



**COMILLAS**  
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e  
Interpretación

Trabajo Fin de Grado

# **Fe y literatura: una unión divina**

Análisis literario-espiritual del  
escritor J.R.R. Tolkien

Estudiante: Beatriz Pérez Sancho

Director: José María Marco Tobarra

Madrid, abril de 2022



“But in the end, it's only a passing thing, this shadow. Even darkness must pass. A new day will come.

And when the sun shines, it'll shine out the clearer”

Samsagaz a Frodo.

J.R.R. Tolkien, *El Señor de los Anillos II. Las Dos Torres*

# Índice

1. Finalidad y motivos.....	5
2. Estado de la cuestión y marco teórico.....	6
2. 1. Estado de la cuestión.....	6
2. 2. Marco teórico.....	7
3. Objetivos y preguntas a contestar.....	8
4. Metodología del trabajo.....	9
5. Análisis y discusión.....	9
5.1. Breve biografía de Tolkien.....	9
5.2. Etimología del término «cuento de hadas».....	13
5.3. Definición del término «cuento de hadas».....	14
5.4. Definición por Tolkien.....	15
5.5. Historia y origen.....	16
5.6. Pensamiento de Tolkien sobre los cuentos de hadas.....	18
5.6.1. ¿A quién están dirigidos los cuentos de hadas?.....	19
5.6.2. Subcreación y mundo secundario.....	22
5.6.3. Escapismo.....	24
5.6.4. El Evangelio y los cuentos de hadas.....	25
5.6.5. Pensamiento de Chesterton sobre los cuentos de hadas.....	26
5.7. Análisis de la obra de Tolkien.....	30
5.7.1. <i>Hoja de Niggle</i> .....	30
5.7.2. <i>El Señor de los Anillos</i> .....	40
5.7.2.1. ¿Qué pensaba Tolkien sobre su propia obra?.....	40
5.7.2.2. Previamente a <i>El Señor de los Anillos</i> : los elfos y los hombres.....	44
5.7.2.3. Previamente a <i>El Señor de los Anillos</i> : las gemas sagradas y la luz.....	45
5.7.2.4. Previamente a <i>El Señor de los Anillos</i> : los valar, los dioses.....	46
5.7.2.5. Previamente a <i>El Señor de los Anillos</i> : dragón.....	47
5.7.2.6. Previamente a <i>El Señor de los Anillos</i> : el fuego secreto.....	48
5.7.2.7. <i>El Señor de los Anillos</i> : la creación.....	49

5.7.2.8. <i>El Señor de los Anillos: el anillo</i> .....	53
5.7.2.9. <i>El Señor de los Anillos: la Virgen María</i> .....	55
5.7.2.10. <i>El Señor de los Anillos: héroe cristiano</i> .....	57
5.7.2.11. <i>El Señor de los Anillos: el libro del Apocalipsis</i> .....	58
5.7.2.12. <i>El Señor de los Anillos: Frodo y su negación</i> .....	58
5.7.2.13. <i>El Señor de los Anillos: la salvación y Gollum</i> .....	60
5.7.2.14. <i>El Señor de los Anillos: el retorno del rey</i> .....	61
5.7.2.15. <i>El Señor de los Anillos: el regreso a la comarca y la naturaleza</i> .....	61
5.7.2.16. <i>El Señor de los Anillos: la tecnología</i> .....	63
5.7.2.17. <i>El Señor de los Anillos: el paganismo y los sacramentos</i> .....	65
5.7.2.18. <i>El Señor de los Anillos: el matrimonio</i> .....	66
5.7.2.19. <i>El Señor de los Anillos: influencias espirituales</i> .....	67
5.7.2.20. <i>El Señor de los Anillos: muerte e inmortalidad, resurrección y ascunción</i> .....	68
5.7.2.21. <i>El Señor de los Anillos: Sam Gamgy</i> .....	70
6. Conclusiones propuestas .....	71
7. Bibliografía .....	73
8. Anexo: John Senior .....	75

## **1. Finalidad y motivos**

Como católica, siempre me ha interesado la búsqueda de Dios en todos los aspectos de la vida, buscar lo trascendente y no quedarme solo en lo sensible; por supuesto la literatura no es una excepción. Por ello, Tolkien me fascinó desde el principio. Al igual que yo, hay muchas personas a las que les encantan los libros de Tolkien y las posteriores adaptaciones al cine de Peter Jackson. Personas de todo tipo, de todos los países y de todas las inclinaciones políticas e ideológicas. Cada una tiene su razón para amar las narraciones de Tolkien. Sin embargo, no tantas son conocedoras de la profunda fe católica que profesaba el escritor J.R.R Tolkien. O, si lo son, quizá no saben hasta qué punto esta fe influía en su obra. Es por eso por lo que, a medida que fui conociendo más sobre este autor, quise dar a conocer cómo él tiene a Dios escondido detrás de su obra, de manera más o menos explícita. Quizá muchas personas piensen que la literatura es un campo en el que no se puede encontrar a Dios, que es completamente ajeno a él; sin embargo, Tolkien es un claro ejemplo de que esto no es así. Esto es precisamente lo que pretendo demostrar con este trabajo.

En un principio, pensé en analizar cómo podemos reconocer a Dios o sus preceptos morales en la literatura en general, e incluso cómo esto puede llevar a los lectores a la conversión a través de libros que no son estrictamente religiosos. Sin embargo, más tarde me di cuenta de que este tema era demasiado amplio e imposible de abarcar en un simple TFG, por lo que mi búsqueda, de manera casual, se fue centrando en una parte más concreta de la literatura, los cuentos de hadas, y en un autor en específico, J.R.R. Tolkien. Por otro lado, la literatura es un campo por el que tengo gran interés y que creo fundamental para cualquier persona. En cuanto a Tolkien, antes de hacer este TFG, yo no era una gran aficionada ni de él ni de su obra, ni siquiera sabía demasiado al respecto; sin embargo, al conocer un poco más sobre su vida, me acabé decantando por este tema. Además, fue gracias a una amiga y compañera de universidad, más entendida que yo en literatura en general y en Tolkien en particular, quien me aconsejó y ayudó en la elección de mi tema. Por tanto, el eje vertebrador de este trabajo es la espiritualidad de Tolkien, lo que él pensaba y cómo lo acabó expresando en sus obras.

Con este trabajo pretendo mostrar cómo los cuentos de hadas que, aparentemente, pueden parecer historias banales y carentes de profundidad o sentido, están llenos de

Verdad. En particular pretendo analizar el pensamiento del afamado escritor británico J.R.R. Tolkien y algunos de sus cuentos de hadas, todo desde la óptica de la subcreación y cómo esta es reflejo de la Creación, que va en línea con el pensamiento tomista de cómo Dios está presente en el mundo. Creo que es un tema de interés y que merece ser conocido puesto que no se ha investigado demasiado sobre ello. Tolkien es un autor que ha sido analizado de muchas maneras y desde muchas perspectivas, tanto a él como a sus obras; sin embargo, no se ha analizado tanto desde la perspectiva espiritual, a pesar de que él era un ferviente católico. Si hacemos una rápida búsqueda en internet sobre los libros que traten sobre la vida de Tolkien, en general no vamos a encontrar muchos que nos hablen de su espiritualidad; es evidente que su religión es algo que van a mencionar, pero no están necesariamente centrados en ello, sino que tratan más sobre otros aspectos de su vida, como su parte artística, la influencia de la Primera Guerra Mundial en su obra, la influencia de los Inklings, etc. Los estudios propiamente sobre la influencia de la religión en la literatura de Tolkien no son muy numerosos. Incluso hay algunos estudiosos que afirman que no hay explícitamente elementos cristianos en la mitología de Tolkien, cosa que pretendo rebatir con este trabajo. Por todo ello, creo que el hecho de analizar a Tolkien desde su espiritualidad permite no solo tener una mejor apreciación de la obra de este autor, una apreciación más completa y exacta según lo que él mismo pensaba, sino también permite descubrir a la Belleza con mayúsculas que se esconde detrás de la belleza de los cuentos de hadas.

## **2. Estado de la cuestión y marco teórico**

### **2. 1. Estado de la cuestión**

Los cuentos de hadas han despertado el interés de muchas personas, no solo por las curiosas historias que cuentan, sino a nivel intelectual, como objeto de estudio. Algunos estudiosos también se han fijado en la espiritualidad detrás de los cuentos de hadas, como por ejemplo G. Ronald Murphy SJ, quien en *The Owl, the Raven, and the Dove: The Religious Meaning of the Grimms' Magic Fairy Tales* analiza el aspecto religioso de los hermanos Grimm, cuyos cuentos están profundamente arraigados en el folclore europeo. Tolkien también fue una de esas personas cautivadas por los cuentos de hadas y dedicó gran parte de su vida a contar historias fantásticas en sus cuentos. En su ensayo *On Fairy-Stories* Tolkien elabora un discurso sobre los cuentos de hadas, explicando su mitología, el folclore que hay detrás de ellos, la belleza, la subcreación y

su aspecto religioso, entre otros temas. Es toda una oda a los cuentos de hadas. Para este trabajo, me voy a servir de este ensayo para exponer el pensamiento de Tolkien sobre los cuentos de hadas, centrándome en el aspecto religioso y espiritual, y no tanto en el aspecto mitológico o poético.

Por otro lado, también hay muchos otros autores que han sentido el mismo interés que yo por saber qué es lo que pensaba Tolkien sobre los cuentos de hadas, como por ejemplo Eduardo Segura Fernández, Stratford Caldecott, Joseph Pearce, Peter Kreeft, Alison Milbank, Verlyn Flieger, entre muchos otros. Estos autores han analizado tanto su pensamiento en general como sus obras en particular. Por ejemplo, Verlyn Flieger, en *Splintered Light* realiza un interesante análisis del lenguaje y la palabra en Tolkien, un tema que está relacionado también con la espiritualidad.

Para este trabajo, he recurrido a las Cartas de Tolkien, (*The Letters of J.R.R Tolkien*, de Humphrey Carpenter) y al ensayo de Tolkien *On Fairy-Stories* para analizar su pensamiento de primera mano. En cuanto al análisis del propio pensamiento de Tolkien, me he servido fundamentalmente del trabajo Stratford Caldecott en su libro *El Poder del Anillo*, de *Frodo's Journey*, de Joseph Pearce, del artículo de Eduardo Segura *Tolkien, Chesterton y los cuentos de Hadas* y del artículo de Cristián Expósito “El valor de la vida y de la muerte en JRR Tolkien desde ‘Hoja de Niggle’”.

Por otro lado, también me puse en contacto directamente con el profesor Eduardo Segura Fernández, de la Universidad de Granada, que me proporcionó valiosas recomendaciones bibliográficas, así como con el profesor Mario Ramos Vera, de la Universidad Pontificia Comillas, que también tuvo la amabilidad de recomendarme numerosos recursos bibliográficos. Además, los consejos e indicaciones de la escritora Natalia Sanmartín Fenollera fueron determinantes a la hora de inclinarme a elegir el tema de los cuentos de hadas de Tolkien, así como los de mi tutor a lo largo de todo el trabajo. Les agradezco a todos su ayuda.

## **2. 2. Marco teórico**

En cuanto al marco teórico, el principio teórico fundamental que guía mi trabajo es el aspecto religioso en Tolkien y, como él era escritor de cuentos de hadas, el aspecto religioso que se observa en sus obras. Pretendo realizar un análisis literario tanto de su obra como de su pensamiento y, a través de la literatura, acercarme a los aspectos y

fundamentos religiosos que permean la obra de Tolkien, observando y analizando así, como ya he dicho, el aspecto religioso/espiritual de la literatura del escritor británico.

Este análisis literario-espiritual se ha centrado en tratar de exponer las ideas de Tolkien sobre los cuentos de hadas y la religión. Después de aportar un poco de contexto sobre qué son los cuentos de hadas, su historia y la historia de Tolkien, he querido adentrarme en el pensamiento del autor sobre estos cuentos, centrándome en aspectos como el público al que están dirigidos y lo que son capaces de transmitir a través de las historias que cuentan. Para el análisis de las obras de Tolkien, me he centrado en los personajes y lo que estos representan por su personalidad, por sus acciones y por lo que ellos en esencia son. Además, hay ciertas situaciones o hechos que ocurren en las historias que he analizado que ejemplifican muy bien lo que quiero explicar. Me he servido de momentos muy concretos para analizarlos y explicarlos. Por otro lado, he analizado también la simbología, cosas que los personajes hacen o dejan de hacer, que se refiere tanto a aspectos concretos y hasta físicos, como aspectos más abstractos, no tangibles y, quizá, más sutiles. En cuanto al aspecto religioso, me ha llamado la atención la cantidad de elementos religiosos que hay por toda la mitología de Tolkien. Estos aspectos van desde lo más obvio, como es la creación del mundo, que tanto en la Biblia como en la mitología de Tolkien guardan un enorme parecido, como veremos más adelante, hasta cómo el héroe no es Frodo sino en realidad Sam, pasando por otros elementos como la Eucaristía que se ve reflejada en las lembas.

### **3. Objetivos y preguntas a contestar**

Los objetivos de este trabajo se centran en observar, analizar y exponer de qué manera se observan elementos relacionados con la religión, la fe y la espiritualidad en las obras del escritor J.R.R. Tolkien. Cómo podemos ver al leer a Tolkien, si observamos con detenimiento, hay ciertos aspectos que guardan relación con la religión. Ciertamente, Tolkien no era afín a las alegorías, entonces, ¿cómo es que su obra está plagada de elementos religiosos de una manera tan sutil que han pasado desapercibidos para muchas personas? ¿Las obras de Tolkien pueden tener verdaderamente varias profundidades de lectura? ¿Qué es lo que pensaba el propio Tolkien sobre la religión y sobre los cuentos de hadas? ¿Era Tolkien consciente de la presencia de estos elementos de religión en sus propias obras? ¿Estaba satisfecho con su trabajo final?



## **4. Metodología del trabajo**

Mi metodología de trabajo ha consistido en la lectura y el estudio tanto de fuentes primarias como de fuentes secundarias. En cuanto a las fuentes primarias, he leído ciertas obras literarias escritas por Tolkien, es decir, sus cuentos de hadas y otras obras de ficción, además de las cartas que él mismo escribió a multitud de personas y ensayos escritos por Tolkien sobre los cuentos de hadas y los cuentos en general. En cuanto a las fuentes secundarias, he leído ensayos escritos por diversos autores que tratan sobre los cuentos de hadas y sobre lo que Tolkien pensaba de los cuentos de hadas, además de biografías de Tolkien y libros teóricos/religiosos que analizan los cuentos de hadas de Tolkien y su pensamiento en general. A raíz de este análisis, he llegado a una serie de conclusiones que pretendo exponer.

