ha beneficiado. Tiene mi agradecimiento también la coordinadora del curso de la Universidad Johns Hopkins “Glory of an Ancient, Storied Land”, Kathryn H. Stutz: he tenido la suerte de participar en un curso fundamental para la comprensión de la Recepción Clásica en Tolkien.

El último de mis agradecimientos lo tiene mi J. R. R. personal, José Ramos Rodríguez, mi abuelo: mi inspiración diaria y, como fuera Eärendil, la más brillante de las estrellas.

1. Introducción: metodología, estado de la cuestión

La correspondencia del escritor y catedrático de anglosajón J. R. R. Tolkien fue recopilada en *Cartas de J.R.R. Tolkien (The Letters of J.R.R. Tolkien, 1981)*. En la carta 131, enviada por Tolkien a Milton Waldman, editor de Collins, con motivo de la publicación de la que se convertiría en su obra más conocida, *El Señor de los Anillos (The Lord of the Rings, 1954-1955)*, Tolkien explica a en qué consiste el “asunto” (*stuff*) de su “mundo imaginario” en el que se enmarca su novela: este “asunto” surge del interés del autor en el mito, los cuentos de hadas y la leyenda heroica, y de su deseo de dotar a Inglaterra del compendio de leyendas presente en otros ámbitos (*Letters*: nº 131, pp. 143-144)¹. Para denominar tal “asunto”, Tolkien utiliza un nombre en latín: *Legendarium* (*Letters*: nº 131, p. 149), un compendio de leyendas no alegóricas, pero con múltiples inspiraciones y fuentes clásicas. En este *Legendarium* el escritor nos presenta una Tierra Media concebida como οἰκουμένη (*Letters*: nº 151, p. 186), un héroe trágico basado parcialmente en Edipo (*Letters*: nº 131, p. 150), un mito de Orfeo a la inversa (*Letters*, nº 153, p. 193), una “isla Atlántida” (*Letters*: nº 131, p. 151) o una “Bizancio impotente” (*Letters*, nº 131, p. 157); sin embargo, la presencia del mundo clásico en el *Legendarium* puede hallarse en aspectos no tan evidentes, que llegan hasta la misma reflexión metaliteraria que la anima.

La repercusión de la obra de Tolkien ha sido tal, que ha llegado a configurar todo un subgénero literario englobado en la fantasía, el género que suele denominarse “exomimético”, esto es, la creación de mundos ficcionales. Con este Trabajo de Fin de Máster, pretendo mostrar la influencia que el mundo clásico, a través de los conocimientos que Tolkien tuvo de él, ha tenido en la configuración de este género. Con este objetivo, el trabajo se organiza del siguiente modo. En la siguiente sección se define el género fantástico exomimético y se presentan brevemente algunos precedentes de Tolkien. En el tercer apartado exploraré el estrecho contacto de Tolkien con las lenguas y textos clásicos durante los primeros años de su formación. Sus estudios clásicos se constituyen como uno de los pilares del *Legendarium*, junto a otros ámbitos como el

¹ De acuerdo al modelo que siguen numerosos trabajos sobre Tolkien, tales como Williams (2021a: iii-vi), citaré las obras pertenecientes al *Legendarium* por su nombre. Aunque no existe un modelo estándar para citar *The Letters of J.R.R. Tolkien*, en este trabajo tomo como pauta la que sigue Williams (2021b), quien la cita como “*Letters*” seguido del número asignado a cada carta en la recopilación y el número de página del fragmento en cuestión.

medieval, que estudió en su especialización en anglosajón, el cristiano procedente de su fe católica, o la épica finesa del *Kalevala*.

Me detendré, en la cuarta sección, en la teoría metaliteraria en la que Tolkien basa su obra, expuesta en su ensayo “On Fairy-Stories” (1939): definiré sus precedentes, describiré sus puntos principales y su relación con conceptos clásicos, y analizaré cómo la teoría de Tolkien se asienta en conceptos que remiten, en última instancia, a ideas bien desarrolladas en el pensamiento de Platón o Aristóteles.

A continuación, desarrollaré tres casos capitales de Recepción Clásica en el *Legendarium*, los que dan forma a las coordenadas espacio-temporales de su mundo ficcional. Por una parte, la concepción geográfica de Arda, que evoluciona hacia una “οἰκουμένη”, y por otra la concepción cronológica, que tiene claras similitudes con el mito de las edades narrado por Ovidio y Hesíodo. En relación con este mismo eje cronológico, me detendré también en la historia de Númenor y de sus reinos sucesores Arnor y Gondor, que se relacionan con varios conceptos y relatos grecolatinos. Para concluir esta sección, abordaré cómo se manifiesta el concepto antitrágico de eucatástrofe, tanto en la culminación de toda la cronología del *Legendarium* como, en concreto, de la historia de Númenor, a modo de final feliz alternativo a la caída del Imperio Romano.

Finalmente, en las conclusiones abordaré el proceso de consolidación y evolución de la fantasía exomimética hasta la actualidad. Definiré, por último y teniendo en cuenta todo el análisis realizado, cómo este género es en buena medida resultado de un proceso de recepción clásica, por cuanto parte del núcleo literario que Tolkien desarrolla sobre la base de referentes clásicos, que se convierten en la médula de este género.

Esta investigación se desarrolla dentro del marco metodológico de la Recepción Clásica, que, de acuerdo con la definición que dan Lorna Hardwick y Christopher Stray (2008: 1), consiste en “the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented”. De este modo, la Recepción no se ocupa únicamente de la relación de un texto antiguo con uno reciente o de la influencia y transmisión de los textos clásicos —perspectiva que se corresponde más con la Tradición Clásica—, sino también de todos aquellos procesos que configuran el proceso de trasvase cultural que denominamos recepción (Hardwick, 2003: 5; Hardwick y Stray, 2008: 4; Unceta Gómez, 2019: 23). Estos procesos están

profundamente condicionados por algunos parámetros del contexto de recepción: por una parte, las claves socioculturales, artísticas y políticas del momento en el que se produce la recepción, así como el modo en el que el propio autor da forma a su creación, condicionado por el conocimiento que tiene el autor de la fuente clásica, la forma de acceso a tal conocimiento, la función que el autor da en su obra a un determinado referente o la interpretación de la nueva obra por parte del público (Hardwick, 2003: 5, 32; Unceta Gómez, 2019: 23). Para comprender cómo tienen lugar dichos procesos, son de gran utilidad los paratextos y metatextos, que proporcionan información complementaria a la de la obra tratada (Unceta Gómez, 2019: 23): en este sentido, la correspondencia del autor en *The Letters of J.R.R. Tolkien* es un valioso metatexto que nos aporta el testimonio del autor sobre los conceptos y fuentes que dan forma al *Legendarium*, más allá de lo que podemos concluir de la lectura de los textos.

La Recepción Clásica es un área de desarrollo reciente, eminentemente en el ámbito anglosajón, y hasta la fecha son muy limitados los estudios de Recepción Clásica en la obra de Tolkien. Aunque desde la publicación de *El Señor de los Anillos* se publicaron estudios que observaban diferentes correspondencias con el mundo clásico, como el artículo de James D. Allan “The Decline and Fall of the Osgiliathian Empire” (1974), previo incluso a la publicación de *El Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1977), estas publicaciones han sido muy escasas hasta tiempos recientes. En cambio, la mayor parte de los estudios sobre las fuentes de la obra de Tolkien han puesto el foco sobre los aspectos medievales, cristianos, germánicos o sobre el papel que desempeña la naturaleza en sus escritos (Williams, 2021a: xi-xii). En España, podemos encontrar estudios sobre la presencia de los textos clásicos en Tolkien ya en 1980, con una sección del ciclo “Conversaciones sobre la mitología” dedicada por Carlos García Gual a estudiar la lengua mítica en la cosmogonía de *El Silmarillion* (Pereda, 10 de mayo de 1980)².

En el año 2004 se produjo un gran impulso en este ámbito, a raíz del estreno un año antes de la última entrega de las adaptaciones al cine de *El Señor de los Anillos* (2001-2003): Monica Gale publicó “Arms and the Hobbit: J.R.R. Tolkien’s *The Lord of the Rings* and the Classical Epic” (2004), y se inauguró la publicación periódica *Tolkien Studies*. El catálogo se amplía en 2011 con el inicio del *Journal of Inklings Studies* y en 2014 con *Journal of Tolkien Research* (Shipley, 2021: 382), si bien hasta hace tres años

² Mi agradecimiento al profesor David Hernández de la Fuente por darme a conocer este dato.

no se han comenzado a publicar estudios estrictamente interados en la obra de Tolkien desde la perspectiva de la Recepción Clásica: por una parte, *Tolkien and the Classics* (2019), con una sección dedicada a la relación de Tolkien con diferentes autores de la Antigüedad, y *Tolkien and the Classical World* (2021), cuyo contenido consiste, ya plenamente, en artículos en clave de Recepción Clásica. El interés de este tipo de estudios se muestra también en la celebración este mismo año del congreso “Tolkien et l’Antiquité - les Antiquités de la Terre du Milieu” en la Universidad de París 1 Panthéon-Sorbona o el curso “Glory of an Ancient, Storied Land: Tolkien and the Ancient World”, en la Universidad Johns Hopkins.

2. La literatura fantástica: precedentes de Tolkien

Existe consenso en enmarcar la obra de J. R. R. Tolkien dentro de un género literario contemporáneo que se ha denominado “fantástico”. Sin embargo, no existe una teoría unitaria sobre sus características y no hay acuerdo ni siquiera en su denominación. A la obra de Tolkien se le han aplicado las etiquetas de *high fantasy* y, de manera más precisa, *secondary world fantasy*, que nos retrotrae a los mundos secundarios sub-creados. Grzegorz Trębicki (2011: 42) se refiere también a la fórmula “literatura exomimética”, que engloba en sí diferentes géneros, entre ellos el fantástico (Zgorzelski, 2004: 32 apud Trębicki, 2011: 42, nota 2). Este tipo de literatura nos devuelve a la mimesis: tal como expone Zgorzelski (2004: 32 apud Trębicki, 2011: 42, nota 2), consiste en la creación de “modelos de realidad” diferentes, que no se cruzan en su narración con nuestro universo y que se forman a partir de extrapolación o analogía. Por lo tanto, en términos de Tolkien, este tipo de literatura se caracteriza por la sub-creación, la configuración de mundos secundarios a partir del primario que Tolkien desarrolla en su conferencia “On Fairy-Stories”, pero sin encontrarse entremezclados. Esta definición excluye, en consecuencia, obras como la saga *Harry Potter*, que son denominadas “fantásticas” por la presencia de magia en ellas, pero se desarrollan en nuestra realidad, e incluye también a los géneros distópico y de ciencia ficción (Trębicki, 2011: 43, 44-45, nota 11).

La fantasía de mundo secundario se distingue de estos géneros por un nivel tecnológico bajo y un mundo secundario no conectado directamente con el primario, que requiere de una explicación de las leyes en las que tal plano físico se articula (Trębicki, 2011: 45). Sobre estas premisas, el género puede concebirse dentro del espectro de la

mitología, a modo de mito moderno generado mediante una “mímesis” o imitación que, simbólicamente, proporciona respuestas a preguntas presentes en el mundo primario: estas preguntas cubren desde aspectos metafísicos, como la lucha del bien contra el mal, hasta la vida cotidiana de tales mundos secundarios (Stawicki, 1997: 105 apud Trębicki, 2011: 45). Tolkien, de igual modo, aplica la palabra “mito” no solo a historias de corte mitológico estrictamente, sino también a leyendas y cuentos de hadas, visión con la que el *Legendarium* también queda incluido como compendio de carácter mitológico (Izzo, 2019: 34-35)

El género fantástico comienza a desarrollarse a finales del siglo XIX, con autores como William Morris, autor de dos libros de inspiración clásica que Tolkien adquirió en 1914: *The Life and Death of Jason* (1867) y *The House of the Wolfings* (1889). Esta última obra, que combina prosa y verso, y trata acerca de la resistencia de un pueblo germánico ficticio frente a una invasión romana, fue de especial agrado para Tolkien en términos poéticos, porque intentaba “recrear el aura de una leyenda antigua”, así como por el modo que tenía de describir el paisaje ficcional en el que se desarrolla la trama, y acabó sirviendo como una de las bases literarias para la tragedia de Túrin Turambar, historia de importante calado en *El Silmarillion* (*Letters*: nº 131, p. 150; Carpenter, 2000: 77-78, 80-81; Williams, 2021b: 18-19). Las tramas de las obras de este momento, en cambio, se centraban en el héroe protagonista y carecían de exomímesis, de creación del mundo en el que se desarrollaba el argumento. El final de este período y el comienzo del siguiente está marcado por *El Señor de los Anillos*, que se convierte en la primera novela de fantasía exomimética, la primera en fundamentar su narración en la sub-creación y construcción de mundos secundarios, y que asienta igualmente la presencia en la fantasía de mitos, leyendas y de los tres arquetipos mitopoéticos que continuarán en la fantasía posterior: la lucha del bien contra el mal, la aventura y la iniciación y transformación de los personajes (Izzo, 2019: 36; Trębicki, 2011: 46-48). Es por ello que resulta de vital importancia la perspectiva de Recepción Clásica en este análisis, pues también nos permite conocer cómo las bases clásicas de una parte considerable del *Legendarium* dejan su impronta en todo un género literario posterior. Es conveniente, por tanto, explorar a continuación la formación educativa y académica de Tolkien.