## **5. Análisis y discusión**

### **5.1. Breve biografía de Tolkien**

John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) fue un escritor británico y profesor en la Universidad de Oxford especializado en inglés medieval. Nació en Bloemfontein, Sudáfrica (Caldecott, 2013). Sus padres eran británicos, aunque su padre tenía ascendencia alemana. Se mudaron a Sudáfrica por razones de trabajo (su padre era comerciante) pero, en 1895, cuando Tolkien tenía tres años, su madre Mabel regresó a Inglaterra con él y su hermano dos años menor, «estableciéndose en un precioso rincón del rural Warwickshire» (Caldecott, 2013). Su padre, Arthur Tolkien, se iba a reunir con ellos más adelante; sin embargo, murió cuando Tolkien tenía cuatro años y nunca llegó a reunirse con su familia. (Caldecott, 2013).

Mabel, su madre, se convirtió a la Iglesia Católica Romana en el año 1900. A partir de ese momento, Tolkien y su hermano recibieron una formación católica. Los miembros de la familia de Mabel eran anglicanos, baptistas y unitarios y se oponían frontalmente al catolicismo, por lo que, a consecuencia de su conversión, la familia de Mabel la repudió y le retiró toda ayuda económica (Caldecott, 2013). Mabel cayó en la pobreza y se vio forzada a mudarse con sus hijos a la ciudad, donde conoció al padre Francis Morgan, un sacerdote del Oratorio de San Felipe Neri de Birmingham; san John Henry Newman había fundado la rama inglesa de esta comunidad religiosa cincuenta años

antes (Caldecott, 2013). El padre Morgan fue un gran apoyo, puesto que le ayudó tanto con el cuidado de sus hijos como espiritualmente.

Cuando Tolkien contaba doce años, su madre murió a causa de la diabetes, una enfermedad provocada por su enorme pobreza que a su vez fue a causa del rechazo de su familia, como apunta Tolkien en su carta 142: «who [su madre] clung to her conversion and died young, largely through the hardships of poverty resulting from it [su conversión]» (Tolkien, 1981). A partir de ese momento, el padre Morgan se hizo cargo de la tutela de Tolkien y su hermano (Caldecott, 2013). «Así fue como alcanzó la madurez bajo la protección y la guía de un sacerdote católico ejemplar» (Caldecott, 2013).

A los dieciséis años Tolkien se enamoró de Edith Bratt, otra chica huérfana tres años mayor que él, pero el padre Morgan no le dejó pedir su mano ni ponerse en contacto con ella hasta que no tuviera la mayoría de edad que se alcanzaba a los veintiún años (Caldecott, 2013). Así Tolkien y Edith obedecieron al padre Morgan y esperaron cinco largos años; el día de su vigesimoprimer cumpleaños, Tolkien al fin le escribió una carta a Edith para pedirle que se casara con él. Edith al principio no era católica, pero se convirtió y Tolkien y ella se casaron en Warwick en 1916 (Caldecott, 2013). Un año antes se había licenciado en el Exeter College de Oxford, donde le permitieron acabar sus estudios antes de hacer la instrucción militar, puesto que Inglaterra había entrado en 1914 en la Primera Guerra Mundial (Caldecott, 2013). Justo después de su boda, Tolkien tuvo que marcharse a Francia con los Fusileros de Lancaster para luchar contra los alemanes en la Primera Guerra Mundial (Caldecott, 2013). Tolkien participó entonces en la batalla del Somme, pero cuando enfermó debido a la fiebre de las trincheras, fue devuelto a Inglaterra. Su mujer fue la inspiración del personaje de Lúthien. Cuando estaba destinado en Ross, en Yorkshire, un día salió a pasear con su mujer y ella se puso a bailar entre los abetos que había junto al campo militar; esta es la imagen que siempre tuvo Tolkien de su mujer (Caldecott, 2013).

En 1914 Tolkien comenzó con sus primeros escritos sobre mitología. Cuando se estaba recuperando de la fiebre de las trincheras, escribió el primer fragmento completo del Silmarillion, «La Caída de Gondolin» (Caldecott, 2013). Tolkien perdió en la guerra a muchos de sus amigos del «T. C. B. S.» (Tea Club, Barrovian Society, un grupo de amigos que formó en sus últimos años en King Edward's School). El heroísmo de los soldados rasos ingleses le impresionó tanto que lo representó en la figura de los hobbits, en particular en la figura de Sam Gamyi (Caldecott, 2013). «Publicada en 1954-1955, la

novela entera es un tributo al espíritu de los hombres comunes y decentes que murieron por su país en la Gran Guerra» (Caldecott, 2013), a pesar de que la mayor parte de la novela fue escrita durante la Segunda Guerra Mundial.

En 1918 fue nombrado asistente lexicográfico para el Nuevo Diccionario Inglés (el Oxford English Dictionary). En este periodo hizo su primera lectura de una de sus historias, *La caída de Gondolin*, en el Exeter College. En 1925 Tolkien obtuvo la cátedra Rawlinson y Bosworth en la Universidad de Oxford, enseñando anglosajón. Allí funda el Kolbitár (Coalbiter) que era un grupo dedicado a la lectura de las sagas islandesas y que posteriormente sería asumido por los Inklings (Caldecott, 2013). Este grupo, integrado por el propio Tolkien, C.S. Lewis, converso al anglicanismo, Charles Williams, anglicano de la High Church, Owen Barfield, un antroposofista, y otros más (aunque los miembros fueron variando), jugó un papel fundamental en la obra de Tolkien y tuvo muchísima influencia en ella (Caldecott, 2013). Todos se influían mutuamente, de hecho «Tolkien influyó a Lewis en su conversión al cristianismo, aunque quizá nunca llegara a vencer suficientemente sus prejuicios del Ulster como para llegar a convertirse al catolicismo» (Caldecott, 2013). Formaron lazos de profunda amistad, con momentos de más o menos cercanía. El grupo solía reunirse en el pub «Eagle and the Child», al que solían llamar cariñosamente «Bird and Baby». Fue profesor de Lengua y Literatura inglesa en Merton de 1945 a 1959, año en el que se jubiló. Un año antes de fallecer, Tolkien fue nombrado Comendador de la Orden del Imperio Británico por la reina Isabel II.

En cuanto a sus publicaciones literarias, en 1937, publicó *El Hobbit* como un cuento para niños que tuvo mucho éxito. El editor le pidió una segunda parte, pero Tolkien quería publicar lo que había escrito de su Silmarillion. Al editor no le gustó demasiado, por lo que Tolkien accedió a hacer una segunda parte de *El Hobbit* pero lo que acabó surgiendo fue *El Señor de los Anillos*, que fue publicado en tres tomos entre 1954 y 1955 con un éxito jamás esperado por nadie, convirtiéndose en el libro más vendido del siglo XX.

Tolkien era un apasionado de las lenguas, y fue la introducción que le hizo su madre al latín eclesial desde pequeño lo que inició esta pasión (Caldecott, 2013). Entonces comenzó a estudiarlas y llegó a dominar muchas de las lenguas europeas antiguas y modernas, con un especial afecto por el latín, el gótico (lengua extinta germana hablada por los antiguos godos), el galés y el finés (Caldecott, 2013). De hecho, el finés es la lengua que utilizó de inspiración para crear la lengua de los elfos. Además, en su carta

163, le cuenta a W.H. Auden el placer que sintió al encontrarse un libro de gramática fina en la biblioteca del Exeter College, cuando se suponía que estaba repasando para un examen:

Most important, perhaps, after Gothic was the discovery in Exeter College library, when I was supposed to be reading for Honour Mods, of a Finnish Grammar. It was like discovering a complete wine-cellar filled with bottles of an amazing wine of a kind and flavour never tasted before. It quite intoxicated me; and I gave up the attempt to invent an ‘unrecorded’ Germanic language, and my ‘own language’ – or series of invented languages – became heavily Finnicized in phonetic pattern and structure. (Tolkien, 1981)

Todo esto le llevó a investigar y a descubrir la mitología nórdica y la mitología de su propia tierra, que creía perdida, destruida o ahogada por la influencia celta o francesa (Caldecott, 2013). Creía entonces necesario recuperarla, igual que había hecho Nikolaj Grundtvig con las leyendas danesas y noruegas, o los hermanos Grimm con sus cuentos, o Snorri Sturluson con las sagas islandesas (Caldecott, 2013). «Estos hombres habían sido cristianos que intentaron preservar aquello que percibieron como enriquecedor o bello en el material pagano» (Caldecott, 2013). Por tanto, el mundo anglosajón y la lengua inglesa también eran de gran interés para Tolkien. De hecho, Tolkien tradujo *Beowulf*, poema épico anglosajón de autor anónimo escrito en inglés antiguo en verso aliterativo, y escribió su ensayo académico más influyente sobre él. Se pueden encontrar ciertos paralelismos entre *Beowulf* y la obra de Tolkien, y a su vez entre *Beowulf* y la historia de Cristo, sin ser nunca una alegoría [por ejemplo, *Beowulf* muere por sus compañeros en una lucha final contra el dragón que simboliza el mal, o los doce compañeros que se lleva *Beowulf* con él a la batalla que simbolizan los doce apóstoles (Pearce, 2015)]. Por otro lado, dos versos del poema *Crist* del poeta anglosajón Cynewulf le impactaron especialmente: «Éalá el Éarendel engla beorhast | ¡el ofer middangeard monnum sended!» (Caldecott, 2013), que se traducen como «¡Salve Earendel, el más brillante de los ángeles, | enviado a los hombres sobre la Tierra Media!» (Caldecott, 2013). Tolkien dice esto sobre el momento en el que se encontró por primera vez este poema:

Cuando encontré esta cita en el diccionario sentí un curioso estremecimiento, como si algo se hubiera agitado dentro de mí, medio despertándose de un sueño. Había algo muy remoto, extraño y hermoso detrás de esas palabras, que quizá pudiera comprender, mucho más allá del inglés antiguo...

No creo que sea ninguna irreverencia decir que posiblemente su curiosa cualidad conmovedora proceda de algún mundo más antiguo (Tolkien C. , 2002)

Tolkien queda fascinado por estos versos y ve que tienen mucha más profundidad de lo que parece. Él quiere llegar a esa profundidad, al «interior del lenguaje». En 1914 escribió un poema inspirado en el verso de Cynewulf titulado «El viaje de Eärendel a la Estrella de la Tarde», que sería el origen, en su sentido más estricto, de toda su mitología (Caldecott, 2013).

## 5.2. Etimología del término «cuento de hadas»

La palabra «hada» proviene del término latino «*fatum*»: destino, fortuna, hado, que derivó a «*fata*» en latín vulgar, en referencia a las Parcas de la mitología romana (las Moiras griegas), que personificaban el Destino. De aquí derivó a otras lenguas, como «*faie*» o «*fée*» en francés, y «*fay*» o «*fairy*» en inglés, idioma en el que «*fate*» designa igualmente el sino de una persona. (Editorial SM, s.f.)

El término en inglés está compuesto por las palabras «*fairy*» y «*tale*». «*Tale*» significa «cuento» y sobre la palabra «*fairy*» Tolkien afirma en su ensayo *On Fairy-Stories* que, atendiendo a la definición que dan los lexicógrafos, las «*fairies*» son «supernatural beings of diminutive size, in popular belief supposed to possess magical powers and to have great influence for Good or evil over the affairs of man» (Tolkien, 2008). Estas serían las definiciones solo si atendemos al significado de las palabras de manera independiente. Todos sabemos lo que son las hadas y la definición que aporta Tolkien no resulta de ninguna manera ajena a la imagen que todos tenemos en la mente de lo que son estos seres imaginarios.

Ahora bien, al juntar estas dos palabras «*fairy*» y «*tale*», el significado que adquieren es otro ligeramente distinto, ya que un cuento de hadas de ningún modo tiene que tratar sola y exclusivamente de hadas; si esto fuera así, este género literario se vería reducido a un espectro de historias muy acotado. Tolkien afirma que el término «*fairy-tale*» se registró por primera vez en el suplemento del *Oxford English Dictionary* en 1750 con tres entradas: «(a) a tale about fairies, or generally a fairy legend; with developed senses, (b) an unreal or incredible story, and (c) a falsehood» (Tolkien, 2008). Ninguna de estas tres definiciones acaba de convencerle, ya que piensa que las dos últimas son demasiado amplias, mientras que la primera se queda demasiado corta (Tolkien, 2008).

Tolkien identifica los cuentos de hadas con Faërie, una palabra que utiliza para referirse en general a todo el mundo fantástico de los cuentos de hadas y los seres que en él habitan: «[...] for fairy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies or elves, but stories about Fairy, that is Faërie, the real or state in which fairies have their being» (Tolkien, 2008). Tolkien continúa diciendo que en Faërie no solo hay hadas o elfos, sino también enanos, brujas, trolls, gigantes o dragones, pero que estos están contenidos en una tierra, con sus mares, su sol y su luna en el cielo, con sus pájaros, su agua y sus rocas, el pan y el vino y, por supuesto, los hombres (Tolkien, 2008). El ser humano es el ser fundamental de los cuentos de hadas. Como decía en el párrafo anterior, los cuentos de hadas que tratan solamente de hadas en realidad son escasos, y por lo general no demasiado interesantes (Tolkien, 2008). El ser fundamental sobre el que giran todas estas historias es el hombre, tratan sobre las aventuras de los hombres en el Reino Peligroso (Tolkien, 2008).

### **5.3. Definición del término «cuento de hadas»**

Todos tenemos una idea de lo que son los cuentos de hadas y se nos vienen a la cabeza imágenes de Blancanieves, la Cenicienta, los Tres Cerditos y otros muchos cuentos clásicos que pertenecen al imaginario colectivo. En *The Red Angel*, Chesterton dice sobre los cuentos de hadas:

Fairy tales, then, are not responsible for producing in children fear, or any of the shapes of fear; fairy tales do not give the child the idea of the evil or the ugly; that is in the child already, because it is in the world already. Fairy tales do not give the child his first idea of bogey. What fairy tales give the child is his first clear idea of the possible defeat of bogey. The baby has known the dragon intimately ever since he had an imagination. What the fairy tale provides for him is a St. George to kill the dragon.

Es decir, los cuentos de hadas son para los niños como un arma para enfrentarse a la vida. Rudyard Kipling los denomina «historias simples». Los diccionarios en español no dicen nada al respecto del término «cuento de hadas», no hay una definición oficial. Sin embargo, en inglés sí encontramos el término «fairy tale» definido por diversos diccionarios. El diccionario de Cambridge lo traduce como «a traditional story written for children that usually involves imaginary creatures and magic», el Collins Dictionary lo define como «a story for children involving magical events and imaginary creatures» y,

por dar otro ejemplo, el diccionario Merriam-Webster lo define como «a story (as for children) involving fantastic forces and beings (such as fairies, wizards, and goblins)».

Los cuentos de hadas forman parte de la literatura, son un subgénero de esta. Normalmente tienen un fin moral o pedagógico y, como sugieren las definiciones que acabo de dar, están destinados a un público infantil, aunque no siempre fue así; es a partir del siglo XVIII cuando se empezaron a escribir cuentos de hadas para los niños y no para los adultos (Editorial SM, s.f.). Los cuentos de hadas suelen estar protagonizados por animales fantásticos, como duendes, brujas, animales que hablan, magos, gigantes, dragones, pero también príncipes, princesas, reyes y otros muchos personajes (Editorial SM, s.f.). Los sucesos que se narran no ocurren en un lugar y tiempo concretos, de ahí que muchos de estos cuentos comiencen con la famosa frase «Érase una vez...» (Editorial SM, s.f.). Se desarrollan en mundos fantásticos e inventados, donde predomina la magia y lo imposible se hace posible. Normalmente tratan de la lucha del bien contra el mal, representados por un héroe y un villano respectivamente (Editorial SM, s.f.).

#### **5.4. Definición por Tolkien**

Pero, entonces, ¿qué es Faërie o los cuentos de hadas? He intentado proporcionar una definición de los cuentos de hadas o un poco de claridad respecto a lo que son. Sin embargo, Tolkien afirma que no se puede aventurar a proporcionar una verdadera definición, puesto que, directamente, no se puede hacer, todos sus ingredientes y cualidades no se pueden plasmar en unas pocas palabras (Tolkien, 2008). Sin embargo, sí que se atreve a afirmar que un cuento de hadas es aquel que

touches on or uses Faërie, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. Faërie itself may perhaps most nearly be translated by Magic — but it is magic of a peculiar mood and power, at the furthest pole from the vulgar devices of the laborious, scientific, magician. There is one proviso: if there is any satire present in the tale, one thing must not be made fun of, the magic itself. That must in that story be taken seriously, neither laughed at nor explained away. (Tolkien, 2008)

Esto es lo que afirma Tolkien sobre los cuentos de hadas, pero también reconoce que la frontera entre lo que es un cuento de hadas y lo que no, no es totalmente nítida; alrededor esta definición va a girar el presente trabajo.

Hay multitud de ejemplos de cuentos que se han redactado a lo largo de la historia. Los cuentos escritos en inglés más característicos son aquellos de Andrew Lang y su mujer (Tolkien, 2008). Muchos otros cuentos de hadas han nacido de la mano de escritores como el francés Charles Perrault, los hermanos Grimm, alemanes, o el danés Hans Christian Andersen.

La finalidad de los cuentos de hadas no es la magia en sí misma, sino la satisfacción de ciertos deseos humanos primordiales, siendo uno de estos deseos el de sondear las profundidades del tiempo y del espacio, y otro el estar en comunión con el resto de seres vivos (Tolkien, 2008). Por tanto, un cuento tiene que llevar a la satisfacción de estos deseos, sin importar cuánta magia haya involucrada (Tolkien, 2008). Tolkien no considera que sean cuentos de hadas aquellos en los que la historia se desarrolle dentro de un sueño, es decir, aquellos que consideran que la historia no es real, que todo fue fruto de la imaginación de los sueños, como por ejemplo en *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (Tolkien, 2008): «But if a waking writer tells you that his tale is only a thing imagined in his sleep, he cheats deliberately the primal desire at the heart of Faërie: the realization, independent of the conceiving mind, of imagined wonder» (Tolkien, 2008).

## **5.5. Historia y origen**

Érase una vez... los cuentos de hadas. ¿De dónde surgieron estas maravillosas historias que dejan volar nuestra imaginación? Estos cuentos fantásticos se remontan en realidad al folclore y la tradición popular de los distintos pueblos a lo largo de la historia. La gente ha contado historias desde que el hombre es hombre, estas muchas veces han tenido un cierto sentido mitológico y se han transmitido de generación en generación. Cada país y cada época ha generado unos cuentos de hadas u otros, que, en muchas ocasiones, sirven para transmitir el folclore de diversas culturas. Los cuentos de hadas están muy relacionados con la mitología y, aunque no son exactamente lo mismo, es bastante posible que estos cuentos sean la evolución de aquellas mitologías de pueblos antiguos. Según J. C. Cooper, «los primeros [cuentos de hadas] de todos aparecieron en el antiguo Egipto aproximadamente 1400 años antes de Cristo» (Cooper, 1998), como es el caso de la *Historia de los dos hermanos*. También afirma que «los cuentos más antiguos de que tenemos noticia tienen su origen en Oriente: se trata del célebre Panchatantra (Los Cinco Libros) hindú» (Cooper, 1998); se trata de un conjunto de fábulas escritas en sánscrito de las que no se conoce el momento histórico exacto en el que se redactaron,



pero que «se supone que llegaron a Grecia tras las conquistas de Alejandro Magno» (Cooper, 1998). Estas fábulas o cuentos se escribieron como libros educativos para los jóvenes aristócratas hindúes. Hay otras leyendas budistas que se conocen, las llamadas Jataka, de hace unos 2000 años (Cooper, 1998).

En Europa los cuentos de hadas más antiguos son los de la Antigua Roma, como *El asno de oro* o *La metamorfosis*, de Apuleyo. De la época medieval tenemos *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer; ya en el Renacimiento contamos con algunos cuentos de Shakespeare y el poema épico *The Faerie Queene* de Edmund Spenser. Los más destacados llegaron en el 1550 en Venecia, con la publicación de *Notti Piacevoli* de Straparola (Cooper, 1998). Era una colección de chistes, acertijos y cuentos, y entre ellos se encontraban unos cuentos de hadas (Cooper, 1998). Tendremos que esperar casi un siglo para encontrar la mejor colección de fábulas que se conserva, gracias a los *Pentamerone* (Entretenimiento para Cinco Días) de Giambattista Basile, escritos en su dialecto napolitano nativo (Cooper, 1998). Se trata de una recopilación que hizo Basile de todos los cuentos de Italia, por la que fue recorriendo cada rincón para atesorarlos (Cooper, 1998).

Y llegamos a los más famosos cuentos de hadas que tenemos en la actualidad, los cuentos de Charles Perrault, que nacieron a partir de estas colecciones primitivas, traducidas al francés entre 1560 y 1576, y a los que llamó *Contes de Fées* (de ahí surgió el término «cuento de hadas», por su traducción literal del francés), y que «inmortalizaron los cuentos de hadas en Europa, convirtiéndose en lo que posiblemente sea la colección de cuentos más popular» (Cooper, 1998). J. C. Cooper dice de la obra de Perrault que «se escribió primero en versos de ínfima calidad y después se narraban o escribían para entretenimiento de una corte decadente, trivializó muchos de los cuentos, dándoles un enfoque satírico o burlón y añadiéndoles con frecuencia una moraleja ingenua e innecesaria» (Cooper, 1998). Sin embargo, los cuentos de Perrault fueron algo trascendental, no se quedaron solamente en las trivialidades de la corte francesa, sino que el público supo apreciarlos y muchos otros escritores se inspiraron en su obra, como fue el caso de la escritora francesa Madame d'Aulnoy, cuyos cuentos traducidos al inglés «despertaron el interés por los cuentos de hadas en folkloristas y antropólogos, entre los que figuraba Andrew Lang, que posteriormente publicó una edición con los Cuentos de Perrault, acompañada de un estudio sobre los orígenes de estas narraciones» (Cooper, 1998). Andrew Lang también hizo una gran labor recopiladora e influyó mucho en

Tolkien. Otra tanda de cuentos también muy conocidos y de un valor incalculable es aquella de los hermanos Grimm, dos hermanos alemanes de los siglos XVIII y XIX. Tanto ellos como Franz Xaver Schönwerth elaboraron la primera recopilación de cuentos. En Dinamarca destaca Hans Christian Andersen, que se basó en los cuentos populares antiguos y, más tarde, George MacDonald, escocés, continuó con la tradición de los cuentos de hadas de forma escrita.

Después de Andrew Lang tenemos a otros autores, como son C. S. Lewis, Chesterton o Tolkien, que han escrito sus propios cuentos de hadas, entre otros muchos autores. Este último sentía profunda admiración por el trabajo de Lang, y recoge sus testigo en cuanto a los cuentos de hadas. Tolkien, por su parte, es uno de los mayores exponentes de la escritura de cuentos de hadas que ha existido.

Sin duda los cuentos de hadas han sido y son muy populares en todo el mundo en todas las culturas, gozan de una amplia aceptación y han sobrevivido a lo largo de miles de años (Cooper, 1998). Estos cuentos «tienen mucho que enseñar, no sólo al niño, sino también al adulto, según sus diferentes niveles de comprensión e interés» (Cooper, 1998). Los temas se repiten con frecuencia de una cultura a otra, de hecho «Hay un número de argumentos que son casi idénticos» (Cooper, 1998) con unos personajes «que aparecen tanto en el folklore tribal primitivo como en las culturas campesinas o en las cortes sofisticadas» (Cooper, 1998).

Existe una amplia variedad de cuentos de hadas, en los que los animales están muy presentes, y también en ocasiones animales fantásticos. Además, los cuentos de hadas se pueden clasificar en varios tipos, ya que todos representan un arquetipo, no importa de qué, pero para el caso que nos ocupa, no voy a entrar en detalle en cuanto al análisis de los cuentos en sí, sino más bien pretendo descubrir el carácter religioso y espiritual que se esconde detrás de ellos. No solo qué enseñanza moral podemos aprender de ellos, ya que en casi todos los cuentos o fábulas se enseña una moraleja, sino también cómo se pueden observar elementos de trascendencia y de verdad en obras que aparentemente no poseen nada de ello. Es decir, cómo podemos ver a Dios en estas obras.

## **5.6. Pensamiento de Tolkien sobre los cuentos de hadas**

Tolkien toma el testigo dejado por Chesterton para adentrarse a analizar los cuentos de hadas en contra de la visión materialista, lo que nos permite ver su propio cuento de hadas, El Señor de los Anillos, tal como él lo veía (Pearce, 2015).

### 5.6.1. ¿A quién están dirigidos los cuentos de hadas?

En cuanto al público al que están dirigidos los cuentos de hadas, todo el mundo tiende a asociarlos con los niños, como si los cuentos de hadas no estuviesen hechos para que los adultos los leyesen. Tolkien difiere y asegura que la asociación que hacen algunos adultos de los cuentos de hadas con los niños es un completo error, y que estos adultos tienden a pensar que los niños son una especie de criaturas raras, en vez de considerarlos como lo que son: individuos de la raza humana más inmaduros que los adultos, esto es, con menos experiencia (Tolkien, 2008). El hecho de que a uno le gusten o no los cuentos de hadas viene dado por la estimulación a ellos desde edad temprana, y es algo que, lejos de reducirse con el tiempo, aumenta a lo largo de los años, si es algo innato (Tolkien, 2008). Es decir, cada niño tiene sus gustos, y no a todos les van a gustar las mismas cosas, ni de niños ni de adultos. Pero si un niño ya ha desarrollado de pequeño ese «amor a la verdad que contiene un cuento» (Segura Fernández, 1997), este crecerá sin duda con el tiempo. Si nunca ha sido expuesto a ello de pequeño, es más improbable que suceda. También afirma que los cuentos de hadas suelen acabar en la «guardería» porque son algo que nadie quiere, por lo que a nadie le importa si se tratan con poco respeto (Tolkien, 2008). Si los cuentos de hadas se destierran a la guardería para siempre, tenderán a deteriorarse y a desaparecer, porque no habrá nadie que esté ahí para protegerlos y cuidarlos (Tolkien, 2008). Chesterton también coincide con Tolkien en que los cuentos de hadas no son cosas de niños, e incluso dice de estos que «“[d]e todas las formas de literatura, los cuentos de hadas dan la imagen más verdadera de la vida [...]. La atmósfera de las *fairy tales* tiene que ver con el embrujo oculto que vive en las cosas vulgares: el maíz, las piedras, los manzanos o el fuego”» (Segura Fernández, 1997).

Es cierto que los cuentos de hadas encierran en ellos mismos una capacidad para el asombro, por eso los niños se sienten más atraídos hacia este tipo de literatura, porque son capaces de asombrarse ante lo maravilloso y aún guardan esa inocencia. Así lo creía también Chesterton, que afirmaba que, para comprender un cuento de hadas hay que «saber hacerse niño» (Segura Fernández, 1997). Chesterton creía que los cuentos de hadas encierran, como toda obra de arte, bondad, verdad y belleza y que los niños, por ser niños, tienen esas ganas de conocer, tienen ansias de conocimiento en sí y, por tanto, de conocer la verdad (Segura Fernández, 1997). Pero esto es una característica común al ser humano, aunque algunos adultos lo hayan olvidado: los niños «se encuentran unidos al común de los seres humanos, pues el corazón del hombre ha sido creado para conocer y amar la

verdad» (Segura Fernández, 1997), y los cuentos de hadas son «estos relatos [...] fruto de la sabiduría popular, en la que el paso del tiempo ha acrisolado hondas verdades sobre el hombre y el mundo, a las que el conocimiento humano aspira» (Segura Fernández, 1997). Es esta sed de conocimiento del mundo, de la verdad, junto con su capacidad de asombro, lo que hace que los niños creen aquello que el autor plantea en su creación literaria y que un adulto entiende como algo imposible en el mundo real; quieren llegar al conocimiento de la verdad de la historia y «esa verdad literaria puede ser reflejo de verdades humanas profundas, normalmente de tipo ético» (Segura Fernández, 1997).

Sin embargo, todo esto no quiere decir que los niños se lo crean todo sin pensar, al contrario, Tolkien no está nada de acuerdo con el hecho de considerar a los niños como «un ser no racional, susceptible de ser engañado con cualquier historia a la que supuestamente él prestará asentimiento en virtud de una también supuesta infinita capacidad de creer —que [...] sería el signo de la ignorancia suprema—» (Segura Fernández, 1997). A este respecto, Chesterton pone un ejemplo muy acertado para explicar la capacidad de asombro de los niños: «[a] child of seven is excited by being told that Tommy opened a door and saw a dragon. But a child of three is excited by being told that Tommy opened a door» (Chesterton, 2018). Esto viene a decir que, debido al poco conocimiento del mundo que tienen los niños cuando son muy pequeños, todo les parece increíble, mágico, no distinguen bien los límites entre la vida real y la fantasía (Segura Fernández, 1997), porque no comprenden las leyes que rigen el mundo real. Por eso los niños sienten atracción hacia los cuentos de hadas, porque se ven atraídos no solo por la forma que tienen, que es bella, sino por el contenido que encierran, que es de verdad. Tienen «por los cuentos el mismo aprecio, o incluso mayor, que el que siente hacia las ciencias naturales o la aritmética» (Segura Fernández, 1997), estos saberes son atractivos por la verdad que transmiten.