3. J. R. R. Tolkien: vida, obra y formación en Estudios Clásicos

John Ronald Reuel Tolkien nació el 3 de enero de 1892 en la ciudad sudafricana de Bloemfontein. Sus padres eran Arthur Tolkien y Mabel Suffield, y contaba con un hermano menor, Hilary. Tres años después Mabel volvió con sus hijos a Inglaterra, a su Birmingham natal, mientras que Arthur permaneció en Sudáfrica y murió un año después (Carpenter, 2000: 17-24, 263). En edades muy tempranas Tolkien ya contaba con una formación importante en literatura y lenguas. El latín destaca entre estas últimas: desde que comenzó a educar a sus hijos, Mabel enseñó latín a Ronald, que ya mostraba un gran interés tanto por los significados de las palabras como por sus sonidos y formas. Destacó también la atención que Ronald prestaba a los paisajes y los árboles, con los cuales llegaba a hablar y por cuyos sentimientos se preocupaba. Su madre le leía varios cuentos, de los cuales le gustaban *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1865) y los cuentos de hadas de Andrew Lang, autor sobre el que Tolkien trataría años después en su ensayo “On Fairy-Stories”. En esta época comenzó a tener el sueño de la gran ola, que posteriormente llamó su “Atlantis complex” y que inspiraría la creación de la leyenda de Númenor (Carpenter, 2000: 29-31).

En 1900 tuvo lugar la conversión de Mabel al catolicismo, fe en la que también instruyó a Ronald y su hermano, así como el ingreso del futuro autor en la prestigiosa King Edward’s School de Birmingham, en el que también se había educado su padre. Cuatro años después Mabel falleció, y en su testamento dejó a Ronald y Hilary bajo la tutela del padre católico Francis Morgan. La muerte de su madre tuvo importantes consecuencias sobre el joven Tolkien. En cuanto a su carácter, le provocó un estado de ánimo variable, que se debatía entre la jovialidad y la extroversión, de una parte, y, de la otra, una actitud pesimista y predispuesta a la pérdida (Carpenter, 2000: 31-33, 38-39). Sus creencias católicas y, quizá y según Carpenter (2000: 39), su interés en las lenguas, se intensificaron, pues asociaba ambos aspectos con su madre y con la educación que le había proporcionado.

En cuanto a su estancia en la King Edward’s, el latín y el griego eran los aspectos más importantes del programa académico, especialmente en la *First Class* en la que Tolkien fue introducido con dieciséis años después de haber cosechado buenos resultados académicos y haber escalado varias clases. Esta clase estaba a cargo de Robert Cary Gilson, profesor de Clásicas que también animaba a sus alumnos a formarse en lingüística. El ambiente no era solamente favorable a los intereses lingüísticos de Tolkien,

sino que también pudo entablar amistad con su compañero de clase Christopher Wiseman, con quien compartía el gusto por las lenguas clásicas (Carpenter, 2000: 41-42). El propio Tolkien se refiere a su relación con los clásicos de la siguiente manera: “I was brought up in the Classics, and first discovered the sensation of literary pleasure in Homer” (*Letters*: nº 142, p. 172).

En lo referente a las obras clásicas que pudo leer en sus años en la King Edward’s, Tolkien no indica títulos muy pormenorizadamente en su testimonio, e igual sucede con las biografías publicadas. Sin embargo, mediante el catálogo de Cilli (2019) conocemos con seguridad que en este período consultó, al menos, *La guerra de las Galias* de Julio César, las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio, la *Ilíada*, las *Sátiras* de Juvenal y los libros quinto y sexto de la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides (Cilli, 2019: 38, 126, 139, 291, 298-299; Williams, 2021b: 7-8). Williams (2021b: 8) advierte que estas son únicamente ediciones de textos en griego y latín que Tolkien había mantenido en su colección, y cómo en la King Edward’s los alumnos debían leer un número de obras mayor que este. Tolkien también habría leído obras clásicas en inglés, como la traducción de la *Odisea* de George Chapman (Cilli, 2019: 126; Williams, 2021b: 8).

La formación de Tolkien no se limitó, en cambio, a los estudios clásicos. Estudió también los elementos comunes a las lenguas latina, griega, francesa y alemana, y descubrió otros idiomas como el nórdico antiguo del relato de Sigurd y Fafnir, el inglés antiguo o anglosajón, que le cautivó como forma histórica del inglés, el español a través de los libros de su tutor, o el gótico, cuyo vocabulario fragmentario quiso completar con palabras de su propia creación. En este sentido, el joven Tolkien también comenzó a crear nuevos idiomas. Por una parte, creó palabras formalmente similares al griego que aprendía, y creó un alfabeto diferente para el inglés, mientras que creó junto a su prima Mary el idioma “nevboosh”, ya con un cierto nivel de complejidad e inspirado en las lenguas francesa, inglesa y latina. Quiriendo dar vida a una lengua más organizada que el nevboosh, Tolkien creó por su cuenta el “naffarin”, con el español como idioma de base. Para crear estos idiomas, era de especial importancia el método que Tolkien utilizaba y que enlaza con sus estudios e interés en la lingüística y la historia de las lenguas: primero concebía formas históricas hipotéticas que habrían de evolucionar y convertirse en las palabras finales de su lengua (Carpenter, 2000: 42-45).

1911 fue el último año que Tolkien estuvo en la King Edward's School. Al final del curso de 1910 y de su curso final, Tolkien participó en las habituales representaciones de teatro griego que se celebraban en la King Edward's, en 1910 con el papel del inspector en *Las aves* de Aristófanes y en 1911 como Hermes en *La paz*. Tolkien también participaba habitualmente en la “Debating Society” del colegio, que solía organizar debates enteramente en latín: en una ocasión representó a un arúspice llamado “Spurius Vectigalius Acer”, mientras que en otra Tolkien consideraba demasiado fácil debatir en latín y prefirió representar a un embajador griego en el Senado romano, de nombre “Eisphorides Acribus Polyglotteus” —referencia a su conocimiento de múltiples lenguas— que hablaba únicamente en griego (Carpenter, 2002: 56-57; Scull y Hammond, 2006: 18, apud Williams, 2021b: 9-10; Williams, 2021b: 9-10). También debatió en gótico o anglosajón, lo cual ha sido interpretado por algunos biógrafos como una reacción contra la ortodoxia de la King Edward's en cuanto a los clásicos. También en 1911 se formó la TCBS (Tea Club and Barrovian Society), una sociedad formada por Tolkien y varios alumnos con cargo de bibliotecarios en la King Edward's que compartían el entusiasmo por la literatura clásica (Carpenter, 2002: 53-54; Williams, 2021b: 10).

Al final de su estancia en la King Edward's, Tolkien aprobó los exámenes requeridos para acceder a la Universidad de Oxford: el “Higher Certificate Examination” (HCE) y el “Oxford Entrance Examination”, pudiendo cursar Clásicas en el Exeter College gracias a la Open Classical Exhibition que obtuvo con el segundo de los exámenes. En cuanto al primero, el HCE se dividía en cinco áreas de conocimiento, entre ellas latín, griego e historia, y las pruebas consistían en traducciones tanto preparadas como *ex novo*, comentarios de gramática, preguntas sobre una obra, lingüística o “vida y literatura griega y romana”, escritura en prosa o dibujo de mapas históricos (Williams, 2021b: 10-13).

Ya en Oxford, el programa que siguió Tolkien contaba con textos de Homero, Virgilio y de los tragediógrafos Esquilo, Sófocles y Eurípides, y debía examinarse en Demóstenes, Cicerón, Platón o Tácito además de tales autores. También asistió a conferencias sobre Demóstenes, Tácito o gramática comparada del griego y del latín. Sin embargo, los resultados de los exámenes no fueron muy satisfactorios, y en 1913 dejó su programa de estudios clásicos y entró en la Honours School of English Language and Literature. Tolkien tenía ya entonces la expectativa de una carrera académica, que requeriría de buenos resultados universitarios y, atendiendo a las significativas

calificaciones que había obtenido en filología comparada, el rector del Exeter College le recomendó este cambio de currículo, que aceptó. Sus resultados en Clásicas respondían, además, a un desinterés hacia ciertos textos clásicos como la oratoria de Cicerón y Demóstenes, mientras que Tolkien, desde sus años en la King Edward's, sintió una gran curiosidad no solo por la mitología grecorromana sino también por los textos en inglés y nórdico antiguo de esta misma temática. Por lo demás, Tolkien siempre quiso estudiar filología en términos amplios, sin limitarse a las lenguas clásicas (Carpenter, 2000: 70-71; Williams, 2021b: 13-17).

Con su nuevo plan de estudios, Tolkien pudo centrarse en los mencionados escritos en inglés antiguo, entre los cuales se encontraban los poemas cristianos del *Crist* de Cynewulf. De este poemario llamó su atención un pasaje que reza *Eala Earendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sended*, que se traduce como “Salve Earendel, el más brillante de los ángeles / sobre la Tierra Media enviado a los hombres”. La eufonía que la palabra “Earendel” traía a oídos de Tolkien le cautivó y le hizo pensar que tendría un origen más antiguo que el inglés, por lo que, a partir de estas líneas y de todas estas interpretaciones, Tolkien creó un poema, *The Voyage of Earendel the Evening Star* (*Letters*: nº 297, pp. 385-387; Carpenter, 2000: 72, 79). De Earendel deriva en última instancia el personaje de Eärendil y su historia, narrada en *El Silmarillion*, por lo que puede considerarse, tal como hace Carpenter (2000: 79), como la primera en ser escrita de las historias que componen el *Legendarium*.

En sus últimos años en la King Edward's había descubierto una traducción al inglés del *Kalevala*, un poemario épico finés recopilado por Elias Lönnrot a mediados de la centuria anterior. En Oxford pudo hacerse con una gramática del finés para aprender la lengua y leer el *Kalevala* original, con lo cual comenzó a idear una nueva lengua de su propia creación basada en el finés, que habría de convertirse en el “quenya” o “alto élfico” del *Legendarium* (Carpenter, 2000: 57, 66-67). El quenya, pese a tener su punto de partida en el finés, es descrito en la carta 144 como basada en el latín, con el finés y el griego adicionalmente como lenguas que al autor le producían “‘phonaesthetic’ pleasure”. Describe a esta lengua como un “latín élfico”, una lengua elevada frente al sindarin que funciona como “lengua viva” para los elfos, y asegura que le ha dotado intencionalmente de una ortografía similar a la latina (*Letters*: nº 144, p. 176).

Pese a encontrarse entonces estudiando y explorando otras áreas de conocimiento, Tolkien no se distanció demasiado de los clásicos. En 1914 se hizo con *The Life and*

Death of Jason y *The House of the Wolfings* de William Morris, y en este mismo año comenzó a escribir *The Story of Kullervo*, que se basaba en la tragedia de Kullervo en el *Kalevala*, por una parte, y resultaba del deseo de dotar a dicha historia del estilo literario de William Morris, por la otra. Aunque no llegó a finalizar *The Story of Kullervo*, el héroe del *Kalevala*, junto con Sigurd y Edipo, serían posteriormente las bases de la historia de Túrin Turambar (*Letters*: nº 131, p. 150; Carpenter, 2000: 77-78, 80-81; Williams, 2021b: 18-19).

En 1915, con veintitrés años, se graduó en Lengua y Literatura Inglesa con “First Class Honours” y al año siguiente partió al frente francés de la Primera Guerra Mundial como teniente segundo de fusileros, meses después de su boda con la que desde entonces sería su mujer, Edith Mary Bratt. Tolkien luchó en la batalla del Somme, y en apenas unos meses presenció los horrores de la guerra y la muerte de dos de sus tres amigos de la TCBS: Robert Quilter Gilson, hijo del profesor Gilson de la King Edward’s, y G. B. Smith. Finalmente, en otoño cayó enfermo de fiebre de las trincheras y tuvo que ser trasladado de vuelta a Inglaterra. Tras su estancia en un hospital de Birmingham, volvió junto a Edith, obtuvo una licencia por enfermedad y, enlazando con las narraciones y poemas que había esbozado antes de la guerra, en 1917 escribió *La Caída de Gondolin* (*The Fall of Gondolin*, 2018), la primera de las historias de *El libro de los cuentos perdidos* (*The Book of Lost Tales*) que daría lugar posteriormente a *El Silmarillion* (Carpenter, 2000: 85-93, 98-100; Tolkien, 2019: 25).