Andrew Lang, en concordancia con lo que sostenía Tolkien, afirmaba que «aquel que entre en el Reino de Faërie debe tener el corazón de un niño pequeño» (Tolkien, 2008), es decir, tiene que tener esa humildad e inocencia de la que habla Tolkien, y es que el propio Andrew Lang se había hecho un niño (Segura Fernández, 1997). En palabras de Chesterton, los niños «son inocentes y les gusta la justicia, mientras que muchos de nosotros somos perversos y, por naturaleza, preferimos la misericordia» (Tolkien, 2008). Esto fue lo que Chesterton pensó al ver que unos niños que habían leído con él *Blue Bird*, de Maeterlinck, estaban decepcionados porque la obra «no acaba con el Día del Juicio, y

no se reveló al héroe y la heroína que el Perro había sido fiel y que el gato había sido infiel» (Tolkien, 2008). Los niños no buscaban la falsa misericordia, sino que en su inocencia son más justos que los adultos que ya han sido corrompidos. Pero esto no quiere decir que el proceso del crecimiento y la madurez vaya ligado al envenenamiento de la conciencia; los niños deben crecer, pero no deben perder la inocencia y el asombro (Tolkien, 2008).

En su carta 310, Tolkien responde a Camila Unwin, la hija de su editor, que le pregunta cuál es el significado de la vida, como deberes que le han mandado en el colegio. Comienza planteándose la existencia de Dios, que responde a la pregunta «Why did life, the community of living things, appear in the physical Universe?» (Tolkien, 1981). A partir de ahí, explica, surge la idea de la religión y la moralidad, diciendo que, como somos seres que vivimos en comunidad, nos relacionamos los unos con los otros y es la moral la que guía estas relaciones. Para él, las personas que no creen en Dios no tienen respuesta a la pregunta que le plantea: «If you do not believe in a personal God the question: ‘What is the purpose of life?’ is unaskable and unanswerable» (Tolkien, 1981, carta 310). Tolkien concluye esta carta afirmando que el sentido de la vida reside en la adoración y en la acción de gracias: «So it may be said that the chief purpose of life, for any one of us, is to increase according to our capacity our knowledge of God by all the means we have, and to be moved by it to praise and thanks» (Tolkien, 1981, carta 310), añadiendo el Gloria in Excelsis «Laudamus te, benedicamus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam» (Tolkien, 1981, carta 310), así como una exhortación a todo lo creado para unirse a nosotros en alabanza, tal como dice el salmo 148, así como el Cántico de los tres jóvenes en Daniel 3, 57-88. Caldecott afirma que esta respuesta de Tolkien a una niña refleja a su vez el corazón de niño que tenía él, puesto que son los niños los que pueden «verdaderamente alabar y glorificarse en las maravillas de una creación que ha comenzado a viciarse para los adultos» (Caldecott, 2013).

Para Chesterton la capacidad de asombro y la juventud de espíritu (el ser como niños) son lo mismo, porque considera que «esta juventud consiste en la saludable capacidad de poder quedar deslumbrados con cierta facilidad por cosas que la mayoría considera banales a fuerza de acostumbrarse a ellas como ordinarias» (Segura Fernández, 1997). Todo esto recuerda a las palabras que ya dijo Jesús hace más de 2000 años en dos pasajes del evangelio de san Mateo:

En aquel momento, se acercaron los discípulos a Jesús y le preguntaron: «¿Quién es el mayor en el reino de los cielos?». Él llamó a un niño, lo puso en medio y dijo: «En verdad os digo que, si no os convertís y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos. Por tanto, el que se haga pequeño como este niño, ese es el más grande en el reino de los cielos. El que acoge a un niño como este en mi nombre me acoge a mí. (Mt 18, 1-5)

Entonces le presentaron unos niños a Jesús para que les impusiera las manos y orase, pero los discípulos los regañaban. Jesús dijo: «Dejadlos, no impidáis a los niños acercarse a mí; de los que son como ellos es el reino de los cielos». (Mt 19, 13-14)

En definitiva, es un error establecer una relación «entre niño y cuento sobre la base de la irracionalidad infantil» (Segura Fernández, 1997), sería un disparate. Los niños siempre han sido algo especial, por su bondad e inocencia intactas, y hasta el mismo Jesucristo nos insta a ser como ellos. No solo su capacidad de asombro es algo a imitar, sino que, si no somos como niños, no entraremos en el reino de los cielos. Por tanto, si merece la pena el género literario de los cuentos de hadas como lectura, entonces «merece que sea escrito por y para adultos. Ellos, indudablemente, pondrán aportar más y sacarán más de ello que los niños» (Tolkien, 2008).

### **5.6.2. Subcreación y mundo secundario**

En su ensayo *On Fairy-Stories*, (Tolkien, 2008), Tolkien desarrolla la idea de subcreación, por la que todo hombre puede ser creador de un mundo secundario, en tanto que él es un ser a su vez creado por Dios. Tolkien expresa esta idea en su poema *Mythopoeia* (Tolkien, 1989), y describe quién es capaz de la subcreación:

The heart of man is not compound of lies,  
but draws some wisdom from the only Wise,  
and still recalls him. Though now long estranged,  
man is not wholly lost nor wholly changed.

[...]

Disgraced he may be, yet is not dethroned,

and keeps the rags of lordship one he owned,  
his world-dominion by creative act:  
not his to worship the great Artefact,  
sub-creator, the refracted light  
through whom is splintered from a single White  
to many hues, and endlessly combined  
in living shapes that move from mind to mind. (Tolkien, 1989)

Tolkien, ferviente católico y con gran conocimiento filosófico y teológico, por supuesto era conocedor del dogma cristiano del pecado original, «aunque “desgraciado” (*disgraced* “no ha sido destronado,/ y aún lleva los harapos de su señorío”» (Segura Fernández, 1997). Esto hace una clara referencia al pecado original y al estado original del hombre antes de caer, pero con una perspectiva positiva, que es al fin y al cabo la perspectiva católica de la Redención, el hombre puede volver a ser lo que era por gracia de Dios (Segura Fernández, 1997).

Tolkien afirma que para crear un mundo secundario «inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft» (Tolkien, 2008). Todo esto quiere decir que el ser humano parte de la luz que el Creador de todo le da y utiliza esa luz para crear él mismo un mundo secundario, intentando imitar la creación por excelencia (Hammond, 2010); si bien la creación de este mundo requiere poseer una serie de cualidades particulares, se trata de convertirse en un artesano. Estas cualidades y capacidades son innatas al ser humano como consecuencia de haber sido creado a imagen y semejanza de Dios (Hammond, 2010).

Esta afirmación de Tolkien acerca de que el escritor tiene que ser capaz de crear un «mundo secundario» que sea creíble (Tolkien, 2008) la acuña en su ensayo «On Fairy-Stories». El grado de credibilidad de la historia depende de lo bueno que sea el escritor a la hora de elaborar un mundo con sus propias reglas y, por tanto, todo lo que aparezca en este mundo será creíble siempre que vaya acorde con las reglas internas. En el momento en el que surja un mínimo de duda, el hechizo se rompe, la magia, o, más bien, el arte, ha fracasado (Tolkien, 2008). A esta capacidad de creer en el mundo secundario Tolkien la

denomina «fe literaria». Así lo creía también Chesterton, que dice que el asombro que un cuento de hadas despierta reside en su grado de credibilidad, es decir, que siga su «propia lógica interna» (Segura Fernández, 1997). En el mundo de Fäerie lo que sucede no es asombroso, porque dentro de este mundo y según sus reglas, esos hechos que a cualquier persona fuera de Fäerie le parecen asombrosos, son lo natural dentro del mundo de Fäerie porque siguen la lógica de este mundo: «“En las fairy tales, los portentos son lo ordinario e inevitable; son parte de la auténtica textura de la vida normal”» (Segura Fernández, 1997). Por tanto, los «personajes de estas historias de fantasía, aunque se admiran (*astonish*) de lo que ocurre, no lo consideran extraño o fuera de lo normal, ya que consideran normal lo que está de acuerdo con las normas internas del relato» (Segura Fernández, 1997). El hecho de que una persona pueda tener capacidad de asombro ante el mundo es para Chesterton algo «muy saludable» (Segura Fernández, 1997), y considera que «la admiración es la actitud justa del hombre frente al mundo» (Segura Fernández, 1997), puesto que el hombre siempre va a ser más joven que el mundo, y siempre va a haber cosas que desconozca.

### **5.6.3. Escapismo**

Tolkien también considera que hay ciertos elementos que los cuentos de hadas ofrecen, siendo uno de ellos el escapismo (Tolkien, 2008). Dentro de este escapismo, considera que no siempre se escapa de algo malo, sino que simplemente los cuentos de hadas ofrecen un consuelo, y este es el consuelo del final feliz: mientras que la tragedia es la forma verdadera del drama, lo contrario supone la forma de los cuentos de hadas (Tolkien, 2008). Tolkien afirma que no hay una palabra que exprese esto, de modo que él acuña una propia: eucatástrofe (literalmente del inglés «*eucatastrophe*») (Tolkien, 2008). Se refiere al final feliz que todos los cuentos de hadas tienen, de modo que da igual cómo se vayan desarrollando los acontecimientos, porque al final sucederá un giro feliz y todo acabará bien. El representante por excelencia de la eucatástrofe es el Evangelio mismo, la historia de salvación de Jesús es la mayor eucatástrofe de la historia de la humanidad (Tolkien, 2008). Es un aliento de esperanza en toda historia, ese giro feliz que llena de alegría; es lo que diferencia a un buen cuento de hadas de otro que no lo es tanto porque no importa lo trágica que se haya vuelto la historia, aunque todo parezca perdido, siempre hay esperanza de que el bien vencerá y todo acabará bien (Tolkien, 2008). Todo creador elabora su mundo de acuerdo con la realidad, su boceto es la realidad y, a partir de ahí, él elabora su propia creación, pero esta pertenece de algún modo a la realidad, por lo que



esta alegría que se experimenta es un destello de la verdad (Tolkien, 2008). La alegría se produce cuando aquello que sucede en la historia es real, es decir, si dentro del mundo que el autor ha creado, si lo ha hecho bien, aquello que sucede tiene sentido para ese mundo. Sin embargo, en la eucatástrofe es algo distinto, porque la eucatástrofe no se acaba ahí, sino que se oye un eco del *evangelium* en la vida real (Tolkien, 2008).

#### **5.6.4. El Evangelio y los cuentos de hadas**

En los Evangelios encontramos un cuento de hadas, estos encierran maravillas y son la mayor eucatástrofe que se pueda concebir. Pero esta historia no se queda en este mundo, sino que pasa al mundo primario, la subcreación es elevada a Creación (Tolkien, 2008). El nacimiento de Cristo es la eucatástrofe de la historia del ser humano, la Resurrección es la eucatástrofe de la historia de la Encarnación, y esta historia comienza y termina con la felicidad (Tolkien, 2008). Esta historia no trata en el mundo secundario, sino que es el mundo primario, es la Creación y concuerda absolutamente con la realidad porque es la realidad misma. Esta felicidad que se experimenta es muy grande, porque supone darse cuenta de que este cuento de hadas es cierto, que forma parte del mundo primario, sin perder su carácter mitológico ni alegórico (Tolkien, 2008). Esta cierta y suprema historia no supone la minusvaloración de lo pequeño, porque cualquier hombre que ha sido redimido sigue siendo un hombre, por lo que el Evangelio ha santificado y unido la Leyenda con la Historia (Tolkien, 2008).

En una carta que Tolkien le escribe a su hijo Christopher entre el 7 y el 8 de noviembre de 1944 (la carta 89) le cuenta una anécdota que es en sí misma un perfecto ejemplo de la eucatástrofe. Es la historia de un niño que viaja a Lourdes con sus padres con la esperanza de ser curado de una peritonitis severa que padecía por la que prácticamente se estaba muriendo. Sin embargo, el niño no se cura. Cuando están en el tren de regreso, este niño se va a jugar con otra niña que estaba en ese mismo tren y que sí se había curado en Lourdes. Cuando volvió de jugar con la niña, simplemente dijo que tenía hambre y le dieron de comer. Tolkien remarca aquí que Jesús mandó que le dieran de comer a la hija de Jairo, un gesto muy sencillo, «for so miracles are» (Tolkien, 1981). Tolkien da a entender que el niño se curó, aunque no en Lourdes, lo que parecía un triste final, sí en el tren de regreso, dando un giro inesperado a los acontecimientos que acaban en un final feliz. Es entonces cuando Tolkien se da cuenta de que eso era «the very thing that I have been trying to write about and explain – in that fairy-story essay. [...] For it I coined the word ‘eucatastrophe’: the sudden happy turn in a story which pierces you with

a joy that brings tears» (Tolkien, 1981). Tolkien se conmueve por esta historia, como todos nos conmovemos, y dice que este efecto se produce porque encontramos un destello de la Verdad. Prosiguiendo con la carta, Tolkien le cuenta a su hijo lo que explicó en su ensayo *On Fairy-Stories*, y añade que el hombre, por ser hombre, tuvo que ser redimido de una manera acorde con su naturaleza, es decir, con una historia conmovedora (Tolkien, 1981). Como el autor de esta historia es el Artista supremo y el Creador de la realidad que conocemos, entonces su historia trasciende hasta el mundo primario, su obra es real en el mundo primario (Tolkien, 1981). Tolkien aclara que lo que cuenta el Evangelio no es solo un cuento de hadas, pero sí cree firmemente que cuenta el mejor cuento de hadas de todos (Segura Fernández, 1997).

En el final del epílogo de *On Fairy-Stories*, Tolkien afirma que el Evangelio no vino a acabar con la mitología, sino que esta pasó de ser una religión a ser un cuento de hadas, una historia, una leyenda; el Evangelio santificó las leyendas:

But in God's kingdom the presence of the greatest does not depress the small. Redeemed Man is still man. Story, fantasy, still go on, and should go on. The Evangelium has not abrogated legends; it has hallowed them, especially the 'happy ending'. The Christian has still to work, with mind as well as body, to suffer, hope, and die; but he may now perceive that all his bents and faculties have a purpose, which can be redeemed. So great is the bounty with which he has been treated that he may now, perhaps, fairly dare to guess that in Fantasy he may actually assist in the effoliation and multiple enrichment of creation. All tales may come true; and yet, at the last, redeemed, they may be as like and as unlike the forms that we give them as Man, finally redeemed, will be like and unlike the fallen that we know. (Tolkien, 2008)

#### **5.6.5. Pensamiento de Chesterton sobre los cuentos de hadas**

El también británico G.K. Chesterton (1874-1936) fue un periodista, ensayista, novelista, poeta, crítico de arte y filósofo converso al catolicismo. Fue un autor muy prolífico cuya obra más conocida es quizá la serie de novelas cortas sobre el padre Brown. Escribió numerosos ensayos y artículos sobre apologética católica, entre los que destaca *Ortodoxia*. Chesterton también les prestó atención a los cuentos de hadas y tuvo una notable influencia en Tolkien (Pearce, 2015). Por ello, creo que es interesante traer a colación por un momento a este autor para explicar cuál era su pensamiento acerca de los

cuentos de hadas para poder así entender un poco mejor el pensamiento de Tolkien. No se trata de hacer ningún análisis comparativo, ni tampoco de hacer paralelismos entre el pensamiento de Tolkien y el de Chesterton, simplemente pretendo mostrar de manera sucinta el pensamiento de Chesterton sobre los cuentos de hadas.

En su ensayo «The Ethics of Elfland», Chesterton afirma que:

My first and last philosophy, that which I believe in with unbroken certainty, I learnt in the nursery. I generally learnt it from a nurse; that is, from the solemn and star-appointed priestess at once of democracy and tradition. The things I believed most then, the things I believe most now, are the things called fairy tales. They seem to me to be the entirely reasonable things. They are not fantasies: compared with them other things are fantastic. Compared with them religion and rationalism are both abnormal, though religion is abnormally right and rationalism abnormally wrong. Fairyland is nothing but the sunny country of common sense. It is not earth that judges heaven, but heaven that judges earth; so for me at least it was not earth that criticised elfland, but elfland that criticised the earth. (Chesterton, 2018)

Tolkien también estaba de acuerdo con este pensamiento de que el bien, la verdad y la belleza de los cuentos de hadas residen en cómo juzgan estas cosas desde la perspectiva de cómo deberían ser (Pearce, 2015). «The *should* judges the *is*» (Pearce, 2015). En la religión, siempre se juzga el pecado desde la virtud, y no al revés; una cosa es lo que hacemos los humanos y otra muy distinta es lo que deberíamos hacer, cómo deberían ser en realidad las cosas (Pearce, 2015).

Los elementos de fe que se observan en los cuentos de hadas pueden de dos tipos: o bien elementos más explícitos relacionados directamente con aspectos de la religión en sí, es decir, elementos que hay en una obra y que se pueden identificar perfectamente con un elemento real de la religión; o bien aspectos morales, que si bien no son explícitamente elementos propios de la religión, puesto que la moral no solo está presente en las religiones, sí están fuertemente relacionados con la fe y la religión católicas. A este respecto, Chesterton nos da muchas claves en *Orthodoxy*, concretamente en el capítulo IV, «The Ethics of Elfland», donde hace una defensa de los cuentos de hadas y expone su pensamiento acerca de ellos. Chesterton afirma que «Fairyland is nothing but the sunny country of common sense» (Chesterton, 2018), es decir, para él el mundo de los cuentos

de hadas no es un mundo de invenciones e historias falsas, sino que en él reside la verdad, de hecho dice de los cuentos de hadas que «they seem to me to be the entirely reasonable things. They are not fantasies: compared with them other things are fantastic» (Chesterton, 2018). Para él los cuentos de hadas son transmisores de la verdad, igual que para Tolkien, como hemos visto. Chesterton da varios ejemplos de cuentos clásicos de los que se puede aprender algo:

There is the lesson of “Cinderella”, which is the same as that of the Magnificat—exaltavit humiles. There is the great lesson of “Beauty and the Beast”; that a thing must be loved before it is loveable. There is the terrible allegory of the “Sleeping Beauty,” which tells how the human creature was blessed with all birthday gifts, yet cursed with death; and how death also may perhaps be softened to sleep. (Chesterton, 2018)

En este mismo capítulo de su libro, Chesterton plantea su propia teoría sobre los cuentos de hadas, afirmando que estos no son de ningún modo inmorales o, directamente, carentes de moral alguna. Como afirma el profesor Eduardo Segura en el comentario a este capítulo: «en ningún otro lugar como en los cuentos de hadas se puede observar las líneas maestras de las leyes e ideales morales más elementales» (Segura Fernández, 1997). Es decir, todo lo que se plantea en el mundo de Fäerie es algo que tiene una extrapolación en el mundo real. Eduardo Segura observa en Chesterton tres grandes ideas morales comunes a todos los cuentos de hadas para explicar esto (Segura Fernández, 1997):

a) La primera es la idea de que nada puede perderse: «todo acto o toda esencia son inmortales, indestructibles, porque tienen un valor perenne, tanto en el tiempo —poseen un alcance eterno- como en el espacio —sus consecuencias alcanzan a todos—» (Segura Fernández, 1997). Eduardo Segura trae a colación una cita de Tolkien sobre *El Señor de los Anillos*:

The real theme for me is about something much more permanent and difficult: Death and Immortality: the mystery of the love of the world in the hearts of a race ‘doomed’ to leave and seemingly lose it; the anguish in the hearts of a race ‘doomed’ not to leave it, until its whole evil-aroused story is complete. (Tolkien, 1981)

El profesor Segura señala el parecido punto de vista de estos dos autores con respecto a este tema.

b) La segunda idea es que algo para ser amable primero tiene que ser amado. Así lo expresa Chesterton en *Ortodoxia*: «There is the great lesson of “Beauty and the Beast”; that a thing must be loved *before* it is loveable». Es ese «poder transformador del amor» (Segura Fernández, 1997) que nos lleva a amar a pesar de las apariencias y a mirar más allá en el corazón de las personas para descubrir la verdad que esconde.

c) La tercera idea es que «nada es capaz de dañar al hombre a menos que tengamos miedo de ello» (Segura Fernández, 1997). Los cuentos de hadas, tal como afirma también Tolkien, tratan sobre las aventuras del hombre en el Reino Peligroso (Tolkien, 2008). El ser humano es «a la vez el más débil y el más fuerte de los seres creados [...]. La fuerza del hombre ha surgido enteramente del desprecio de la fuerza» (Segura Fernández, 1997).

Otra idea que subyace de este capítulo de *Orthodoxy*, es que todo el equilibrio del mundo, tanto del mundo de los cuentos de hadas como del mundo real, depende de algo muy frágil e inestable.

A box is opened, and all evils fly out. A word is forgotten, and cities perish.  
A lamp is lit, and love flies away. A flower is plucked, and human lives are forfeited. An apple is eaten, and the hope of God is gone. (Chesterton, 2018)

Esta última frase se refiere al pecado original, a la manzana que comió Eva y que después le dio a probar a Adán. Todo podría haber seguido igual para siempre si Eva no hubiera comido esa manzana. El equilibrio dependía de eso, de no hacer eso. Muchas veces, la felicidad del hombre depende de no hacer algo: «[s]uch, it seemed, was the joy of man, either in elfland or on earth; the happiness depended on *not doing something* which you could at any moment do and which, very often, it was not obvious why you should not do» (Chesterton, 2018). También pone el ejemplo de Cenicienta, lo único que tenía que hacer era volver a casa antes de las doce de la noche. Chesterton también dice que él siempre pensó que en el mundo había magia, y que si había magia entonces tendría que haber un mago:

And this pointed a profound emotion always present and sub-conscious;  
that this world of ours has some purpose; and if there is a purpose there is a person.

I had always felt life first as a story: and if there is a story there is a story-teller.  
(Chesterton, 2018)

Chesterton evoca esta idea tomista de que no hay reloj sin relojero, si hay un mundo tiene que haber alguien que lo haya diseñado. Lo mismo sucede con las historias, si hay una historia tiene que haber un autor; Chesterton se refiere aquí a la historia de la vida, cuyo autor es Dios.

## **5.7. Análisis de la obra de Tolkien**

Ahora quiero proceder a analizar la obra de Tolkien desde la perspectiva de la religión. Como la obra de Tolkien es muy amplia, he seleccionado uno de los cuentos de hadas que escribió, *Hoja de Niggle*, para analizar los elementos religiosos que en él se observan, y después voy a proceder a analizar la espiritualidad en el *legendarium* de Tolkien. Como el *legendarium* comprende toda la mitología de Tolkien, lógicamente no es posible abarcarlo todo en un solo TFG, por lo que me voy a ceñir voy a señalar los elementos más destacados. Esta parte se va a dividir en los hechos que en la mitología de Tolkien suceden antes que la historia narrada en *El Señor de los Anillos* y los sucesos ocurridos en *El Señor de los Anillos* en adelante. Para explicar los elementos religiosos que aparecen en *El Señor de los Anillos* y en general en la mitología de Tolkien, me voy a servir fundamentalmente del ensayo *El poder del Anillo* del escritor Stratford Caldecott, en el que hace una excelente labor analizando el trasfondo espiritual de la gran obra de Tolkien.

### **5.7.1. Hoja de Niggle**

Tolkien afirmaba que en sus obras se podía ver un elemento religioso, si bien él siempre rechazó las alegorías, y dijo de él mismo respondiendo a una crítica sobre la religión en *El Señor de los Anillos*:

But by a strange chance, just as I was beginning this letter, I had one from a man, who classified himself as ‘an unbeliever, or at best a man of belatedly and dimly dawning religious feeling ... but you’, he said, ‘create a world in which some sort of faith seems to be everywhere without a visible source, like light from an invisible lamp’. I can only answer: ‘Of his own sanity no man can securely judge. If sanctity inhabits his work or as a pervading light illumines it then it does

not come from him but through him. And neither of you would perceive it in these terms unless it was with you also. (Tolkien, 1981)

Es decir, Tolkien entiende que su obra no es suya, sino que la luz que le ilumina la ha hecho, y esa luz es Dios. Esta luz se puede ver a lo largo de toda su obra, no solo en *El Señor de los Anillos*. Aparte de analizar los cuentos de hadas y el mundo de Faërie en sí, él mismo escribió muchos cuentos que encierran un profundo significado detrás. Uno de ellos es *Hoja de Niggle*, que cuenta la historia de un hombre llamado Niggle al que le gusta pintar; siempre estaba ocupado pintando montones de cuadros cuando, de repente, uno de ellos le empezó a llamar especialmente la atención: se trataba de un árbol, que comenzó por una simple hoja, y alrededor de este árbol empezaron a aparecer paisajes de bosques y montañas (Shippey, 2008). En cierto modo Tolkien se identifica con Niggle, podría decirse que la historia es autobiográfica, ambos dejaron a un lado todos sus proyectos para centrarse en algo más grande que llamaba su atención. A ambos les cuesta administrar su tiempo y se distraen con facilidad, pero saben que tienen un gran proyecto que acabar (Shippey, 2008). Tolkien describe a Niggle como un «painter. Not a very successful one, partly because he had many other things to do. Most of these things he thought were a nuisance; but he did them fairly well, when he could not get out of them: which (in his opinion) was far too often». Niggle sabe que se le acaba el tiempo, tiene un plazo que es claramente la muerte, antes de partir al viaje al que todos tienen que ir. Quiere acabar su gran cuadro pero siempre acaba posponiéndolo y se pone a hacer otras cosas en vez de ponerse a pintar el cuadro. Entonces, cuando por fin se decide a acabarlo, le suceden una serie de imprevistos y se le acaba el tiempo de verdad (Shippey, 2008).

Tolkien también llevaba trabajando en la mitología del Silmarillion más de veinte años, pero nunca la acabó. Esta semblanza también la observa el Dr. Cristián David Expósito en su artículo «El valor de la vida y de la muerte en J. R. R. Tolkien desde *Hoja de Niggle*» publicado en la revista *Dios y el hombre*, y afirma que «Desde el principio de la obra, el lector no puede evitar identificar al narrador con el protagonista. Ambos están absorbidos por una obra artística de dimensiones monumentales; sin embargo, el miedo a no acabarla ronda en sus corazones». De hecho, esta «hoja» no solo se refiere a la hoja que pintaba Niggle con tanto detalle y representa la capacidad limitada que tiene como pintor, sino que también hace referencia a las hojas de un libro y cómo Tolkien iba escribiendo poco a poco, hoja a hoja, el inmenso proyecto en el que se había embarcado (Hammond, 2010). Todo esto tiene sus frutos para ambos, por lo que nos da una lección

de que el hecho de ser consistente en las pequeñas cosas al final nos permite elaborar un proyecto mucho más grande y con éxito (Hammond, 2010).

A modo de resumen que en los párrafos sucesivos explicaré más detalladamente: cuando llega el momento de partir, unos hombres se llevan a Niggle a realizar su gran viaje. Le montan en un tren y llega a un hospital, donde tiene que pasar un periodo indefinido de tiempo realizando una serie de tareas. El hospital se puede identificar con el purgatorio (Shippey, 2008), puesto que cuando Niggle llega allí se «perfecciona», aprende a administrar su tiempo y a concentrarse mejor, es más disciplinado, hace todo lo que le mandan, etc. En la historia no se explica por qué está en ese hospital o por qué le mandan hacer tareas todos los días. Después de su tiempo en el hospital, llega su recompensa, porque se encuentra a su Árbol, aún inacabado, y detrás de él todo un paisaje natural espléndido (Shippey, 2008). En este lugar se encuentra con su vecino Parish, quien antes había sido una distracción, pero ahora tiene que trabajar con él para acabar su obra. En el mundo que Niggle dejó atrás, él y sus obras se olvidan para siempre, su gran cuadro del Árbol se utiliza para tapar un agujero y no nunca jamás se vuelve a hablar de él, mientras que en el nuevo mundo en el que se encuentra la historia acaba con alegría y felicidad. Es decir, *Hoja de Niggle* acaba

both with what Tolkien in “On Fairy-Stories” calls “dycatastrophe... sorrow and failure”, and with what he regards as the “highest function of fairy-story and of evangelium, the “good news” or Gospel beyond it, and that is “eucatastrophe”, the “sudden joyous ‘turn’”, the “sudden and miraculous grace”, which one finds in Grimm, in modern fairy-tale and supremely in Tolkien's own “Tales of the Perilous Realm”. (Shippey, 2008, p. xxviii)

Es interesante que Tolkien defina a Niggle como «un pobre hombre» (Rodríguez Valls, 2007) (el original en inglés dice «little man») es decir, que Niggle «no tiene nada de héroe de caballerías, no participa de los arquetipos clásicos de realización de la existencia humana como son el guerrero, el sabio o el santo» (Rodríguez Valls, 2007). Por tanto, Niggle no es nadie importante, ni demasiado excéntrico ni demasiado soso, es un hombre perfectamente normal, no es nadie en quien fijarse porque no destaca en nada, pero sí que es una buena persona. Sabía dedicar su tiempo a los demás cuando estos lo necesitaban, por ejemplo, cuando su vecino Parish le pide ayuda, que solía ocurrir con frecuencia; también sabe que, aunque su pasión sea la pintura y sea lo único que le dé sentido a su existencia, hay ciertas cosas de la vida que hay que hacer y que a veces nos



distraen del objetivo que nosotros nos hemos fijado. La mayoría de las veces, Niggle ve estas interrupciones como obligaciones que la vida pone de por medio y, aunque alguna vez se desesperase, no esperaba obtener a cambio el reconocimiento de Parish («But there is no note in the Records that Niggle expected Parish's gratitude» (Tolkien, 2008)).