Es posible, en cambio, que comenzase a escribir ya cuando se encontraba en el ejército, de acuerdo a su propio testimonio en una carta en la que indica que empezó a componer “Historia de los Gnomos” (“H. of the Gnomes”) en este momento (*Letters*: nº 64, p. 77; Tolkien, 2019: 25-26). Estos *gnomes* son un nombre traducido de los elfos “Noldor” del *Legendarium*, cuyo origen, explica Tolkien, es el griego *gnome* (γνώμη), “conocimiento”, “inteligencia”, mientras que “Historia de los Gnomos” corresponde a un título anterior de *El Silmarillion* (*Letters*: nº 239, p. 318; Carpenter, 2006: p. 439, nota 64.1; p. 449, nota 239.1)³. En cualquier caso, Tolkien definió *La Caída de Gondolin* como la primera historia del *Legendarium*, y también en 1917 la mencionada lengua quenya que había inventado ya contaba con un vocabulario amplio. A partir de una supuesta

³ De acuerdo a la introducción de *The Letters of J.R.R. Tolkien* (Carpenter, 2006: 3), el texto original de las notas a la correspondencia de Tolkien fue escrito por Humphrey Carpenter con comentarios de Christopher Tolkien.

lengua anterior al quenya creó también la otra lengua élfica, el sindarin, inspirada fonéticamente en el galés. Estas dos lenguas suponen la mayor fuente de nombres relativos a los elfos en *El Silmarillion*. Por otra parte, poco después escribió también dos de las historias más relevantes de *El libro de los cuentos perdidos*: la primera versión de *Los hijos de Húrin* (*The Children of Húrin*, 2007), que recoge la antes referida tragedia de Túrin Turambar, así como el relato original de *Beren y Lúthien* (*Beren and Lúthien*, 2017), basado en su relación con su mujer (*Letters*: nº 163, p. 215; Carpenter, 2000: 101-102, 104-105; Tolkien, 2019: 26).

En ese mismo año 1917, nace el primer hijo de Edith y Tolkien, John Francis Reuel. El matrimonio tuvo otros dos hijos en la década de 1920: Michael, nacido en 1920, y Christopher en 1924, así como una hija, Priscilla Tolkien, en 1929 (Carpenter, 2000: 264-265). Christopher fue quien se encargó de editar y publicar todos los trabajos póstumos de su padre, entre ellos *El Silmarillion*, hasta su fallecimiento en 2020. Un año después, Tolkien se unió como asistente lexicográfico al equipo que se encontraba elaborando el *New English Dictionary*, y en 1920 fue contratado como “Reader” en el Departamento de Inglés de la Universidad de Leeds. Tan solo cuatro años después consiguió la plaza de profesor, y en 1925, con treinta y tres años, obtuvo la cátedra de anglosajón en la Universidad de Oxford. En su tiempo en Leeds había escrito ya la mayor parte de *El libro de los cuentos perdidos*, con las historias que acabarían formando el grueso de *El Silmarillion* (Carpenter, 2000: 106-110, 113-115).

En 1926 Tolkien conoció a Clive Staples Lewis, quien posteriormente escribió la saga de *Las Crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 1950-1956), y ambos forjarían una amistad estrecha, motivada por intereses comunes como las leyendas nórdicas de la *Edda* y de la *Saga völsunga*. La formación de ambos también era similar: Lewis tenía First Class Honours en inglés y un doble First Class en Clásicas por la Universidad de Oxford. Tolkien y Lewis fueron parte, en primer lugar, del grupo de los Coalbiters, fundado por el propio Tolkien, y posteriormente de los Inklings, el ahora famoso grupo de Oxford en el que se celebraban reuniones de amigos, que compartían fe cristiana y gusto por la literatura, y se leían y comentaban escritos todavía sin publicar. Gracias a su relación con Lewis, Tolkien comenzó a hablar más abiertamente de sus escritos y fue su amigo quien le recomendó que publicase *El Silmarillion* (Carpenter, 2000: 125, 147-153).

Los dos amigos también tenían habitualmente discusiones sobre temas cristianos y mitológicos: la afirmación de Lewis en 1931 de que los mitos eran mentiras “inspiradas a través de plata” condujo a Tolkien a componer el poema *Mitopoeia* (*Mythopoeia*, 1988), dirigido en uno de los manuscritos a “C. S. L.” pero en su versión final estaba encabezado por “Philomythus to Misomythus” (*Mitopoeia*: 132; Carpenter, 2000: 151). En este poema, con un título que Tolkien recogió del griego, “creación de mitos” (Izzo, 2019: 34), Tolkien se caracteriza aquí en griego como “amante del mito” y califica a Lewis de “odiador del mito”, mientras que se dedica a defender, en un contexto marcadamente cristiano, tanto el papel del mito en la realidad como a quienes crean estos mitos y leyendas, definiendo al hombre, tal y como hiciera posteriormente en “On Fairy-Stories”, como “sub-creador” (“sub-creator”), cuya actividad creativa se desarrolla dentro de la Creación cristiana (*Mitopoeia*: 136). En el poema también realiza dos pequeñas menciones a la *Odisea*, refiriéndose a cómo los creadores de leyendas no han olvidado “la Noche” deleitándose en “islas de loto” o “forswearing souls to gain a Circe-kiss” (*Mitopoeia*: 138).

A comienzos de la década de 1930, Tolkien comenzó a escribir *El hobbit* (*The Hobbit*, 1937). En un principio el autor concibió esta historia como ajena a la mitología que recogía *El Silmarillion*, pero *El hobbit*, progresivamente y de modo inconsciente para Tolkien, recogió elementos de dicha mitología. A través de una ex alumna y amiga de Tolkien, Elaine Griffiths, que trabajaba para la editorial George Allen & Unwin y pudo ver el texto sin publicar de *El hobbit*, esta misma editorial publicó el libro en 1937, que tuvo una recepción favorable de la crítica y un gran éxito de ventas que llevó al presidente de la editorial, Stanley Unwin, a pedirle una secuela. (Carpenter, 2000: 181-186). Se convertía así en el primer libro del *Legendarium* publicado.

Mientras escribía la secuela para *El hobbit*, Tolkien pronunció el 8 de marzo de 1939 la conferencia “On Fairy-Stories” en la Universidad St. Andrews, que publicaría años después, en 1964. En ella se vislumbra la concepción que Tolkien tenía sobre los cuentos de hadas como propios para adultos en vez de exclusivamente para niños, lo cual se vincula también al cambio de la visión infantil que Tolkien había adoptado para *El hobbit* hacia una más oscura para su secuela, y entra en mayor profundidad en la idea que había expuesto en *Mitopoeia* sobre el escritor de mitos como “sub-creador” que crea un “mundo secundario” creíble y real en cuanto que derivado del mundo “primario” (Carpenter, 2000: 194-195, 245).

Cerca de este momento, Tolkien dio a la secuela el nombre de *El Señor de los Anillos*. En él estableció fuertes vínculos con *El Silmarillion* y le dio un tono más elevado y arcaizante que a *El hobbit*. El proceso de escritura y publicación de *El Señor de los Anillos* se demoró años por numerosas causas, entre ellas el trabajo de perfeccionamiento que el autor realizaba en geografía, cronología, nombres y poemas en quenya y sindarin, así como la creación de nuevos idiomas. Finalizó el escrito en 1949 e intentó que se publicara junto a *El Silmarillion* que aún tenía sin finalizar, pero fue rechazado por Stanley Unwin e intentó publicarlo con la editorial Collins, que tampoco lo aceptó por su longitud, hasta que volvió a intentarlo con Allen & Unwin y publicó *El Señor de los Anillos* entre 1954 y 1955 en tres volúmenes: *La comunidad del anillo*, *Las dos torres* y *El retorno del Rey* (Carpenter, 2000: 192-199, 207, 213, 216, 220, 271).

Tras la publicación de los tres volúmenes, las críticas fueron desiguales, pero tuvo un buen número de ventas y se tradujo a numerosas lenguas. Su publicación en Estados Unidos se vio inmersa en 1965 en una disputa por los derechos de autor que llegó incluso a ser cubierta por medios de comunicación como “The War over Middle-earth”: la popular editorial de ciencia ficción Ace Books aprovechó una confusión legal para publicar una edición en rústica de *El Señor de los Anillos* sin autorización ni intención de pagar derechos a Tolkien, y que, además, era más barata que la edición en tapa dura original. Gracias al gran número de admiradores de Estados Unidos con los que tenía contacto, consiguió que iniciaran una campaña de boicot a esta edición hasta que los editores autorizados, Houghton Mifflin y Ballantine Books, publicaran el libro en rústica y con un precio más asequible. A raíz de este incidente, *El Señor de los Anillos* ganó gran popularidad entre los estudiantes universitarios de este país y se crearon clubes de fans como “The Tolkien Society of America” y la “Mythopoeic Society” (Carpenter, 2000: 225-233).

Carpenter (2000: 232) atribuye este interés estudiantil a la visión positiva de la naturaleza en el libro, que encajaba con los movimientos ecologistas en auge, pero sobre todo a un aspecto que Lewis indicaba en su reseña a *La Comunidad del Anillo*: su vinculación con el “romance heroico” (*heroic romance*), una historia, afirmaba, “which stretches back to the Odyssey and beyond” (Carpenter, 2000: 222). Tolkien tenía una concepción similar de *El Señor de los Anillos*, e indica que la obra pertenece a la misma clase que las de Homero, Virgilio, el *Beowulf*, o la tragedia griega o de Shakespeare, en cuanto que se tratan de obras literarias que se apoyan en un material anterior “que se

aplica a nuevos usos”. Este material, en el caso de *El Señor de los Anillos*, se trata de la mitología que Tolkien había creado anteriormente (*Letters*: nº 156, p. 201).

Este entusiasmo se trasladó, como decía, al ámbito académico estadounidense, con la escritura de las primeras tesis sobre *El Señor de los Anillos*, y pronto fue un éxito tanto en Estados Unidos como a nivel mundial, con tres millones de copias vendidas por todo el mundo en 1968. Tolkien se refería a este fenómeno fan como su “culto deplorable”, pero estaba igualmente dispuesto a comunicarse con seguidores y periodistas (Carpenter, 2000: 233-234). Tolkien se enriqueció gracias a esta popularidad, y recibió honores tales como su nombramiento como Comendador de la Orden del Imperio Británico por Isabel II. Pese a trabajar en ello antes de su muerte el 2 de septiembre de 1973, no llegó a ver *El Silmarillion* finalizado, debido a la dificultad de dar cohesión a una narración que cubre diferentes leyendas compuestas a lo largo de más de cincuenta años, por lo que fue su hijo Christopher quien habría de completarlo, editarlo y publicarlo póstumamente, en 1977 (Carpenter, 2000: 254-257; Tolkien, 2021: ix-x).

4. “On Fairy-Stories”: sub-creación y mimesis clásica en la teoría metaliteraria de Tolkien

En su trabajo *Splintered Light*, Verlyn Flieger (2002: 13) define a Tolkien como “the first literary scholar since Aristotle to bend his attention to the development of a critical theory for the evaluation of fairy tales”. La conferencia “On Fairy-Stories” que Tolkien pronunció en 1939 y que constituye la base metaliteraria del *Legendarium*, encuentra sus precedentes en el debate académico sobre el mito y el folklore que existía a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Por una parte, la perspectiva filológica, encabezada por Max Müller, se centró en estudiar las “irracionalidades” de los mitos desde la filología comparada y la evolución lingüística y semántica; frente a esta, la perspectiva antropológica, representada por el folklorista Andrew Lang, en cuyo honor se pronunció “On Fairy-Stories”, buscaba los orígenes de estas prácticas irracionales del mito en las sociedades tribales y el totemismo. Tolkien, por su parte, no adoptó una postura tan enfocada a la información que proporcionan los mitos, sino que se centró en su aspecto literario y su relevancia en el placer de los lectores (Flieger, 2002: 13-14).

En la carta 131, el escritor expresa su pesar por la carencia, frente a otros ámbitos como el griego, el celta, el germánico o el finés, de mitología propia de su tierra,

Inglaterra, más allá de leyendas puntuales. Tolkien deseaba, en consecuencia, dotar a Inglaterra de un sistema mítico complejo y elevado, que incluyera todo el espectro de narrativas, desde la cosmogonía hasta el “cuento de hadas romántico”, en un todo que reflejase lo que él llamaba el “tono” y la “cualidad” de su tierra. Esta carta habría sido escrita en 1951, antes de la publicación de *El Señor de los Anillos*; en una misiva escrita un año después de la publicación de *El retorno del Rey*, Tolkien asegura que ha cumplido su objetivo de crear esta mitología (*Letters*: nº 131, pp. 143-145; nº 180, pp. 230-231).

Flieger (2002: 33-34) explica también cómo la creación del *Legendarium* y su intención de convertirse en un sistema mitológico para Inglaterra puede encontrar sus precedentes en lo que se ha llegado a denominar “siglo de oro de los estudios del *folklore*”, que tiene su inicio con los estudios de los hermanos Grimm a comienzos del siglo XIX. Jacob y Wilhelm Grimm realizaron una recopilación de cuentos germánicos con el objetivo de dar una base literaria a la idea de Alemania como una sola nación, y posteriormente se realizan otros trabajos de índole similar en numerosos países de Europa, como el mismo *Kalevala* de Elias Lönnrot que tanto inspiró a Tolkien, el cual consistía en una recopilación de relatos épicos fineses. El período finaliza con la Primera Guerra Mundial en 1914, pero por aquel entonces Tolkien ya había comenzado a concebir lo que se convertiría posteriormente en el *Legendarium*.

Flieger (2002) expone cómo con la entrada de Tolkien en el grupo de los Inklings tuvo lugar un cambio en su concepción lingüística y, en consecuencia, mitopoética. De este grupo era parte también Owen Barfield, filósofo, mitólogo, filólogo y autor del libro *Poetic Diction*: Tolkien lo leyó poco después de su publicación y, de acuerdo a una conversación entre Lewis y Barfield, la teoría de la “antigua unidad semántica” expuesta en dicho trabajo cambió su perspectiva por completo. La teoría de Barfield deriva de los estudios metafísicos de Rudolf Steiner, llamados “antroposofía”: una visión antropocéntrica por la cual el ser humano se había hecho progresivamente consciente tanto de sí mismo y de su realidad, como de las diferencias que le separaban del resto del universo (lo natural) y de la divinidad creadora (lo sobrenatural). Este proceso debería conducir, en última instancia, a la conciencia tanto de la individualidad como de su unión con lo natural y lo sobrenatural (Flieger, 2002: 35-36).

Esta teoría antroposófica encajaba bien en la marcada cosmovisión cristiana que tenían Barfield, Tolkien y el resto de Inklings, y Barfield enlaza en *Poetic Diction* estas visiones de lo natural y lo sobrenatural con el mito. Con la “antigua unidad semántica” se

refiere a cómo, en origen, no existiría diferencia alguna entre lengua, mito y percepción del mundo: las palabras resultarían así un medio para expresar mitos que reflejaban la visión humana de lo natural y lo sobrenatural, todo lo cual sería consecuencia de la percepción inicial de la humanidad como parte del todo. Desde entonces, la humanidad ha desarrollado una visión fragmentada del cosmos y ahora se perciben significados diferentes y más concretos de las palabras que antes englobaban realidades mucho más amplias. En este sentido, Barfield ejemplifica con una palabra griega, πνεῦμα, y con una latina, *spiritus*, que en ambos casos recogen lo que entendemos por “viento”, “aliento” y “espíritu”. Estas palabras recogen los tres significados, porque en origen su significado era uno solo, hasta que acabó dividiéndose y creándose nuevos significados más específicos. De igual modo pone como ejemplo el Evangelio de San Juan, texto cristiano que utiliza λόγος para referirse a cinco significados en una sola palabra: “palabra”, “discurso”, “razonamiento”, “principio organizador” y “armonía cósmica” (Flieger, 2002: 36-39). Según Flieger, Tolkien propone el concepto de “sub-creación” en “On Fairy-Stories” teniendo esta premisa en mente: del mismo modo en que, para Tolkien y en el catolicismo que profesaba, Dios es el creador del mundo primario, el escritor de fantasía se convierte en sub-creador mediante las mismas palabras que derivan del λόγος divino, dotándolas de nuevos significados y sentidos, así como de mitos asociados a ellas (Flieger, 2002: 39-41).

En cuanto a “On Fairy-Stories”, Tolkien no solo define estrictamente los cuentos de hadas (*fairy-stories*), sino que también se interesa por sus orígenes, su composición, su funcionamiento y su importancia. Crítico con su consideración como producto para un público infantil, Tolkien define al cuento de hadas como un relato que “alude o se sirve de Faërie”⁴. La “Faërie” a la que se refiere el escritor cuenta con la capacidad de plasmar las “visiones de fantasía” y tiene un correlato en la magia, no en el sentido de la técnica del mago, sino en su carácter de herramienta con la que se puede obtener aquello que se desee, bien sea trascender los límites del tiempo y el espacio, conectar con otros seres vivos o, sobre todo, lo que Tolkien llama “la Gran Evasión” (*the Great Escape*), el más antiguo de los deseos: escapar a la muerte (Tolkien, 1997: 114, 116, 122, 153).

Las visiones de fantasía pueden producirse gracias a la capacidad de abstracción de la mente humana, que concibe la categoría gramatical del adjetivo y se sirve del mismo

⁴ Entiéndase Faërie como un concepto que Tolkien utiliza para aludir al reino de las hadas (*fairies*) o Fantasía.

para potenciar la abstracción: Tolkien ejemplifica cómo se puede, por tanto, imaginar el color que tiene el oro y aplicarlo a un carnero, obteniendo el vellocino de oro, o pensar en un fuego ardiente y concebir una sierpe que lo contenga en su vientre (Tolkien, 1997: 122). Tolkien, por tanto, concebía una estrecha relación entre mitología y lengua. En cuanto a este argumento sobre los adjetivos, Tolkien se opone a la afirmación de Max Müller, que calificaba la mitología como una “enfermedad del lenguaje”, invirtiendo la frase y diciendo que la lengua sería más bien “una enfermedad de la mitología” (Tolkien, 1997: 121-122). En este sentido, en su correspondencia Tolkien define *El Señor de los Anillos* como un “ensayo sobre estética lingüística” y asegura que sus historias para el *Legendarium* tienen sus orígenes en las lenguas que creó para explorar dicha estética, la cual acaba plasmándose en las leyendas que escribe. En su óptica, las lenguas, por tanto, dependen del mito y las leyendas tanto como el mito depende de la lengua en la que se transmite: el escritor ejemplifica con su creencia de que la mitología griega se centra más en los nombres que en las historias en sí por la “maravillosa estética” del griego antiguo, y que, por carecer de leyendas propias, lenguas construidas como el esperanto habían fracasado (*Letters*: nº 165, pp. 219-220; nº 180, p. 231). Tanto era así que, como ya he indicado previamente, el nombre “Earendel” en inglés antiguo originó la primera leyenda de *El Silmarillion*, la de Eärendil (Carpenter, 2000: 79), *El hobbit* surgió de una nota que Tolkien escribió corrigiendo exámenes, que rezaba “in a hole in the ground there lived a hobbit” (*Letters*: nº 163, p. 215), y *El Señor de los Anillos*, más allá de servir de secuela para *El hobbit*, nació como una historia en la que fuera aplicable la fórmula de saludo *elen síla lúmenn omentielmo*, “una estrella brilla en la hora de nuestro encuentro”, que había creado tiempo atrás y que aplicó al encuentro de Frodo y el elfo Gildor al comienzo del libro (*Letters*: nº 205, pp. 264-265; *The Lord of the Rings*: 94).

Tolkien, pese a que en un principio compara la fantasía con la magia, posteriormente las distingue: la magia permite cambiar aspectos del “mundo primario”, nuestra propia realidad, mientras que la fantasía es un arte que aspira al “encantamiento”, un arte que el autor atribuye a los elfos, mediante el cual se produce un nuevo “mundo secundario”, diferente al primario y, por tanto, en el que se puede ser libre del “hecho” que supone la realidad; en él, el creador y el lector pueden disfrutar de la inmersión y ver cumplidos sus deseos. Cuando la fantasía consigue estos objetivos, Tolkien la considera la forma de arte más poderosa (Tolkien, 1997: 139, 142-143).

Sobre estas premisas, quien desarrolla este proceso se convierte en “sub-creador” (Tolkien, 1997: 122). Tolkien ofrece la siguiente definición del concepto de sub-creación, la cual, por otra parte, refleja su fe católica: “we make in our measure and in our derivative mode, because we are made: and not only made, but made in the image and likeness of a Maker” (Tolkien, 1997: 145). Tolkien explica que la fantasía, corazón de los cuentos de hadas, así como el mundo secundario que de ella surge, se obtienen a partir de elementos del mundo primario, elementos ya creados que el sub-creador moldea y que pueden repercutir en la propia realidad, tal como, ejemplifica el escritor, la figura de Pegaso propició un ennoblecimiento de la raza equina (Tolkien, 1997: 147, 155). Tolkien, además, define a la sub-creación como un “aspecto de la mitología”: critica la distinción que se realiza entre el mito y el *folk-tale*, puesto que, frente a la visión de dioses y héroes como alegorías de fenómenos naturales, los rasgos de personalidad de los personajes míticos invitan a pensar más bien en un origen humano (Tolkien, 1997: 122-123).

Finalmente, Tolkien identifica tres funciones de los cuentos de hadas: “recuperación” (*recovery*), “evasión” (*escape*) y “consuelo” (*consolation*). Acerca del primer concepto, Tolkien expone que el bagaje artístico que se ha adquirido a lo largo de los siglos puede incluso provocar tanto aburrimiento como un ansia de originalidad, sensaciones que los cuentos de hadas ayudan a solucionar mediante la recuperación, la vuelta a la visión original de lo que nos rodea que nos permite distanciarnos de ello y redescubrirlo (Tolkien, 1997: 145-146). La segunda función, la evasión, ha sido, según Tolkien, un término comúnmente denostado en asociación con los cuentos de hadas, incluidos dentro de la literatura “escapista” y vistos como una “deserción” de la realidad. Contra estos argumentos, el escritor explica cómo es una reacción comprensible querer huir de una prisión o dedicarse a asuntos diferentes que los que conciernen a las cárceles, lo cual puede conseguirse mediante los cuentos de hadas (Tolkien, 1997: 147-148).

Los cuentos de hadas pueden también proporcionar consuelo. Este consuelo se puede conseguir de diferentes maneras: por una parte, cumpliendo deseos de un carácter más simple, como explorar el fondo del océano, pero también, y como ya he indicado anteriormente con respecto a la fantasía, comunicarse con otros seres vivos (un deseo que, según Tolkien, procede de un tiempo pasado en el que no se percibía una distinción entre la especie humana y las bestias) y, especialmente, la ya referida Gran Evasión de la muerte (Tolkien, 1997: 151-153). Pero el mayor consuelo de los cuentos de hadas, según Tolkien, reside en el final feliz, concepto para el cual Tolkien acuña un término a partir del griego:

“eucatástrofe” (*eucatastrophe*), el “desenlace positivo”. Tolkien construye esta palabra en contraposición a la que cree la función “más elevada” del teatro, la tragedia, y define sus características y su importancia para los cuentos de hadas de la siguiente manera:

It is the mark of a good fairy-story, of the higher or more complete kind, that however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, it can give to child or man that hears it, when the ‘turn’ comes, a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears, as keen as that given by any form of literary art, and having a peculiar quality (Tolkien, 1997: 153-154).

Tolkien enfatiza que la eucatástrofe no excluye la posibilidad de la “discatástrofe”, sino que el sufrimiento que ella conlleva es temporal y que la eucatástrofe es un *evangelium* que niega una derrota universal y permite entrever el “regocijo” (*joy*). El autor define este regocijo como “a sudden glimpse of the underlying reality or truth” que surge cuando la creación del mundo secundario se ha realizado adecuadamente. Tolkien, en el epílogo a la conferencia, relaciona los conceptos de la sub-creación, el regocijo y la eucatástrofe con el cristianismo y su historia, asegurando que el nacimiento de Cristo y su resurrección son eucatastróficos (Tolkien, 1997: 153, 155-156).

“On Fairy-Stories” ofrece un buen número de ejemplos de la mitología griega que sirven a Tolkien para dar forma a su argumentación como los aspectos cruciales de la teoría que propone. En primer lugar, el término *fantasy*, al que Tolkien se refiere en cuanto que proceso por el que se crean mundos secundarios: esta palabra comparte etimología con *phenomena* (en singular, *phenomenon*, concepto que apunta a las apariencias y percepciones presentes en el mundo primario y descritas mediante palabras. *Fantasy* deriva del verbo griego φαυτάζειν, transitivo y con significado “hacer visible”, mientras que *phenomenon* procede de un participio en voz medio-pasiva y, por tanto, intransitivo, de φαίνεσθαι, “aparecer”. Ambas formas verbales conducen en última instancia a φαίνειν, “mostrar”: Flieger interpreta en este origen común un reflejo de la teoría de la antigua unidad semántica, de un verbo que contendría en origen los significados de los otros verbos derivados. Todos ellos proceden del indoeuropeo *bhā-¹, cuyo significado corresponde a ‘brillar’: así, se da el mismo origen no ya a *phenomenon* y *fantasy*, sino que se vinculan sus respectivos significados de, en el primer caso, la apariencia que se percibe, y en el segundo, la apariencia que se hace perceptible mediante la imaginación (Flieger, 2002: 45-46). Se da una misma fuente a apariencias percibidas y creadas, pero Flieger va más allá, y apunta de nuevo al indoeuropeo con la raíz bhā-²,

fonéticamente igual a ‘brillar’ pero con el significado de ‘hablar’, a partir de la cual deriva el griego φωνή. Flieger especula a partir de todas estas relaciones en torno a la manera en que puede entenderse que las apariencias de los fenómenos y la fantasía pueden revelarse por la luz o por la palabra, conceptos ambos que, también unidos, para Tolkien pueden servir de herramientas sub-creadoras en cuanto que la luz y las palabras configuran la percepción que los humanos tenemos de nuestro mundo, a partir del cual se deriva el secundario (Flieger, 2002: 46).