Sin embargo, son estas interrupciones o molestias, como Niggle las llama, las que dan sentido a su vida, y no la gran obra que él cree que dará sentido a todo (Rodríguez Valls, 2007). Niggle quiere aportar algo especial al mundo, desarrollar el don que tiene, igual que muchos de nosotros muchas veces pensamos que lo más grandioso y especial es lo mejor. Pero Tolkien nos quiere dar la lección de que no solo es importante el arte que realizamos, sino también el hecho de sacrificar ese arte por los demás, que proviene «de una conciencia superior sobre el valor de nuestra existencia y de la redención de nuestra vida por las obras que hemos hecho en ella» (Rodríguez Valls, 2007), el sentido de la vida que tiene Tolkien es un sentido de esperanza, arraigado en sus fuertes convicciones católicas. Es lo cotidiano junto con lo especial lo que nos redime (Rodríguez Valls, 2007). Al final de la vida no se juzgará nuestra miseria, ni si fuimos grandes personas que hicimos grandes cosas, nuestro «nombre pronto desaparecerá del mundo en el que vivimos con todo lo malo y a pesar de todo lo bueno que hicimos» (Rodríguez Valls, 2007). Además, Tolkien veía a cada persona «como representante de Cristo, como un miembro del “rebaño” de Cristo, y aceptaba la responsabilidad que caía sobre él en el Evangelio en las palabras “ama a tu vecino como a ti mismo”» (Caldecott, 2013). No importa que en este mundo terrenal las obras que uno hizo caigan en el olvido, o que, directamente, nunca se lleguen a conocer, porque en la vida futura, ahí es donde la Verdad y la Justicia de Dios nos pondrán en el sitio que nos corresponde, el Bien redimirá al mal. «La historia universal que nos encontraremos en el juicio final no es solamente la historia de los héroes, los sabios y los santos», ninguna buena acción caerá en el olvido y todas son necesarias, aunque nadie las vea, porque sí que las ve el que todo lo ve. Esa es la esperanza transcendental y espiritual que Tolkien muestra en este relato.

El vecino de Niggle, Parish también merece cierto análisis. «Parish» en inglés significa «parroquia», pero en Inglaterra, una parroquia tiene un significado más amplio de lo que se pueda pensar en España, «una parroquia inglesa es una unidad geográfica, jurídica, social y eclesiástica a la que se pertenece, en la que se vive y se documenta toda la historia y cultura de los miembros de una comunidad» (Expósito, 2020). Por tanto

Parish no solo se refiere a un individuo, sino que simboliza a toda la comunidad, pero también al prójimo como ente (Expósito, 2020).

Por otro lado, Parish encarna el hombre posmoderno que se afana en hacer bien su trabajo del día a día, sin importarle nada que tenga que ver con la belleza, sino que está más preocupado por el pragmatismo diario (Expósito, 2020). El hecho de ser cojo de una pierna no solo le hace tener impedimentos físicos, sino también espirituales, porque simboliza una cojera espiritual que le impide la contemplación de la belleza y su sentido trascendental, el «sentido práctico de Parish le impide abrir los ojos a la belleza de la subcreación» (Expósito, 2020). Por otro lado, hay otro tipo de belleza que él sí puede ver y que Niggle no: la belleza del «cuidado y dedicación puestos en la tarea hortícola de cultivo y producción, en el amor por su tierra y la inclinación por conocer la naturaleza de manera concreta» (Expósito, 2020), Parish ve la belleza que se encuentra también en estas tareas cotidianas, casi monótonas y aburridas, las que tanto fastidiaban a Niggle, lo que de nuevo se relaciona con la propia vida de Tolkien, puesto que él siempre se encontraba con la dicotomía de decidir, digamos, entre su trabajo como académico y su pasión por la escritura. Tolkien tenía una familia que mantener y su trabajo como filólogo y profesor le proporcionaba el sustento necesario; sin embargo, este trabajo suyo a su vez no le dejaba demasiado tiempo para sus trabajos literarios y, del mismo modo, estos trabajos literarios no le dejaban tiempo para su trabajo como profesor (Expósito, 2020). Esta dualidad entre el trabajo y la parte artística también se puede observar directamente entre Niggle y Parish, que serían los dos lados de la vida del autor: Parish hace muy bien su trabajo, sin importarle nada más, pero tiene una discapacidad que le obliga a pedir ayuda (Hammond, 2010).

El viaje que Niggle tiene que hacer es la muerte; Tolkien nos habla en este cuento de la otra vida y de la trascendencia de lo que hacemos en nuestra vida terrenal. Niggle sabe desde el principio que tiene que prepararse para un viaje, es decir, para la muerte, pero nunca acaba de hacerlo. Es un viaje que está ya inminente. Pero siempre está ocupado en su cuadro, o atendiendo a su vecino Parish, de modo que, cuando el momento estaba cerca, le surgen una serie de imprevistos que le impiden prepararse. Cuando por fin parecía que iba a acabar su cuadro, su vecino Parish le pidió que fuera a comprar unas medicinas para su mujer. Niggle sabía que era la última oportunidad que tenía de acabar su cuadro y que en realidad su vecino no le necesitaba tanto, pero aun así lo hizo, se sacrificó por su vecino como Cristo se sacrificó por nosotros (Chance, 2001); a costa de

esto, se resfrió cuando salió a por las medicinas, por lo que tuvo que pasar algunos días en cama. Después de que se hubiera recuperado, llamó a su casa el inspector de casas, que le recriminó no haber ayudado a su vecino Parish a arreglar su tejado con los lienzos y los materiales que tenía Niggle en su casa. Le dice que era su obligación ayudar a su vecino, porque así lo dicta la ley; esta ley es algo más elevado que las simples leyes humanas, se refiere a la ley de Dios, la que nos dice que debemos amar al prójimo como a uno mismo. Es en ese momento cuando entra el conductor de su carruaje: su viaje ha comenzado. El inspector le dice: «You'll have to go; but it's a bad way to start on your journey, leaving your jobs undone. Still, we can at least make some use of this canvas now» (Tolkien, 2008). Niggle parte hacia la muerte sin haber acabado aquello que tenía que acabar, le ha pillado desprevenido, no se ha preparado, como a cualquier persona la muerte llega sin avisar, pero Tolkien da un mensaje de esperanza, y no de pesimismo.

The Driver gave him no time to pack, saying that he ought to have done that before, and they would miss the train; so all Niggle could do was to grab a little bag in the hall. He found that it contained only a paint-box and a small book of his own sketches: neither food nor clothes. (Tolkien, 2008)

Las maletas que Niggle pretende llevarse simbolizan «la preparación para el viaje», y las «pinturas y el cuaderno son los elementos en que se sintetiza su vida en la tierra, son los talentos que cultivó y que ahora tiene que devolver», pero estos no tienen absolutamente «ningún valor [...] en la otra vida; por eso los olvida en el tren». El sitio al que el tren le lleva es una especie de hospital; a Niggle no le gusta nada cómo le tratan allí:

He did not like the treatment at all. The medicine they gave him was bitter. The officials and attendants were unfriendly, silent, and strict; and he never saw anyone else, except a very severe doctor [...]. It was more like being in a prison than in a hospital. (Tolkien, Leaf by Niggle, 2008)

Esto nos deja claro que este lugar no es nada agradable y que Niggle recibe un mal trato. Además, en este sitio Niggle tiene que trabajar duro, hace todo tipo de trabajos aburridos y laboriosos, nunca puede ir afuera ni tampoco ver a nadie; le mandan estar en la oscuridad para reflexionar, empieza a perder la noción del tiempo y no encuentra ningún placer en absoluto en nada de lo que hace:

He had to work hard, at stated hours: at digging, carpentry, and painting bare boards all one plain colour. He was never allowed outside, and the windows

all looked inwards. They kept him in the dark for hours at a stretch, `to do some thinking´, they said. He lost count of time. He did not even begin to feel better, not if that could be judged by whether he felt any pleasure in doing anything. He did not, not even in getting into bed. (Tolkien, 2008)

Niggle tiene una existencia horrible, está totalmente desanimado y desconcertado, y tiene que trabajar mucho. Este lugar se podría corresponder con el purgatorio, tal y como lo exponen Hammond y Hammond (Hammond, 2010) puesto que Niggle, en cierto modo, se está redimiendo por su vida pasada. Tiene que hacer todas aquellas tareas que, por negligencia, no hizo en su anterior vida: tiene que cavar porque no lo hizo cuando tenía que cuidar su jardín, tiene que serrar y pintar madera por no haber ayudado a reparar el tejado de su vecino y tiene que sentarse a pensar en la oscuridad por no haberse parado a pensar cuando tuvo ocasión (Hammond, 2010). Todas estas acciones están redimiendo una acción concreta de su pasado. Tolkien también nos cuenta que Niggle, al principio, no para de pensar en que tendría que haber ayudado a Parish a arreglar su tejado, y así «Mrs Parish might never have caught cold. Then I should not have caught cold either» (Tolkien, 2008). Se arrepiente de sus acciones pasadas y son algo que le atormenta, porque todavía sigue pensando en que, si hubiera hecho mejor las cosas, quizá podría haber acabado todo aquello que tenía que hacer, pero ya ni siquiera se acuerda de qué era eso por lo que se estaba esforzando tanto: «Then I should have had a week longer.´ But in time he forgot what it was that he had wanted a week longer for» (Tolkien, 2008). Por otro lado, le dan a Niggle un tónico mezclado con agua del arroyo que le da fuerzas para seguir con sus trabajos, que recuerda a este pasaje bíblico «Jesús le contestó: “El que bebe de esta agua vuelve a tener sed; pero el que beba del agua que yo le daré nunca más tendrá sed: el agua que yo le daré se convertirá dentro de él en un surtidor de agua que salta hasta la vida eterna”» (Jn 4, 14).

Esta estancia purgativa en el hospital tiene, según el Dr. Cristián David Expósito, una serie de fases por las que Niggle pasa: primero, Niggle es privado de sus sentidos, se encuentra en un lugar en el que no ve a nadie, no puede salir de ahí, lo único a lo que está expuesto es prácticamente su celda/habitación, lo que supone una «purificación del alma a través de la ascética, mediante la cual deberá descubrir que los sentidos no determinan el estado del alma humana» (Expósito, 2020). El Dr. Expósito identifica esta fase con la «noche oscura de los sentidos» de san Juan de la Cruz y lo define como «el estadio

espiritual en que el amante de Dios no siente Su presencia y cree que está abandonado» (Expósito, 2020).

Sin embargo, con el tiempo algo sucede, algo cambia para Niggle. Empieza a apreciar aquello que antes hacía sin ninguna gana de manera monótona; aquí es donde comienza la segunda fase:

But it could not be denied that he began to have a feeling of – well satisfaction: bread rather than jam. He could take up a task the moment one bell rang, and lay it aside promptly the moment the next one went, all tidy and ready to be continued at the right time. He got though quite a lot in a day, now; he finished small things off neatly. He had no `time of his own´ (except alone in his bed-cell), and yet he was becoming master of his time; he began to know just what he could do with it. There was no sense of rush. He was quieter inside now, and at resting-time he could really rest. (Tolkien, 2008)

Niggle empieza a apreciar la Creación de Dios, a cuidarla y a entender que él, como subcreador hecho a imagen y semejanza de Dios, también forma parte de la Creación y es algo por lo que tiene que velar y sacrificarse, de hecho, con gusto (Hammond, 2010); esto supone una purificación de la primera etapa (Expósito, 2020). Niggle es sometido a toda clase de trabajos rutinarios y duros, para darse cuenta de que «no destruye[n] la inteligencia, sino que la perfecciona[n] cuando hay predisposición para hacerlo» (Expósito, 2020). Niggle se esfuerza al máximo y está extenuado físicamente y, cuando se ve incapaz de dar otra palada más, el médico le dice que pare y que haga reposo absoluto a oscuras, porque Dios aprieta pero no ahoga. Este es el final de esta etapa. La tercera etapa corresponde al descanso: Niggle se encuentra a oscuras en su habitación, sin ningún tipo de estímulo, pero esto no «implica que se deje de sufrir, aún se le sigue privando de todo placer sensible, incluso de la vista, para que se purifique plenamente antes de ver la verdadera luz» (Expósito, 2020): «Niggle was lying in the dark, resting completely; so that, as he had not been either feeling or thinking at all, he might have been lying there for hours or for years, as far as he could tell» (Tolkien, 2008).

En este tiempo que pasa a oscuras sin ningún estímulo, de repente empieza a oír unas voces que no había oído antes. Estas dos voces podrías representar a la justicia y la misericordia y se podrían identificar con el Dios del Antiguo Testamento, Dios Padre, la primera persona de la Santísima Trinidad, en el que se nos muestra la justicia divina, y el

Dios del Nuevo Testamento, Dios Hijo, la segunda persona de la Santísima Trinidad, en el que se nos muestra la misericordia de Dios (Chance, 2001). La primera voz, por un lado, denigra la debilidad de Niggle y critica el que no cumpliera con sus deberes hacia la ley, mientras que la segunda voz, por otro, alaba su fortaleza moral y lo defiende por todas las veces que ayudó a su vecino Parish, diciendo que nunca esperó a cambio ningún reconocimiento (Chance, 2001). Al final, las voces deciden darle a Niggle un «gentle treatment» (un tratamiento más amable) (Tolkien, 2008).