En el ensayo que nos ocupa, Tolkien indica que la sub-creación de un mundo secundario es producto de aquello que está presente en el mundo primario. Ello conduce, tal como señala Eduardo Segura (2021: 131, 135-137), a la filosofía de Platón y Aristóteles. Platón trata acerca de la imitación o “mímesis” en el libro X de la *República*: aquí Platón pone en boca de Sócrates un rechazo a lo que llama “poesía imitativa” (μιμητική) —refiriéndose a la práctica de los tragediógrafos como derivada de la épica homérica— dado que no sigue la verdad y crea sobre la base de la apariencia. Para explicar a Glaucón en qué consiste la imitación, Sócrates recurre a una metáfora en la que, por una parte, el carpintero construye camas y mesas atendiendo a la idea que les hace ser “camas” o “mesas”, no creando la idea en sí, que es creada por el Dios platónico, mientras que el pintor, cuando quiera pintar una cama, únicamente imita la apariencia no ya de la idea de la cama, sino la apariencia del mueble que el artesano ha fabricado a partir de la idea, únicamente reflejándolo parcialmente o, en todo caso, engañando a la vista al hacerlo parecer real. Es así que el arte imitativo, que también practican Homero y la tragedia como “imitadores de imágenes de la excelencia”, se aleja en doble grado, según el diálogo platónico, de la verdad (Pl. *R.* 595a-601a)⁵.

Por su parte, al comienzo de su *Poética*, Aristóteles afirma, en línea con lo expuesto por Platón, que géneros literarios como la epopeya, la tragedia o la comedia son “imitaciones” (μιμήσεις) (Arist. *Po.* 1447a 13-16). La visión de Aristóteles no muestra los tintes negativos de la de Platón, pues afirma que la poética y la imitación que le da origen son inherentes a la condición humana, y que sirven para obtener conocimientos y disfrute: de este modo, la fidelidad en estas obras se aprecia en la representación elementos y seres horribles, puesto que, pese a tratarse de imágenes y no de la estricta realidad, se aprende qué son verdaderamente (Arist. *Po.* 1448b 4-17). Aristóteles vincula

⁵ En este trabajo cito las obras griegas de acuerdo a las convenciones del *Diccionario Griego Español*, Madrid, CSIC, 1980- (DGE).

aquí, por tanto, la imitación al afán de saber, que según su teoría también es inherente al ser humano (García Yebra, 1974: 253-254, nota 57). El estagirita, por otra parte, clasifica las imitaciones atendiendo a los objetos imitados o en el modo de imitación: en cuanto a este último, afirma que el arte que imita con el lenguaje no posee nombre propio, puesto que a la poesía elegíaca o épica se les da nombre de poesía por su común composición en verso, pero no porque ambos practiquen la mimesis (Arist. *Po.* 1447a 16-18 26-27, 1447b 1-16).

También en contraste con el tono peyorativo que muestra Platón, para Tolkien el sub-creador se sirve de la fantasía para crear un mundo secundario a partir del primario, de nuestra realidad; la misma fantasía que, como previamente mostraba Flieger, hace referencia a las apariencias y percepciones de la realidad. Aunque no menciona directamente a Platón o a Aristóteles en este respecto, en “On Fairy-Stories”, Tolkien revierte la concepción negativa de la mimesis como una apariencia alejada de la verdad, puesto que, en última instancia, las apariencias que recoge la fantasía beben de la realidad y crean una verdad aplicada al mundo secundario. Así lo explica en el epílogo a su conferencia, en el que da el nombre de “fantasía” a un concepto que puede compararse con el aristotélico: arte que imita mediante el lenguaje. De acuerdo al escritor, la fantasía permite observar la “realidad o verdad subyacente” que mencionaba anteriormente: a la pregunta de si lo que ha creado la fantasía es verdad, Tolkien responde “if you have built your little world well, yes: it is true in that world” (Tolkien, 1997: 155).

La lectura en clave de Recepción Clásica puede realizarse no solamente sobre el concepto de fantasía, sino también a propósito de dos de las tres funciones del cuento de hadas que Tolkien expone en el ensayo: la recuperación y el consuelo. Flieger (2002: 25) ve en el concepto de recuperación una idea parecida a la que Platón expone en el *Timeo*, la idea de recolección, por la que aquello que conocemos parte de un conocimiento anterior de las mismas cosas, que se recupera con el acto de conocer. Flieger apunta aquí a cómo, atendiendo al mundo secundario, podemos dirigir nuestra mirada de vuelta hacia el primario, a partir del cual se ha sub-creado, y comprendiendo lo que se encuentra en el mundo secundario puede entenderse aquello que siempre se había entendido en el mundo primario, pero que nos habíamos olvidado el modo en el que explorarlo.

En lo que concierne al consuelo, Tolkien oponía la idea de la eucatástrofe, la “desenlace positivo”, a la tragedia. El autor entiende la tragedia como una forma dramática que constituye la “función principal” del drama. Habla, por tanto, de la tragedia

entendida no tanto como género sino como un aspecto formal del género dramático: asegura que la tragedia es la “verdadera forma” del drama, al igual que lo que llama “cuento eucatastrófico” lo es de los cuentos de hadas.

Aristóteles, en su *Poética*, sentó las bases teóricas acerca de la tragedia, en torno a las cuales ha girado el debate académico a lo largo de los siglos (Eilmann, 2021: 248-249). El filósofo distingue tres elementos fundamentales en el desenlace del argumento trágico: peripecia, agnición y lance patético. La peripecia (περιπέτεια) supone el punto de la trama en el que su curso se torna opuesto al resultado que cabría esperar, lo cual debe suceder, según Aristóteles, de un modo que sea “verosímil” o “necesario” (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον). La agnición o “anagnórisis” (ἀναγνώρισις), que, en la que considera el filósofo como mejor manera, sucede junto a la peripecia, se refiere al momento en el que el héroe trágico pasa de ignorar a conocer lo que tiene lugar; mientras que el tercer elemento, el lance patético, consiste en “una acción destructora o dolorosa” producto del infortunio (Arist. *Po.* 1452a 22-38, 1452b 1-13). La tragedia tiene como efecto la purgación o catarsis (κάθαρσις) de las emociones del espectador que provoca la historia de los personajes: compasión (ἔλεος) y temor (φόβος) (Arist. *Po.* 1449b 24-28). Gustav Freytag (1896: 137-138) define el concepto de “catástrofe” como equivalente al “éxodo” aristotélico, que cierra la obra, durante el cual el lance patético se desenvuelve en mayor medida, siendo el momento en el que, de acuerdo a su teoría, el héroe debe padecer su propia ruina como resultado del infortunio que ha sufrido.

En esta línea y en lo que respecta a la teoría de Tolkien, Juliette Harrisson (2021: 342) contrapone la eucatástrofe no a la catástrofe sino a la peripecia de Aristóteles: la peripecia de la *Poética* consiste en el punto en el que el argumento cambia su sentido, desembocando en el desafortunado final, mientras que Tolkien describe a la eucatástrofe de los cuentos de hadas en el mismo sentido que la peripecia en cuanto a la tragedia, con la diferencia esencial de ser un giro de carácter dichoso y no penoso, un “sudden joyous ‘turn’” (Tolkien, 1997: 153). La catarsis también tiene lugar con la eucatástrofe, pero, de nuevo, en un sentido opuesto: si en la tragedia la catarsis tiene lugar por una reacción empática del espectador ante el desgarrador final de la trama, Tolkien (1997: 153-154) apunta a una reacción emocional similar frente a la eucatástrofe (“a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears”), pero esta vez provocada por un desenlace feliz que contrasta con las desgracias y adversidades que presenta la historia.

5. Recepción Clásica en la construcción espacio-temporal del *Legendarium* de Tolkien

Los ejemplos de elementos clásicos en la obra de Tolkien son diversos y apuntan a numerosos textos grecolatinos reflejados de distintos modos en el *Legendarium*. Por una parte, podemos dirigirnos a las fuentes clásicas reconocidas en el testimonio del propio autor, que nos proporciona puntos de partida sólidos para un trabajo de esta índole, pero es posible identificar también otros elementos implícitos o menos evidentes y que podríamos incluso considerar un resultado inconsciente de su sólida formación clásica.

En lo que se refiere al primer grupo, Tolkien apunta a un concepto clásico en la propia concepción de su mundo ficcional: en la carta 151 indica que la Tierra Media, en inglés *Middle-earth*, es un término arcaico para el mundo habitado por la humanidad, procedente en último término del inglés antiguo *Middangeard*, que se refiere a la tierra habitada en medio de los mares, y que Tolkien identifica también con el concepto griego de οἰκουμένη (*Letters*: nº 151, p. 186; nº 165, p. 220). Se refiere aquí, con todo, al estado del mundo desde que da inicio el período cronológico de la Tercera Edad: en la carta 154 el autor explica que el *Legendarium* contiene la historia de cómo el mundo pasó de ser plano a esférico (*Letters*: nº 154, p. 197), relato que es narrado al final de “Akallabêth” en *El Silmarillion*. Cuando el creador del universo de Tolkien, Eru Ilúvatar, sumerge la isla de Númenor bajo el mar a petición de los Valar —entes de carácter divino⁶—, con esta acción también extrae a las Tierras Imperecederas más allá de los límites de Arda, nombre que recibe el mundo en el *Legendarium*, quedando solamente la Tierra Media dentro de dichos límites: el mundo adopta una forma esférica que hace que cualquiera que quiera ir de un extremo a otro no haga sino volver al mismo punto del que partió (*The Silmarillion*: 266, 269).

Aunque aquí no contamos con el testimonio del autor, tal como expondré a continuación, en el proceso de configuración del *Legendarium* se observa una impronta

⁶ En el *Legendarium*, Eru Ilúvatar crea el universo y a los propios Valar (Vala en singular), pero son los Valar quienes se encargan de gobernar el mundo y funcionan como “dioses” en la historia. En la carta 131, Tolkien menciona su carácter divino, semejante al de los dioses de la mitología, pero también los llama “angelic powers” que gobiernan con “autoridad delegada”, refiriéndose a Eru Ilúvatar como “God”. De acuerdo con el autor, esta doble caracterización de los Valar se debe a una intención de emular a los dioses mitológicos y que sean, al mismo tiempo, aceptables desde una perspectiva cristiana (*Letters*: nº 131, p. 146).

clásica no solo en lo que se refiere al espacio, sino también en lo relativo al eje cronológico. La cronología de Arda se divide en diferentes edades: en primer lugar, tras la creación del mundo y de las Lámparas Illuin y Ormal para iluminarlo, tiene lugar lo que Tolkien denomina “Primavera de Arda”, en la que se concibe un mundo armónico y ordenado, hasta que finaliza con la destrucción de las Lámparas por Melkor, el Vala maligno, acto que altera la forma del mundo (*The Silmarillion*: 23-25). Con el traslado de los Valar a Valinor y la creación de los dos Árboles, Laurelin y Telperion, para iluminar de nuevo Arda, comienzan los “Días de la Dicha [*Bliss*] de Valinor” o “Años de los Árboles”. Fue también el momento en que los elfos despertaron: estaban creados a semejanza de los Ainur⁷, no enfermaban y no morían sino por violencia o por propia voluntad, contaban con importantes conocimientos y habilidades, y eran “las más bellas de todas las criaturas terrenales” (*The Silmarillion*: 25-30, 53-54, 93). Con el despertar de los elfos, da inicio también la llamada “Primera Edad” o “Días Antiguos” (*Elder Days*), que se extenderá hasta la destrucción de Angband (*The Nature of Middle-earth*: 123; Tolkien, 2021: ix). Los Años de los Árboles finalizan con la destrucción de los mismos por Melkor y la subsiguiente rebelión de los elfos Noldor, causada por la enemistad con los Valar provocada por Melkor (*The Silmarillion*: 55-80).

Con la caída de los Árboles, los Valar crearon el sol y la luna a partir de ellos, y se produce el despertar de los hombres, mortales por edad y enfermedad, pero cuya mortalidad no es sino un regalo de Eru Ilúvatar con el que sus almas pueden trascender el mundo, al contrario que los elfos, que quedan atados al destino de Arda. Comienzan así los Años del Sol y la “Segunda Primavera de Arda” (*The Silmarillion*: 29-30, 88-95), la franja temporal en la que tienen lugar la mayor parte de los eventos narrados en *El Silmarillion*. Este período, así como la Primera Edad, finaliza con la derrota de Melkor, dando paso a la Segunda Edad, en la que se enmarca la historia de Númenor (cf. *The Silmarillion*: 247-269). Esta es sucedida por la Tercera Edad, en la que se desarrollan *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*; Tolkien caracteriza este momento en términos decadentes, como un “*Medium Aevum*” o “edad crepuscular” (*Letters*: nº 131, p. 154), que contrasta con la Cuarta Edad que le sigue. En la Cuarta Edad, que sigue a la derrota de Sauron, se produce una “nueva Primavera” gloriosa para los hombres de Gondor y

⁷ Espíritus primordiales entre los que se incluyen los Valar.

Arnor, pero los elfos pierden su poder y abandonan la Tierra Media (*The Silmarillion*: 291-292).

Esta estructura cronológica comparte varias similitudes con el mito de las edades que recogen Hesíodo, en los *Trabajos y Días*, y Ovidio en el libro I de *Las metamorfosis*, no solo en la periodización en sí, sino también en las características de cada período. Gracias al catálogo que ofrece Cilli (2019: 229), tenemos constancia de que Tolkien leyó *Las metamorfosis* en su traducción al inglés por Arthur Golding. No es así con Hesíodo: no he encontrado referencias a su obra ni en el catálogo ni en su testimonio, si bien pueden encontrarse diversos paralelos con su versión que no aparecen en la de Ovidio.

En el relato de *Las metamorfosis*, la humanidad fue concebida “con simiente divina” por “el creador de las cosas” (*Ov. met.* 1, 78-79)⁸ y, de modo similar, los elfos del *Legendarium* son creados a semejanza de los Ainur por Eru Ilúvatar. Lo primero que los elfos contemplan tras su despertar son las estrellas (*The Silmarillion*: 37-38), lo cual recuerda a cómo, en *Las metamorfosis*, el creador ordena a los humanos “mirar al cielo y levantar el rostro erguido hacia las estrellas” (*Ov. met.* 1, 85-86). Los elfos Noldor de los Años de los Árboles, hasta que son corrompidos por Melkor, viven sin armas ni guerras y protegidos por los Valar en Valinor, al igual que la estirpe de oro del relato de Ovidio vive en una edad dorada en la que no necesitan de autoridades, leyes, castigos ni armas para practicar la rectitud (*Ov. met.* 1, 89-91, 98-100). Con las estirpes de bronce y de hierro es cuando la guerra y las armas aparecen entre los humanos de *Las metamorfosis* a consecuencia de las mentiras, la avaricia y la deslealtad (*Ov. met.* 1, 125-127, 129-131, 142-143), lo cual ocurre de igual modo con los Noldor de *El Silmarillion*, en este caso provocados por la influencia de Melkor.

Considero interesantes los términos primaverales en los que tanto Ovidio como Tolkien se refieren a sus edades prósperas. Como ya he descrito, la creación de las lámparas da paso a la armónica “Primavera de Arda”. La Segunda Primavera llega con la aparición del sol y la luna, tras la cual se reorganiza el tiempo de acuerdo al sol y llega el despertar de los hombres, y finalmente la Cuarta Edad que sigue a la decadente Tercera se configura como “Nueva Primavera”. En el relato ovidiano, la edad de oro es una “eterna primavera”, la estirpe de plata surge en segundo lugar tras la de oro, al igual que

⁸ Para citar textos latinos, seguiré las normas del Índice del *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig – Stuttgart, Teubner, 1900-.

los hombres lo hacen con respecto a los elfos, y lo hace tras el fin de la eterna primavera y el comienzo de la organización del tiempo en cuatro estaciones (Ov. *met.* 1, 107, 113-118).

En los *Trabajos y días* podemos encontrar aspectos de interés que no aparecen en *Las metamorfosis*. Aquí la estirpe de oro vive “sin fatiga ni miseria” y muere “como sumidos en un sueño” (Hes. *Op.* 109-116). Aunque los elfos sí que son inmortales, pueden dejar la vida a voluntad de un modo similar a la muerte de la estirpe dorada de Hesíodo: la elfa Míriel, madre de Fëanor, creador de los Silmarils, no quiere continuar viviendo tras el parto y prepara su muerte recostándose como haría para dormir (*The Silmarillion*: 53-54). De acuerdo a Hesíodo, Zeus pone fin a la estirpe de plata cuando abrazan la violencia y abandonan el culto a los dioses (Hes. *Op.* 134-139); en esta misma línea, los Noldor se levantan contra los Valar, dejan Valinor y sufren un castigo de naturaleza divina con la “Profecía del Norte”, por la que se deniega su vuelta a Valinor y deberán padecer muertes horribles (*The Silmarillion*: 77-78).

El relato de Hesíodo describe también la estirpe de los héroes, caracterizada de forma más positiva y cercana a la virtud que la estirpe que le precede y la que le sigue. En la Segunda Primavera tienen lugar lo que Tolkien llamaba los “Grandes Cuentos” de los Días Antiguos (Tolkien, 2009: 13-14), que el propio autor compara con modelos griegos. Así, en su carta 131, Tolkien señala que el héroe trágico Túrin estaría inspirado en aspectos de Sigurd el Volsung, Edipo y Kullervo del *Kalevala* (*Letters*: nº 131, p. 150), y describe el relato de Beren y Lúthien como “a kind of Orpheus-legend in reverse, but one of Pity not of Inexorability” (*Letters*: nº 153, p. 193). Ambas relaciones han sido estudiadas en clave de Recepción Clásica: Librán Moreno (2015) y Eilmann (2021) analizan la relación entre Túrin y Edipo, y Sundt (2021) aborda el carácter órfico de *Beren y Lúthien*.

Por otra parte, cabe destacar la conclusión de la primera versión del tercero de los Grandes Cuentos, *La Caída de Gondolin*. Este relato tiene a otro héroe, Tuor, como protagonista, y en un pasaje se ofrece una pequeña lista de topónimos —“Bablon”, “Ninwi”, “las torres de Trui” y “Rûm” (*La Caída de Gondolin*: 116)— que, de acuerdo con Christopher Tolkien (1984: 203 apud Williams, 2021b: 24), se refieren a Babilonia, Nínive, Troya y —probablemente— Roma, respectivamente. Ello ha sido tratado por Alexander Bruce (2012), quien analiza los modos en que la destrucción de Gondolin bebe de la caída de Troya que Virgilio narra en el libro II de la *Eneida*.

Así dispuesto, podríamos ver una edad de oro con la creación de las Lámparas, que, pese a ser destruidas, son sucedidas por los Árboles y el despertar de los elfos, que comparten similitudes con la estirpe de oro. La decadencia que tiene lugar a partir de este momento se produce en términos parecidos a los que se describen en las edades de plata y de bronce, que son sucedidas por la más positiva edad de los héroes: la Segunda Primavera de Arda, por su parte, ve cómo acontecen los Grandes Cuentos heroicos con raigambre en los mismos héroes de la mitología grecolatina de nuevo en términos de esplendor. La Segunda Edad, por su parte, incluye el relato de Númenor, marcado, como veremos a continuación, por la soberbia y la decadencia, mientras que la Tercera Edad se caracteriza como crepuscular y decadente. El final de *El Señor de los Anillos*, con la eucatastrofe final de la destrucción del Anillo Único y el rescate de Frodo y Sam por el águila Gwaihir en el Monte del Destino tras la destrucción del Anillo Único (Harrison, 2021: 342), también da pie a una Cuarta Edad descrita como “Nueva Primavera” que puede leerse como eucatastrofe en cuanto que se da fin a la decadente Tercera Edad, pero podemos también referirnos a lo que iba a configurarse como final de *El Silmarillion* en el manuscrito original (Tolkien, 2020: 218): la narración del fin del mundo. Con la vuelta de Melkor y su batalla final contra los Valar, es el héroe trágico Túrin Turambar quien vuelve de entre los muertos y mata al Señor Oscuro, vengando así tanto a los hijos de Húrin como a todos los hombres (*The Lost Road and Other Writings*: 367). El final eucatastrófico de la victoria del Bien sobre el Mal supone también un final eucatastrófico a todo el *Legendarium*, pero, igualmente, la trágica historia de Túrin se torna en eucatastrofe, siendo el héroe trágico quien revierte la tragedia.

Aunque en este caso no contamos con el testimonio directo del autor sobre las fuentes de las que se sirve para dar forma a esta narrativa temporal, los evidentes paralelos del relato de *El Silmarillion* con los mitos de las edades ovidiano y hesiódico permiten interpretar la configuración cronológica del *Legendarium* como un mito de las edades que explica y da origen a este universo ficcional. Es importante tener en cuenta que, aunque la división en edades es clara, tampoco es estricta, pues hay edades que se superponen, como la Primera Edad o Días Antiguos, que abarca tanto los Años de los Árboles como la Segunda Primavera. Debe resaltarse también cómo existen más edades en el *Legendarium* que en el mito de las edades grecolatino: Tolkien indica que, al menos durante sus días y de acuerdo al *Legendarium*, actualmente vivimos en la Séptima Edad (*La naturaleza de la Tierra Media*: 39). El editor de *The Nature of Middle-earth* (2021),

Carl F. Hostetter (2021: 402-403), dirige su atención en este sentido al texto cristiano *Martyrologium Romanum*, de acuerdo al cual el nacimiento de Cristo se produjo en la “sexta edad del mundo” (*sexta mundi aetate*), y cómo Tolkien pudo conocer esto a través de la mención que entonces se hacía de ello en la Misa de Vigilia de Navidad. El mito de las edades grecolatino no sería, en tal caso, la única fuente del relato cronológico del *Legendarium*, pero es evidente que, como plantilla narrativa y por su potencial explicativo, ejerce una función crucial en la creación del universo tolkieniano, que, como refiere Unceta Gómez (2009: 219, 221-224), también hunde sus raíces en la tradición que asientan los relatos cosmogónicos del mundo antiguo, con precedentes en la literatura de ficción como Edgar Allan Poe o H. P. Lovecraft: puesto que en estas narrativas se crean realidades o mundos diferentes, también requieren explicaciones acerca de sus orígenes y su historia interna.

Me referiré ahora al relato de Númenor que mencionaba al introducir la Segunda Edad: probablemente, esta historia supone uno de los vínculos del *Legendarium* con el material grecolatino al que Tolkien hace referencia más frecuentemente, pues se inspira conscientemente en el mito de la Atlántida. En la carta 163 y en la entrevista que concedió a la BBC en enero de 1965, el escritor llama “Atlantis complex” al recurrente sueño con una gran ola que inspiró la historia de Númenor (*Letters*: nº 163, p. 213; *The Tolkien Estate Limited*, 2022), mientras que en la carta 257 lo llama “Atlantis-haunting” (*Letters*: nº 257, p. 347). En su correspondencia se refiere también a Númenor como “Atlantis isle” (*Letters*, nº 131, p. 151; nº 144, p. 175) y como “Númenor-Atlantis” (*Letters*: nº 151, p. 186; nº 156, p. 206), y define al relato de Númenor como “a special variety of the Atlantis tradition” (*Letters*: nº 154, pp. 197-198) y “my personal alteration of the Atlantis myth and/or tradition” (*Letters*: nº 276, p. 361).

De acuerdo con el relato de Númenor incluido en *El Silmarillion* —aunque los *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media* (*Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*, 1980) y los apéndices A y B de *El Señor de los Anillos* ofrecen otras versiones—, Númenor era una isla levantada por los Valar en medio del océano, al oeste de la Tierra Media, para que fuese habitada por los Edain, un grupo de hombres amigos de los elfos. Adoptaron el nombre de númenóreanos y vivían durante más tiempo sin dejar de ser mortales. Durante el esplendor de su reino no eran atacados por enfermedad alguna, eran gobernados por reyes sabios que adoptaban nombres en el quenya élfico en vez de en su propia lengua, el adúnaico, y reverenciaban a la divinidad creadora, Eru Ilúvatar,

en el monte sagrado del Meneltarma, que ocupaba el centro de la isla. Númenor se ubicaba cerca de las Tierras Imperecederas, tierra que habitaban los Valar, pero los mismos Valar prohibían que los númenoreanos navegasen allí, sin perjuicio de que pudieran viajar y explorar la Tierra Media (*The Silmarillion*: 247-251).

Esta prohibición acabaría desembocando en la decadencia y perdición final de Númenor. Los númenoreanos, deseando evadir la muerte y envidiando la inmortalidad que poseían los elfos, quieren acabar con la prohibición de los Valar de viajar a las Tierras Imperecederas, por lo que reniegan de la amistad con Valar y elfos, así como de los cultos del Meneltarma. Lo que originalmente eran viajes de exploración se tornan en opresión e imperialismo sobre los pueblos de la Tierra Media, y como consecuencia de este giro de los númenoreanos de la sabiduría a la soberbia, su esperanza de vida se reduce poco a poco. Cuando Sauron, lugarteniente del derrotado Señor Oscuro Melkor, resurgió en la Tierra Media, fue apresado por el rey númenoreano Ar-Pharazôn y llevado a Númenor, donde acabó engañando al rey y se volvió su consejero. Fue así como se comenzó a rendir culto a Melkor, se persiguió a quienes no lo hacían y mantenían lazos con Valar y elfos, y Ar-Pharazôn comandó una expedición de asalto a las Tierras Imperecederas para ganar la inmortalidad. Sin embargo, los Valar cedieron entonces el gobierno del mundo a Eru Ilúvatar: el creador del universo separó las Tierras Imperecederas de Arda, a la que dio forma esférica, y Númenor quedó sepultada en las profundidades del mar tras el paso de una gran ola (*The Silmarillion*: 251-269).