Después de que Niggle haya estado a oscuras, haya tenido la conversación con las voces y se haya purificado del todo, solo en ese momento es cuando le dejan continuar con su cuadro. Cuando Niggle por fin sale del hospital, su etapa purgativa ha finalizado y un tren le conduce hacia un campo maravilloso donde se encuentra su árbol, ya acabado, majestuoso y frondoso, lleno de vida: «a Tree that was alive» (Tolkien, 2008). Este árbol puede relacionarse con el árbol que crece del diminuto grano de mostaza en el evangelio de san Mateo: «“El reino de los cielos se parece a un grano de mostaza que uno toma y siembra en su campo; aunque es la más pequeña de las semillas, cuando crece es más alta que las hortalizas; se hace un árbol hasta el punto de que vienen los pájaros del cielo a anidar en sus ramas”» (Mt 13, 31-32). Niggle descubre que alrededor de este árbol hay algo más profundo, hay un bosque que Tolkien califica como «distante», pero que, al mismo tiempo, se puede acceder a él, a medida que te adentras, más y más caminos encantadores se abren paso: «[y]ou could go and on, and have a whole country on a garden, or in a picture (if you preferred to call it that)» (Tolkien, 2008). Es un jardín que a la vez es un cuadro, que contiene un árbol de vida; este jardín sugiere el jardín del Edén, de modo que la idea de Creador y subcreador se vuelve a conectar (Hammond, 2010). Cuando, más tarde, Niggle se va a ir a las montañas con el pastor que le enseñará sobre el pastoreo, Niggle vio a su árbol brillando como si fueran llamas [«shining like flame» (Tolkien, 2008)], lo que recuerda a la zarza ardiente del libro del Éxodo, que representa a Dios cuando Moisés se encuentra con él. Y este pastor que va a enseñar a Niggle a cuidar de las ovejas, quizá se asemeja al Buen Pastor, a Jesús, que a su vez nos enseña a nosotros cómo cuidar del rebaño de personas que tenemos a nuestro alrededor.

Cuando Niggle observa su árbol ya acabado y espléndido, exclama «It's a gift!», Tolkien nos aclara que «[h]e was referring to his art, and also to the result; but he was using the word quite literally» (Tolkien, 2008). Es decir, que Niggle no solo está contento con el resultado de su obra, sino que entiende y aprecia mejor de dónde viene su talento

artístico, que no es un simple talento que él tiene, sino que es un regalo de Dios, no viene tanto de él mismo sino que si él ha hecho algo bien ha sido por gracia de Dios (Hammond, 2010). De hecho, para Tolkien esta historia también fue un regalo de Dios, porque una mañana, de repente, se despertó con la idea totalmente desarrollada en su cabeza, según le contó a su editor: «I woke up one morning (more than 2 years ago) with that odd thing virtually complete in my head» (Tolkien, 1981). Además, Tolkien desde su cama podía ver un álamo que después talaron, lo que también pudo dar origen a la idea. Por tanto, Tolkien crea de nuevo esta relación entre la subcreación y el Creador, todo artista toma su inspiración del Creador, y esto se relaciona con lo que mencionaba anteriormente en este trabajo, que todo subcreador pretende crear un mundo que se asemeje a la Creación partiendo de sus leyes fundamentales.

Las dos partes fundamentales del trabajo del ser humano en el mundo terrenal entran en conflicto, puesto que Parish, que representa la parte más pragmática, no entiende el trabajo de Niggle, que representa la parte más artística, y viceversa (Tolkien, 2008). Por eso Tolkien hace que se reconcilien al final de esta historia, cuando Niggle descubre que para acabar su obra necesita de Parish: «`Of course!´ he said. `What I need is Parish. There are lots of things about earth, plants, and trees that he knows and I don't. This place cannot be left just as my private park. I need help and advice: I ought to have got it sooner´» (Tolkien, 2008). De hecho, al final resulta que Niggle es quien está más concentrado en el proceso de construcción y de cuidado del jardín, y Parish es quien se distraía más caminando por el bosque observando los árboles; creo que este es el mejor ejemplo de la reconciliación entre los dos aspectos del trabajo del hombre. Además, resulta que «some of the most beautiful—and the most characteristic, the most perfect examples of Niggle's style—were seen to have been produced in collaboration with Mr. Parish: there was no other way of putting it» (Tolkien, 2008). El fruto de su trabajo es algo mejor y más grande que si cada uno hubiera trabajado por su cuenta, dando como resultado algo mejor que todo lo que pudieran haber imaginado (Hammond, 2010). De hecho, el lugar que los dos crean pasa a llamarse Niggle's Parish.

Por todos los elementos expuestos anteriormente, puedo concluir esta parte afirmando que *Hoja de Niggle* es una obra con un profundo trasfondo religioso, como todo cuento de hadas, aunque no de manera evidente, porque, en palabras de Tolkien «Myth and fairy-story must, as all art, reflect and contain in solution elements of moral and religious truth (or error), but not explicit, not in the known form of the primary `real´

world» (Tolkien, 1981). Es decir, que esta obra contiene elementos abiertamente religiosos, como las referencias al purgatorio, al Creador, a la redención, etc., pero nunca fue la intención de Tolkien que aparecieran de manera explícita. El mensaje de Tolkien es un mensaje de esperanza, de redención, de amor; al fin y al cabo, un mensaje católico.

## **5.7.2. *El Señor de los Anillos***

### **5.7.2.1. ¿Qué pensaba Tolkien sobre su propia obra?**

*El Señor de los Anillos* es la obra más leída del siglo XX después de la Biblia (Caldecott, 2013). Es la gran obra maestra de Tolkien, se ha leído en el mundo entero en docenas de idiomas y se ha analizado de muy diversas formas a lo largo de los años. Es un libro que tiene muchas lecturas: se puede leer como «una meditación extendida de lo que significa ser inglés, como una respuesta imaginativa a la experiencia del arte militar moderno, o como una evocación en movimiento de la íntima relación entre el amor y el heroísmo» (Caldecott, 2013). Por supuesto también se puede leer desde la dimensión religiosa, si bien es cierto que esta no ha recibido tanta atención. Como ya he mencionado anteriormente, Tolkien era un católico devoto y desde el 1900, cuando Tolkien tenía ocho años y su madre se había convertido al catolicismo, creció en la fe católica. La conversión de su madre marcó profundamente la vida Tolkien; el propio Tolkien explica en su carta 142 que ella acabó muriendo mártir a causa de su fe: «who [su madre] clung to her conversion and died young, largely through the hardships of poverty resulting from it [su conversión]» (Tolkien, 1981).

*El Señor de los Anillos* no entraría dentro de la típica clasificación de cuento de hadas, sino quizá más dentro de la epopeya clásica, un género literario casi extinguido (Caldecott, 2013). Sin embargo, el propio Tolkien sí la califica como tal en su carta 181: «It is a ‘fairy-story’, but one written – according to the belief I once expressed in an extended essay ‘On Fairy-stories’ that they are the proper audience – for adults» (Tolkien, 1981). Un cuento de hadas para adultos, apunta Tolkien, y como bien explica en su ensayo *On Fairy-Stories*, que ya hemos visto.

Tolkien no usó las típicas estrategias de las novelas modernas, sino que recuperó las claves de las novelas épicas y mitológicas, el «pensamiento *mitopoético*, que es tan antiguo como la humanidad y está profundamente entrelazado con nuestro sentido religioso» (Caldecott, 2013). Es un libro que alude al folclore universal. Muchos de los temas que se tratan en la obra son:



las claves más profundas de las preocupaciones de Tolkien, incluyendo la muerte y la inmortalidad, la nostalgia del Paraíso, la creación y la creatividad, las realidades de la virtud y del pecado, el correcto señorío sobre la naturaleza y los peligros mortales planteados por la posesión del poder tecnológico». (Caldecott, 2013)

temas que están claramente basados en su fe católica. Todo esto no quiere decir que su obra fuera una alegoría del catolicismo; de hecho, Tolkien rechazaba las alegorías, directamente no le gustaban, pero él mismo dice de su obra en una carta a Robert Murray SJ:

*The Lord of the Rings* is of course a fundamentally religious and Catholic work; unconsciously so at first, but consciously in the revision. That is why I have not put in, or have cut out, practically all references to anything like ‘religion’, to cults or practices, in the imaginary world. For the religious element is absorbed into the story and the symbolism.” (Tolkien, 1981)

Y añade a continuación:

However that is very clumsily put, and sounds more self-important than I feel. For as a matter of fact, I have consciously planned very little; and should chiefly be grateful for having been brought up (since I was eight) in a Faith that has nourished me and taught me all the little that I know; and that I owe to my mother, who clung to her conversion and died young, largely through the hardships of poverty resulting from it. (Tolkien, 1981)

Él mismo reconoce cuán católica es la obra pero que nunca fue su intención, surgió así como algo que no podía haber evitado porque, al igual que el elemento religioso queda absorbido en la historia, su fe católica también queda absorbida en su persona, es algo indivisible de él y que deja plasmado en sus obras. Por otro lado, en su carta 186, Tolkien afirma que su obra es una alegoría no del Poder sino de algo más permanente, que es la Muerte y la Inmortalidad:

Of course my story is not an allegory of Atomic power, but of Power (exerted for Domination) [...]. I do not think that even Power or Domination is the real centre of my story [...] the real theme for me is about something much more permanent and difficult: Death and Immortality: the mystery of the love of

the world in the hearts of a race ‘doomed’ to leave and seemingly lose it. (Tolkien, 1981)

Parecería que Tolkien estuviera contradiciéndose a sí mismo o que no supiese el significado de la palabras «alegoría», pero, como filólogo y profesor universitario, por supuesto que lo sabía. Lo que sucede es que usa esta palabra con dos significados distintos. Por un lado, no le gustaban las alegorías en las que un personaje no tiene personalidad, sino que simplemente existe para representar un ente abstracto, como en *La consolación de la Filosofía*, de Boecio, Dama Filosofía no es una persona sino una personificación de algo abstracto (Pearce, 2015). Por otro lado, la alegoría que sí defiende es aquella que consiguen los mejores escritores de epopeyas, tragedias, comedias y novelas, donde encontramos similitudes y paralelismos, tal como sucede en los cuentos de hadas (Pearce, 2015). Además, Tolkien se identifica a sí mismo con un hobbit, estableciendo así una conexión entre los hobbits y los seres humanos y exponiendo que su historia, como todos los buenos cuentos de hadas, es un reflejo del hombre, le muestra al hombre su propia imagen, pero que tiene el poder de cambiar la imagen de ese hombre (Pearce, 2015)

Tolkien nunca quiso considerarse, como sí hizo C.S. Lewis, un autor cristiano, no se veía llamado para ello (Caldecott, 2013). Fue a raíz de la publicación póstuma de sus cartas cuando la faceta más religiosa de Tolkien se dio a conocer. Por ello, conviene dejar claro que nunca quiso hacer «Teología dogmática» (Caldecott, 2013), sino que simplemente «creía en la verdad de ciertos dogmas» (Caldecott, 2013) y, como apuntó en su ensayo *On Fairy-Stories*, estaba iluminado por la luz suprema para así elaborar un mundo secundario a imagen y semejanza de la Creación. Es una obra llena de todas aquellas enseñanzas que vemos en el Evangelio, todos los personajes tienen algo que enseñar sobre cómo superar los vicios con virtud. Sin embargo, también se puede leer la obra sin percibir uno solo de esos detalles católicos tan íntimamente arraigados en ella, de modo que el lector no se siente «confinado[s] u oprimido[s] dentro de un sistema ideológico» (Caldecott, 2013). De hecho, en su carta 328, Tolkien afirma que en realidad ningún escritor puede juzgar sobre su propia obra ni sobre él mismo en referencia al grado de santidad que haya en ellos. Por eso, aunque una obra esté llena de santidad, si el lector no está iluminado por la misma luz que la obra y su escritor, de nada sirve porque no va a percibir la luz en la obra:

‘Of his own sanity no man can securely judge. If sanctity inhabits his work or as a pervading light illumines it then it does not come from him but through him. And neither of you would perceive it in these terms unless it was with you also. Otherwise you would see and feel nothing, or (if some other spirit was present) you would be filled with contempt, nausea, hatred. "Leaves out of the elf-country, gah!" “Lembas – dust and ashes, we don't eat that.” (Tolkien, 1981, carta 328)

Tolkien pensaba que tanto los mitos como los cuentos de hadas deben contener en ellos elementos «of moral and religious truth», pero no de la manera explícita en la que se expresan en el mundo primario (Tolkien, 1981, carta 131). Sin embargo, esto no quiere decir que se haga una clara alegoría en los cuentos de hadas; Tolkien marca la distinción entre la alegoría y el cuento de hadas:

Because I think that fairy story has its own mode of reflecting ‘truth’, different from allegory, or (sustained) satire, or ‘realism’, and in some ways more powerful. But first of all it must succeed just as a tale, excite, please, and even on occasion move, and within its own imagined world be accorded (literary) belief. To succeed in that was my primary object. (Tolkien, 1981, carta 181)

En su carta 131, Tolkien pone el ejemplo de las historias y leyendas de Inglaterra, que considera mucho más pobres que las de otros países como las griegas, celtas, escandinavas, germanas, etc. y dice de las historias de Inglaterra que expresan de manera más explícita elementos cristianos. Añade a continuación: «Myth and fairy-story must, as all art, reflect and contain in solution elements of moral and religious truth (or error), but not explicit, not in the known form of the primary ‘real’ world» (Tolkien, 1981). Tolkien con esto deja claro que los elementos de verdad deben aparecer de manera sutil. Un cuento de hadas revela algo de verdad y, además, entretiene, puesto que se trata de una obra literaria, se trata de entretener mostrando la verdad. Tolkien dice de *El Señor de los Anillos*: «I hope that you have *enjoyed The Lord of the Rings*? *Enjoyed* is the key-word. For it was written to *amuse* (in the highest sense): to be readable. There is *no* ‘allegory’, moral, political, or contemporary in the work at all» (Tolkien, 1981, carta 181). No obstante, y aunque incide en el hecho de que los cuentos de hadas no deben ser una alegoría, sí se puede usar un lenguaje alegórico: «I dislike Allegory – the conscious and intentional allegory – yet any attempt to explain the purport of myth or fairytale must use allegorical language» (Tolkien, 1981, carta 131).

En una carta a su hijo Christopher, Tolkien admite que «la historia parecía casi como si se escribiera por sí misma [...] como si la verdad estuviera intentando emerger a través de él» (Tolkien, 1981, carta 131). Tanto en *El Hobbit* como en *El Señor de los Anillos* los protagonistas hacen un viaje de ida y vuelta en el que sus percepciones de las cosas cambian por completo, ellos mismos crecen y maduran. Este camino es de una profundidad en la que se invita al lector a adentrarse, dentro de este mundo de Fäerie que tanto amaba Tolkien desde pequeño.