Charles Delattre (2007) y Michael Kleu (2021) dedican sendos trabajos a explorar de qué modos se manifiesta en la historia de Númenor el mito de la Atlántida que Platón trata en sus diálogos *Timeo* y *Critias*. En primer lugar, Delattre (2007: 305-306) dirige su atención hacia la geografía de ambas islas, que tal como se muestra en la descripción de Númenor en los *Cuentos Inconclusos* (*Cuentos Inconclusos de Númenor y la Tierra Media*: 213-220) y en el *Critias* (Pl. *Criti.* 113c-113e), están divididas de modo estrictamente geométrico en cinco regiones distintas con un monte en el centro. Kleu (2021: 201) añade que ambas islas se ubican en medio del océano y al oeste: en el caso de Númenor, al oeste de la Tierra Media, y en el de la Atlántida “más allá de las columnas de Heracles” (Pl. *Criti.* 108e). En las montañas centrales de ambas islas hay sendos santuarios, en Númenor consagrado a Eru Ilúvatar y en la Atlántida a Poseidón y Crito, en ambos casos cubiertos de plata (Kleu, 2021: 201). El nombre por el que se conoce a Númenor tras su destrucción, “Atalantë”, recuerda al de la propia Atlántida (Delattre,

2007: 316-317; Kleu, 2021: 204-205). Ambos artículos enfatizan también que la causa de la perdición de ambas islas es la soberbia de sus habitantes, su ὕβρις; el progresivo distanciamiento de los reyes númenóreanos de Valar y elfos, el abandono de la lengua quenya y de los cultos a Eru Ilúvatar, la pérdida moral reflejada en actos como el imperialismo que practican y, en el mayor acto de soberbia, el intento de invasión de las Tierras Imperecederas para exceder su naturaleza mortal, llevan a que la otrora próspera Númenor sea sepultada, al igual que resulta la igualmente próspera Atlántida siguiendo, de nuevo, un debilitamiento de la parte divina de sus habitantes y una avaricia por posesiones y riquezas (Delattre, 2007: 307-308; Kleu, 2021: 201-204).

Kleu hace hincapié en que Tolkien no menciona a Platón en su correspondencia, aunque se sabe que lo estudió en su año de Clásicas en Oxford y que probablemente habría leído el *Timeo* y el *Critias*; sin embargo, el mito de la Atlántida contaba con una tradición post-platónica suficientemente extensa como para que Tolkien lo conociera sin haber leído esos textos (Kleu, 2021: 205). Es llamativo el hecho de que Tolkien hablaba de Númenor como variante de la tradición de la Atlántida (*Letters*: nº 154, pp. 197-198): en este sentido, Kleu dedica varias páginas a la manera en que dicha tradición habría marcado el relato de Númenor (Kleu, 2021: 206-211). A este respecto, Kleu (2021: 208-209) destaca las posibles influencias que muestra la historia de Númenor con *Atlantis, the Antediluvian World* (1882) de Ignatius Donnelly, libro de pseudoarqueología que contaba también con traducciones de pasajes del *Timeo* y el *Critias*: en el relato de Donnelly, al igual que en el de Númenor, se propone que la Atlántida habría caído por fenómenos volcánicos y sísmicos, y que los conocimientos de construcción de pirámides y momificación habrían sido llevados por los atlantes a otras tierras, entre ellas Egipto. Kleu (2021: 208) enlaza esto último con las grandes tumbas y prácticas de preservación de cadáveres que se realizaban en Númenor.

Los paralelismos de Númenor con aspectos de la Antigüedad no se limitan a su inspiración en el mito de la Atlántida, y se presentan de diversas formas, que van más allá del testimonio de Tolkien. Tal como indica Harrisson (2021: 331), “none of Tolkien’s invented cultures faithfully reproduce a single historical culture, and other influences can be drawn out as well”. Ross Clare (2021) apunta a cómo el conocimiento de la historiografía clásica que tenía Tolkien a partir de su estudio de autores como Tucídides o Tácito pudo repercutir en la construcción de la narrativa de Númenor, que presenta ciertas similitudes con la Atenas del siglo V a. C., con el auge del imperialismo y las

consecuencias negativas de ciertos actos de soberbia (Clare, 2021: 43-54). Asimismo, Clare observa el contraste que existe en las biografías de los reyes númenóreanos y los emperadores romanos, caracterizados respectivamente en términos positivos o negativos, y compara la persecución de los númenóreanos fieles a los Valar y los elfos con las que los primeros cristianos sufrieron en Roma de acuerdo a los historiadores latinos y cristianos (Clare, 2021: 56-62).

En cuanto a los reinos que fundan los exiliados de Númenor, Arnor y Gondor, Tolkien se refiere a los númenóreanos de Gondor con rasgos egipcios, en cuanto a la monumentalidad de sus construcciones, su preocupación por los enterramientos y su linaje ancestral, así como su propia corona, que, como revela en un dibujo, se asemeja a la corona doble del antiguo Egipto (*Letters*: nº 211, p. 281). Harrison (2021: 334-335) llama la atención sobre cómo esta asociación de Gondor con Egipto refleja la idea de la historiografía grecolatina acerca de Egipto como un lugar de historia y conocimientos de gran antigüedad, con lo que Númenor se configura como modelo antiguo sobre el que se asienta Gondor. Por otra parte, Tolkien se refiere a Gondor como “a kind of proud, venerable, but increasingly impotent Byzantium” (*Letters*: nº 131, p. 157) y pueden observarse paralelos entre Arnor y Gondor con el Imperio Romano de época tardía: Arnor, al norte, cae como hiciese el imperio de occidente, mientras que Gondor continúa existiendo durante varios siglos más (Williams, 2021b: 22-23). Por último, Harrison (2021) dedica su artículo a analizar cómo la relación entre el reino de Rohan y el de Gondor se inspira en la que tuvieron los pueblos germánicos, por una parte, y Roma y el Mediterráneo antiguos, por la otra.

Se han realizado numerosos trabajos sobre la relación entre Númenor y los reinos que le suceden con aspectos del mundo antiguo, incluso previamente a la publicación de *El Silmarillion* con “The Decline and Fall of the Osgiliathian Empire” (1974). Clare (2021: 63) reclama para la narrativa de Númenor la consideración de “clásica”, en función de los elementos de historiografía grecolatina apreciables en ella. Comparto esta postura, y la considero ampliable a las diferentes y variadas formas en las que los reinos númenóreanos reflejan tanto la Antigüedad grecorromana como su relación con otros espacios, bien sea el antiguo Egipto o los pueblos germánicos. Númenor se convierte, de este modo, en una suerte de paradigma de “Antigüedad” para Gondor y Arnor, tal como defiende también Harrison (2021: 335).

Harrison (2021: 341) apunta también que Gondor y Rohan, los dos grandes reinos de los hombres en el momento de *El Señor de los Anillos*, son pueblos crepusculares viviendo en una edad, la Tercera, que, como hemos visto, es caracterizada también como decadente. Gondor, una “Bizancio impotente” que ha perdido su contraparte en Arnor, se describe en un estado similar al que Edward Gibbon señala con respecto a Roma y Europa occidental en *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1789), que entra en una “edad oscura”. Tolkien tuvo conocimiento de la obra de Gibbon, como refleja el catálogo de Cilli (2019: 95-96) y esta visión de Gondor podría reflejar la de Gibbon. La eucatástrofe permea la resolución no solo de la trama de Gondor (cf. Harrison, 2021: 340-344), sino que, con la configuración de Rohan con aspectos germánicos y de Gondor con elementos romanos, Harrison (2021: 345) define la relación de Gondor y Rohan como una eucatástrofe en la que los germanos colaboran con los romanos en vez de contribuir a su caída. El final eucatastrófico para Gondor en *El Señor de los Anillos* se puede aplicar también al reino del que es heredero: Númenor. La coronación de Aragorn como rey no solo de Gondor, sino también de Arnor, se describe como una renovación de la gloria de los Dúnedain, los descendientes de los númenoranos (*The Silmarillion*: 291). Númenor cayó, debido a su ὕβρις, y de los dos reinos que le sucedieron, uno desapareció y el otro entró en decadencia, pero Aragorn es el primer rey que gobierna sobre todos los descendientes de Númenor desde la caída de la isla y les devuelve al esplendor. Puede expandirse, por tanto, la visión de Harrison (2021: 340), de acuerdo a la cual la eucatástrofe de Gondor supone una alternativa al modelo romano decadente en el que se basa, al hecho de que la reunificación de Arnor y Gondor, como trasunto de los imperios de Occidente y Oriente, puede leerse como una alternativa eucatastrófica al final decadente del Imperio Romano que presenta Gibbon.

6. Conclusiones: la configuración de la fantasía exomimética y su raigambre clásica

Tras la gran popularidad de *El Señor de los Anillos* desde mediados de la década de 1960, 1977 es un año clave para la configuración de los mundos secundarios fantásticos: se publican tanto *El Silmarillion* como otras dos obras de éxito: *La espada de Shannara* (*The Sword of Shannara*, 1977) de Terry Brooks, quien se declaraba admirador de *El Señor de los Anillos*, y *Lord Foul's Bane* (1977) de Stephen Donaldson (Izzo, 2019: 40). Esta expansión del género continuó durante las siguientes décadas, y pueden distinguirse dos tendencias en este momento. Por una parte, la fantasía “de iniciación y maduración”

cuenta con obras como el ciclo de *Terramar* (*Earthsea*, 1968-2001) de Ursula K. Le Guin, en el que se realizan descripciones precisas del mundo secundario y de los sistemas ontológico y mitológico que lo articulan. Este tipo de fantasía se caracteriza también por los mitos heroicos de los protagonistas a través de mitos de paso y en busca de su identidad. La otra variante es la fantasía épica, con obras como *El tapiz de Fionavar* (*The Fionavar Tapestry*, 1984-1986) de Guy Gavriel Kay; esta rama sigue los pasos de *El Señor de los Anillos* más directamente, sobre todo en lo referente a la dicotomía bien-mal (Trębicki, 2011: 48-50).

Después de esta etapa post-Tolkien, tiene lugar lo que Trębicki (2011: 51) llama “desmitologización de la literatura fantástica”. Massimiliano Izzo (2019) analiza cómo se produce este fenómeno en la fantasía exomimética y distingue los conceptos de “sub-creación mitopoética” y “construcción de mundos” (*worldbuilding*), dos perspectivas para la creación de mundos secundarios. Por una parte, sub-creación quedaría referida, tal como refleja “On Fairy-Stories”, a la creación, en el mundo secundario, de imágenes y conceptos mediante el lenguaje y dentro del ámbito del mito, como un aspecto del mismo y como efecto de la fantasía. La sub-creación surge de una lengua poética y deja elementos del mundo secundario sin explicar, en lugar de servirse de herramientas empíricas y técnicas, que quedan más asociadas a la construcción de mundos. En la creación de su mundo secundario, Tolkien no recurrió únicamente a la mitopoeia, sino que realizó también una detallada construcción de un mundo ficcional en el *Legendarium* que, como hemos visto, tiene en cuenta aspectos geográficos, históricos o astronómicos (Izzo, 2019: 33-35, 39-40). Sin embargo, su construcción de mundos fue, por lo general, más influyente en los autores posteriores del género que la mitopoeia: Terry Brooks afirmaba que prefirió dejar de lado los elementos poéticos y lingüísticos de Tolkien y se centró en la Tierra Media como modelo para su mundo secundario (Brooks, 2003: 188 apud Izzo, 2019: 40-41).

Un momento clave en el predominio de la construcción de mundos sobre la mitopoeia es la aparición del juego de rol *Dungeons & Dragons*, inspirado en diversas obras de fantasía y terror. Lanzado en 1974, su popularidad provocó la publicación en la década de 1980 de varias obras de fantasía con historias derivadas de este juego de mesa. Algunos de estos autores, entre ellos Margaret Weis y Tracy Hickman con *Dragonlance*, tuvieron éxito combinando mundos con reglas, derivados de *Dungeons & Dragons*, con aspectos del *Legendarium* de Tolkien: por lo tanto, la creación del mundo secundario pasa

de tener un carácter artístico a uno descriptivo, con el realismo y la adaptación a las mecánicas del mundo ficcional como objetivos (Izzo, 2019: 42-43). Otros autores de éxito en el género fantástico, como George R. R. Martin o Brandon Sanderson, han sido jugadores tanto de *Dungeons & Dragons* como de otros juegos de rol de mesa u online (Izzo, 2019: 43, nota 7).

Este giro hacia el realismo se intensifica a finales de la década, cuando se comienza a dejar atrás el modelo arquetípico de dicotomía bien-mal asentado por Tolkien y a difuminar las líneas entre ambos en la narrativa. Contrasta con esta tendencia el inicio de Robert Jordan de la popular saga de *La rueda del tiempo* (*The Wheel of Time*, 1990-2013): por una parte, Robert Jordan retoma parcialmente el lenguaje poético de Tolkien y presenta un conflicto del bien contra el mal como centro de su trama, pero explora profundamente la creación de su mundo, incorporando explicaciones de conceptos como la magia. Es continuado en este sentido por autores como Brandon Sanderson, con reglas lógicas y realistas para los sistemas mágicos de sus obras; George R. R. Martin, por su parte, continúa la creación detallada de un mundo, pero vuelve a conceptos más cercanos a Tolkien, como la magia en su visión misteriosa (Izzo, 2019: 44-46). El desarrollo de la construcción realista de mundos secundarios ha sido, hasta nuestros días, la forma de fantasía exomimética más popular, pero algunos autores, como Neil Gaiman, han preferido un acercamiento más mitopoético y próximo a la teoría de “On Fairy-Stories” en la configuración de sus mundos secundarios: estas obras han cosechado éxito en la crítica y en premios como el Mythopoeic Award o los premios Nébula, pero, por lo general, su éxito en ventas ha sido moderado en comparación con los autores de la primera tendencia (Izzo, 2019: 48-49).

Tal como explica Williams (2021a: xviii-xx), el género fantástico no se limita al ámbito estrictamente literario: se ha expandido a medios audiovisuales de gran calado en la cultura de masas contemporánea, como el cine, con las adaptaciones de *Conan el Bárbaro* (*Conan the Barbarian*, 1982), *Las Crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 2005-2010) o las propias adaptaciones de Peter Jackson de *El Señor de los Anillos* (2001-2003) y *El hobbit* (2012-2014), series de televisión como *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, 2011-2017), la recién estrenada *El Señor de los Anillos: los Anillos de Poder* (*The Lord of the Rings: the Rings of Power*, 2022) y también videojuegos como la saga *The Elder Scrolls* (1994-2019). La representación del mundo ficcional que se realiza en estas creaciones puede interpretarse, en su mayor parte y de modo válido, como

“medieval”: en *El Señor de los Anillos* de Peter Jackson podemos observar sociedades feudales jerarquizadas con reyes, caballeros y campesinos en Rohan, castillos como el Abismo de Helm, o amor caballeresco como el de Aragorn y Arwen.

En el caso de Tolkien, tal visión no resulta errónea y es evidente que la Edad Media desempeña un papel fundamental en la concepción de su mundo secundario (Williams, 2021a: xx), pero estudios de Recepción Clásica como el que he desarrollado aquí revelan cómo el mundo clásico tiene un papel fundamental en la configuración del *Legendarium*, de formas quizá menos evidentes a simple vista, pero vitales para entender la configuración de esta mitología ficcional. Así, desde elementos más puntuales de las leyendas de Arda hasta la concepción espacio-temporal del mundo y la teoría literaria que lo sustenta, como consecuencia de un contacto estrecho del autor con las obras clásicas y con recepciones mediadas, los textos grecolatinos dejan una impronta en la fantasía exomimética de J. R. R. Tolkien, manifestada a distintos niveles y de diferentes modos, pero con una importancia fundamental.

Para conocer estas formas de recepción, los paratextos y metatextos resultan, como indiqué al comienzo del trabajo, esenciales. Dado el menor alcance, en comparación con el momento actual, de las vías de comunicación y difusión en tiempos de Tolkien, la extensa correspondencia que conservamos es clave para comprender las ideas y conceptos detrás de la escritura de sus libros. No deben ser usados de modo dogmático, pues en ocasiones la realidad detrás de los testimonios es más compleja, y de tal modo he presentado conceptos que se prestan a un análisis de Recepción y que pueden ir más allá de las declaraciones autorales o incluso de su propia conciencia de los procesos. Para ello es fundamental tener en cuenta el conocimiento del autor sobre los textos clásicos y entender qué fuentes canónicas condicionan su forma de entender la literatura. Como refiere el propio Tolkien, en el proceso de crear, “inevitably one’s own taste, ideas and beliefs get taken up” (*Letters*: nº 208, p. 267).

La centralidad de los conceptos clásicos en el mismo núcleo del *Legendarium* y en la teoría sobre la que se apoya, a pesar de los condicionantes y matices que impone la cristiana del autor, me permiten afirmar que el género fantástico, de gran relevancia en la cultura de masas contemporánea, puede ser considerado como el resultado de un proceso de recepción clásica. La reflexión metaliteraria de Tolkien articula su obra y configura, por tanto, los rasgos constitutivos del género que inaugura. Diferentes elementos y conceptos clásicos del *Legendarium* se han ido transmitiendo con la mediación de

numerosos autores a lo largo de las últimas décadas: así, la presencia de mapas que ilustran los mundos secundarios de cada obra se ha convertido en un elemento fundamental de la fantasía exomimética a partir de las representaciones cartográficas de la Tierra Media que autores como Terry Brooks tomaron como modelo, mientras que el concepto de eucatástrofe, que Tolkien desarrolla en oposición a la concepción de tragedia heredada de Aristóteles, sigue permeando narraciones fantásticas, con ejemplos como la apoteósica batalla final de *The Hero of Ages* (2008) de Brandon Sanderson. El propio nombre de esta forma literaria, “exomimética”, nos remite a la mimesis de Platón y Aristóteles y a cómo esta mimesis, a partir del concepto de sub-creación desarrollado en “On Fairy-Stories”, tiene lugar con el objetivo de crear mundos ficcionales, bien sea mediante los procedimientos de la más artística mitopoeia o de la construcción de mundos más técnica.

Bibliografía

Allan, J. D. (1974): “The Decline and Fall of the Osgiliathian Empire” *Mythcon Proceedings* 1.4, 3-6, 32, 36.

Arduini, R., Canzoneri, G y Testi, C. A. (eds.) (2019): *Tolkien and the Classics*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers

Aristóteles, *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Brooks, T. (2003): *Sometimes the Magic Works*, Londres, Simon & Schuster UK.

Bruce, A. M. (2012): “The Fall of Gondolin and the Fall of Troy: Tolkien and Book II of *The Aeneid*” *Mythlore* 30.3/4, 103-115.

Carpenter, H. (2000): *J.R.R. Tolkien: A Biography*, Boston-Nueva York, Houghton Mifflin.

Carpenter, H. (2006): “Introduction” en Tolkien, J. R. R. *The Letters of J.R.R. Tolkien*, editado por Humphrey Carpenter con la colaboración de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins.

Cilli, O. (2019): *Tolkien’s Library: An Annotated Checklist*, Edimburgo, Luna Press Publishing.

Clare, R. (2021): “Greek and Roman Historiographies in Tolkien’s Númenor” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 37-68.

Eilmann, J. (2021): “Horror and Fury: J.R.R. Tolkien’s *The Children of Húrin* and the Aristotelian Theory of Tragedy” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 247-268.

Flieger, V. (2002): *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien’s World*, Kent OH-Londres, The Kent State University Press.

Freytag, G. (1896): *Freytag’s Technique of the Drama. An Exposition of Dramatic Composition and Art*, traducción de Elias J. MacEwan, Chicago, S. C. Griggs & Company.

Hardwick, L. (2003): *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press.

Hardwick, L. y Stray, C. (2008): “Introduction: Making Connections” en Hardwick, L. y Stray, C. (eds.) *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell Publishing, 1-9.

Harrison, J. (2021): ““Escape and Consolation”: Gondor as the Ancient Mediterranean and Rohan as the Germanic World in *The Lord of the Rings*” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 329-348.

Hesíodo, *Obras y fragmentos*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.

Izzo, M. (2019): “Worldbuilding and Mythopoeia in Tolkien and post-Tolkienian Fantasy Literature” en Fimi, D. y Honegger, T. (eds.) *Sub-creating Arda: World-building in J.R.R. Tolkien’s Work, its Precursors and its Legacies*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 31-55.

Kleu, M. (2021): “Plato’s Atlantis and the Post-Platonic Tradition in Tolkien’s Downfall of Númenor” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*. Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 193-215.

Librán Moreno, M. (2015): “La tragedia de Túrin Turambar y Edipo Rey de Sófocles en la obra de J. R. R. Tolkien” *Littera Aperta* 2, 69-101.

Ovidio, *Metamorfosis: libros I-V*, traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Madrid, Gredos, 2008.

Pereda, R. M. (10 de mayo de 1980): “El mito en la literatura, tema de la clausura de las conversaciones sobre mitología” *El País*, recuperado el 29 de agosto de 2022 de https://elpais.com/diario/1980/05/10/cultura/326757606_850215.html

Platón, *Diálogos IV: República*, traducción de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988.

Platón, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, traducción de M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1992.

Scull, C. y Hammond, W. G. (2006): *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Chronology*, Londres, HarperCollins.

Segura, E. (2021): *J.R.R. Tolkien: Historia, Leyenda, Mito*, Oviedo, Sapere Aude.

Shipley, G. J. (2021): “Afterword: Tolkien’s Response to Classics in Its Wider Context” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 379-394.

Stawicki, M. (1997): “Czytelnik w mit wprowadzony” en Bianga, M. y Stawicki, M., *Mit i Magia. Ursula K. Le Guin*, Gdansk, Gdański Klub Fantastyki.

Sundt, P. A. (2021): “The Love Story of Orpheus and Eurydice in Tolkien’s Orphic Middle-earth” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 165-189.

The Tolkien Estate Limited (2022): “Audio” en *Tolkien: The Official Site of the Tolkien Estate*, recuperado el 24 de agosto de 2022 de <https://www.tolkienestate.com/audio-visual/audio/>.

Tolkien, C. (2009): “Prefacio” en Tolkien, J. R. R. *Los hijos de Húrin*, editado por Christopher Tolkien, traducción de Estela Gutiérrez, Barcelona, Minotauro, 11-14.

Tolkien, C. (2019): “Prólogo” en Tolkien, J. R. R. *La Caída de Gondolin*, editado por Christopher Tolkien, traducción de Martin Simonson *et al.*, Barcelona, Minotauro, 25-39.

Tolkien, C. (2021): “Foreword” en Tolkien, J. R. R. *The Silmarillion*, editado por Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, ix-xi.

Tolkien, J. R. R. (1983): *The Lord of the Rings*, Londres, Unwin Hyman.

Tolkien, J. R. R. (1984): *The Book of Lost Tales Part II*, editado por Christopher Tolkien, Nueva York, Ballantine Books.

Tolkien, J. R. R. (1997): “On Fairy-Stories” (conferencia pronunciada el 8 de marzo de 1939) en Tolkien, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*, editado por Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 109-161.

Tolkien, J. R. R. (2002): “Mitopoeia”, en J. R. R. Tolkien, *Árbol y Hoja y el poema Mitopoeia*, traducción de Luis Domènech, Barcelona, Minotauro, 131-143.

Tolkien, J. R. R. (2006): *The Letters of J.R.R. Tolkien*, editado por Humphrey Carpenter con la colaboración de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins.

Tolkien, J. R. R. (2013): *Cuentos Inconclusos de Númenor y la Tierra Media*, editado por Christopher Tolkien, traducción de Rubén Masera, Barcelona, Minotauro.

Tolkien, J. R. R. (2019): *La Caída de Gondolin*, editado por Christopher Tolkien, traducción de Martin Simonson *et al.*, Barcelona, Minotauro.

Tolkien, J. R. R. (2020): *The Lost Road and Other Writings. Language and Legend before The Lord of the Rings*, editado por Christopher Tolkien, Nueva York, Del Rey.

Tolkien, J. R. R. (2021): *The Nature of Middle-earth: Late Writings on the Lands, Inhabitants, and Metaphysics of Middle-earth*, editado por Carl F. Hostetter, Londres, HarperCollins.

Tolkien, J. R. R. (2021): *The Silmarillion*, editado por Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins.

Trębicki, G. (2011): “Mythic Elements in Secondary World Fantasy and Exomimetic Literature” en Ratajczak, T. y Trocha, B. (eds.) *Mityczne scenariusze. Od mitu do fikcji, od fikcji do mitu*, Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 41-52.

Unceta Gómez, L. (2009): “Breve historia del género cosmogónico: de la Antigüedad al relato de ficción” *Nova Tellus* 27 (1), 207-227.

Unceta Gómez, L. (2019): “El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la antigua Roma” en Unceta Gómez, L. y Sánchez Pérez, C. (eds.) *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, Madrid, Catarata y UAM Ediciones, 17-35.

Williams, H. (2021a): “Introduction. Classical Tradition, Modern Fantasy, and the Generic Contracts of Readers” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, xi-xxvi.

Williams, H. (2021b): “Tolkien the Classicist: Scholar and Thinker” en Williams, H. (ed.) *Tolkien and the Classical World*, Zúrich-Jena, Walking Tree Publishers, 3-36.

Zgorzelski, A. (2004): “Fantastic Literature and Genre Systems” en Zgorzelski, A. *Born of the Fantastic*, Gdansk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.