### **5.7.2.2. Previamente a *El Señor de los Anillos*: los elfos y los hombres**

Tolkien explica en su carta 131 la condena o maldición que sufren los elfos. Los elfos son los que nacieron primero, mientras que los humanos son los seguidores, los que les siguieron después. La perdición de los elfos es su inmortalidad, deben amar la belleza del mundo, duran hasta que el mundo se acabe y, cuando lleguen los seguidores (los seres humanos) deben enseñarles y dejarles paso mientras que ellos disminuyen (Tolkien, 1981, carta 131). La perdición (o el regalo, dice Tolkien) de los hombres es su mortalidad, son libres de este mundo. La mortalidad no se explica de manera mítica, Tolkien mismo dice de ella que es «a mystery of God of which no more is known than that ‘what God has purposed for Men is hidden’: a grief and an envy to the immortal Elves» (Tolkien, 1981, carta 131). Hay una caída, una caída de ángeles, pero Tolkien explica que es distinta de la caída de los ángeles en la visión cristiana (Tolkien, 1981, carta 131). Son los elfos los que caen, y su caída es necesaria para que haya una historia, son expulsados de Valinor, que es el hogar de los Dioses, un paraíso, y regresan a la Tierra Media donde nacieron, pero que ahora está dominada por el Enemigo (Tolkien, 1981, carta 131).

En su carta 131, Tolkien explica el significado que le da en su obra a la palabra «magic» (magia) para referirse a las acciones de los elfos. Los hobbits, de hecho utilizan indistintamente la misma palabra para referirse tanto a las acciones del Enemigo, como a las acciones de los elfos. Sin embargo, Tolkien nos explica que los elfos que aparecen en su historia están ahí para demostrar la diferencia entre los dos tipos de magia. La magia de los elfos es arte, su objetivo no es el poder, sino que es el Arte, la subcreación y no la dominación y transformación de la Creación (Tolkien, 1981). Los elfos, por su condición de inmortales, se ocupan más de los asuntos que conciernen a esta inmortalidad que con la muerte misma. El Enemigo, por otro lado, solo busca la dominación (Tolkien, 1981).

### 5.7.2.3. Previamente a *El Señor de los Anillos*: las gemas sagradas y la luz

El tema de las gemas sagradas y las luces es recurrente en toda la obra de Tolkien: tenemos

los Tres Silmarillions fabricados por el gran elfo artesano Feanor para los siete Palantiris, el frasco de Galadriel, el Elessar o piedra verde usada por Aragorn, la gema blanca “como una estrella que Arwen le regala a Frodo” [...] o los Tres Anillos que ayudan al mago en su larga guerra contra Sauron». (Caldecott, 2013)

La llegada de los elfos supone la creación de los Simarils. «Estas joyas sagradas representan la encarnación de la luz que procede del cielo, en una forma tal que pueda ser comprendida por las criaturas de la tierra» (Caldecott, 2013), es decir, la luz vive en ellos. Pero fue la codicia de Fëanor al intentar quedarse con su propia creación, olvidándose de utilizar sus dones para la «verdad y [...] gratitud» (Caldecott, 2013). Es el robo de los Silmarils por parte de Melkor (ahora Morgoth) lo que supone la Caída de los Elfos (Caldecott, 2013). Morgoth quiere ahogar la luz con la oscuridad.

Otros ejemplos los encontramos en las «grandes Lámparas que Aulë creó en su primer diseño para iluminar el mundo, y siguiendo con las luces de oro y plata de los “Dos Árboles” que iluminaron Valinor tras la destrucción de las lámparas» (Caldecott, 2013). También se menciona la luz en los ojos de los personajes o en su frente muchas veces, de muy diversas formas, y esta luz «representa la conciencia, y la calidad de la luz es la calidad de esa conciencia, o la esencia de la persona» (Caldecott, 2013). Stratford Caldecott compara esta luz con el «único ojo» del que habla Jesús en el Evangelio de san Mateo, cuando les enseña a rezar a sus discípulos (Caldecott, 2013) y cita: «La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo está sano, tu cuerpo entero tendrá luz; pero si tu ojo está enfermo, tu cuerpo entero estará a oscuras. Si, pues, la luz que hay en ti está oscura, ¡cuánta será la oscuridad!» (Mt 6. 22-23). Dios mismo dijo en el Génesis: «Dijo Dios: “Exista la luz”. Y la luz existió. Vio Dios que la luz era buena. Y separó Dios la luz de la tiniebla» (Gn 1, 3-4). Claramente, todas las referencias a la luz son referencias de la luz de Cristo, porque «todas las cosas pueden verse de un modo más verdadero a la luz de una visión divina» (Caldecott, 2013). Explica Caldecott que la persona que lleva esa luz tiene un aspecto de belleza y hace que los demás la perciban de otro modo, «con los ojos del amor» (Caldecott, 2013). En la Piedra del Arca vemos otro ejemplo de la luz, y es «una piedra menor de las que contenían la luz procedente de los Dos Árboles que

desaparecieron» (Caldecott, 2013). La luz de esta piedra es como la luz del amor, del Bien y la divinidad, que supone una tentación de poseer esta piedra para aquellos a los que el Mal tienta; pero el Mal no puede hacerse con el Bien y su belleza, sino que la luz supone «fuego y tormento» (Caldecott, 2013).

#### **5.7.2.4. Previamente a *El Señor de los Anillos*: los valar, los dioses**

Por otro lado, y de forma más evidente, están los Valar, que son directamente dioses. Tolkien explica que en su obra la mitología que se expone es monoteísta, pero que no hay una personificación de ese Uno, de Dios [«embodiment of the One, of God» (Tolkien, 1981, carta 181)], si no que es un dios que «remains remote, outside the World, and only directly accessible to the Valar or Rulers» (Tolkien, 1981, carta 181). El Dios creador de todo se denomina Eru o Ilúvatar, del que hablaré más adelante. Los Valar hacen las veces de dioses, pero son espíritus que son creados, son seres de la creación primaria que han entrado en el mundo por su propia voluntad (Tolkien, 1981, carta 181). Es este Dios que es Uno el que tiene, por encima de todo, la autoridad y que se reserva su derecho a intervenir en la historia (con milagros) (Tolkien, 1981, carta 181). Los Valar fueron la primera creación, son «rational spirits or minds without incarnation, created before the physical world» (Tolkien, 1981, carta 212). Tolkien aclara en su carta 212 que en realidad estos espíritus se llaman Ainur, y que solo los que entraron en el mundo cuando se creó reciben el nombre de Valar, por lo que no ostentan el lugar teológico de los dioses (Tolkien, 1981). Los Ainur estuvieron involucrados en la formación del mundo como subcreadores, pero ellos solamente «interpreted according to their powers, and completed in detail, the Design propounded to them by the One» (Tolkien, 1981, carta 212). La cosmología de Tolkien es claramente monoteísta y guarda una estrecha relación con la historia de la creación tal como aparece en la Biblia. De hecho, en esta misma carta Tolkien dice que cuando el Único, al que llama el Narrador, creó el cuento, dijo «Let it Be» (Tolkien, 1981), el cuento entonces se convirtió en Historia. Esta frase recuerda indudablemente a las palabras de Dios cuando crea el mundo en el Libro del Génesis: «Dijo Dios: “Exista la luz”. Y la luz existió» (Gn 1, 3). En el punto anterior se ha visto cómo este pasaje se relaciona también con la luz.

Tolkien dice que los elfos y los hombres eran llamados los «hijos de Dios» (Tolkien, 1981, carta 212); ellos fueron una creación especial del Creador en la que los Valar no tuvieron nada que ver. Los elfos y los hombres eran de una naturaleza más imperfecta que la de los Valar, pero con el mismo linaje, pues todos provienen del Único.

Los Valar que no se corrompieron esperaron ansiosos la venida de los elfos y los hombres y, cuando estos, llegaron los cuidaron y los amaron como si fueran de su misma condición. Pero también hubo Valar que se corrompieron, como Melkor y sus seguidores, que vieron en los hijos de Dios unos seres a los que esclavizar para convertirse ellos mismos en dioses (Tolkien, 1981, carta 212). Estos Valar no corruptos podrían ser los ángeles en la visión cristiana, mientras que los que sí se corrompieron se identifican con los demonios, siendo Satán [Melkor, «equivalente a Lucifer en la terminología cristiana» (Caldecott, 2013)] el líder de todos ellos; desobedecieron a Dios queriendo ser más que Él, cayendo como consecuencia de esto. Melkor «comenzó a rebelarse al entretener “asuntos de su propia imaginación que no eran acordes con el tema de Ilúvatar, porque intentaba así acrecentar el poder y la Gloria de la parte que se le había sido asignada”» (Caldecott, 2013).

Manwë es el rey de los dioses, los Valar, a quienes los elfos los denominan como los grandes de entre los espíritus y los hombres los llaman dioses (Caldecott, 2013). *El Silmarillion* dice que Manwë es el más grande y sagrado Valar. Aquí es donde las águilas juegan un papel importante, porque en el palacio de Manwë dice *El Silmarillion* que revolotean espíritus con forma de halcones y águilas, y estos espíritus son «los mensajeros y emisarios de Manwë» (Caldecott, 2013). Por contraposición encontramos a los wargos y los hombres lobo que son «los cuerpos dados a los espíritus malignos al servicio del gran Enemigo» (Caldecott, 2013). Estas águilas siempre aparecen en los momentos más desesperados, cuando todo parece perdido, es por eso que Caldecott dice de que son «una pequeña *eucatástrofe*, un toque de gracia, un momento crucial que lo cambia todo, trayendo la esperanza donde no quedaba ya ninguna» (Caldecott, 2013).

#### **5.7.2.5. Previamente a *El Señor de los Anillos*: dragón**

Los dragones también están muy presentes en toda la mitología de Tolkien y «a menudo simbolizan un inmenso reto moral y espiritual» (Caldecott, 2013). Caldecott hace una asociación entre el dragón y la serpiente del jardín del Edén que tienta a Adán y Eva y a quien Dios condena a arrastrarse. El dragón siempre se ha asociado con un ser maligno:

Y apareció otro signo en el cielo: un gran dragón rojo que tiene siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas, y su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se

puso en pie ante la mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo cuando lo diera a luz. [...] Y hubo un combate en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón, y el dragón combatió, él y sus ángeles. Y no prevaleció y no quedó lugar para ellos en el cielo. Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el que engaña al mundo entero; fue precipitado a la tierra y sus ángeles fueron precipitados con él. (Ap 12, 3-4, 7-9).

El héroe lucha contra el dragón que simboliza su lucha contra «su propia debilidad y la tendencia al pecado» (Caldecott, 2013), puesto que el que busca el tesoro se ve corrompido por la codicia y el orgullo, en un intento de hacerse con lo que no le pertenece, al igual que hicieron Adán y Eva en el jardín del Edén (Caldecott, 2013).

#### **5.7.2.6. Previamente a *El Señor de los Anillos*: el fuego secreto**

El Fuego Secreto es el nombre que Tolkien le da al poder creativo de Eru. «Es el “secreto” de Dios, pues sólo Dios puede verdaderamente crear *ex nihilo* (de la nada)» (Caldecott, 2013). Tolkien identifica con el fuego la vida, el amor, es algo que emana directamente de Dios, es el Espíritu Santo, el Señor y dador de vida (Caldecott, 2013). En la nota 11 al comentario sobre el debate de Finrod y Andreth en *El anillo de Morgoth*, Tolkien dice:

De hecho esto se atisba en la Ainulindalë, en la que se menciona la «Llama Imperecedera». Al parecer se refiere a la actividad Creadora de Era [Eru] (en cierto sentido distinta de Él o de Su interior), mediante la cual las cosas podían recibir una existencia «real» e independiente (aunque derivada y creada). Era [Eru] envía la Llama Imperecedera para que more en el corazón del mundo, y entonces el mundo Es, en el mismo plano que los Ainur, y pueden entrar en él. Sin embargo, esto no es lo mismo, por supuesto, que el regreso de Era [Eru] para vencer a Melkor. Se refiere más bien al misterio de la «autoría», mediante el cual el autor, aun permaneciendo «fuera» e independiente de su obra, también «habita» en ella, en un plano derivado inferior a su propio ser, como fuente y garantía de la existencia de la obra. (1993)

Melkor busca este fuego de Eru para sus propios fines, pero no lo puede encontrar porque está con Ilúvatar. Por tanto, el Enemigo nunca podrá tener el fuego, puede imitarlo y hacer algo peor, pero nunca tenerlo. La diferencia entre el fuego de Melkor y el de Ilúvatar, es que el fuego de Melkor le quema, se consume y no ilumina mientras que el



fuego de Dios arde sin consumirse (Caldecott, 2013). El fuego de Melkor depende del fuego de Dios, del que dependen todos los fuegos menores (Caldecott, 2013).

En el Antiguo Testamento encontramos numerosas referencias al Fuego Secreto (Caldecott, 2013): «Echó al hombre, y a oriente del jardín de Edén colocó a los querubines y una espada llameante que brillaba, para cerrar el camino del árbol de la vida» (Gn 3, 24), cuando el Señor se le aparece a Abraham cuando hace la gran alianza entre él y sus descendientes: «El sol se puso y vino la oscuridad; una humareda de horno y una antorcha ardiendo pasaban entre los miembros descuartizados» (Gn 15, 17), «Cayó el fuego del Señor que devoró el holocausto y la leña, lamiendo el agua de las zanjas» (1 Re 18, 38), «Respondió Elías: “Si efectivamente soy un hombre de Dios, descienda fuego del cielo y te consuma a ti y a tus cincuenta hombres”. Y descendió un fuego del cielo que lo consumió junto a sus cincuenta hombres» (2 Re 1, 10), «El ángel del Señor se le apareció en una llamarada entre las zarzas. Moisés se fijó: la zarza ardía sin consumirse. Moisés se dijo: “Voy a acercarme a mirar este espectáculo admirable, a ver por qué no se quema la zarza”. Viendo el Señor que Moisés se acercaba a mirar, lo llamó desde la zarza: “Moisés, Moisés”. Respondió él: Aquí estoy» (Ex 3, 2-4), cuando Dios, después de hablar con Moisés, le dice a su pueblo: «porque el Señor, tu Dios, es fuego devorador, un Dios celoso» (Dt 4, 24), «Es efluvio del poder de Dios, emanación pura de la gloria del Omnipotente; por eso, nada manchado la alcanza. Es irradiación de la luz eterna, espejo límpido de la actividad de Dios e imagen de su bondad» (Sb 7, 25-26). Estos son solo algunos ejemplos.

También aparecen ejemplos en el Nuevo Testamento, siendo el más evidente e importante el Espíritu Santo, la tercera persona de la Santísima Trinidad. Se les aparecen a los apóstoles «unas lenguas, como llamaradas, que se dividían, posándose encima de cada uno de ellos. Se llenaron todos de Espíritu Santo» (Hch 2, 3-4). En el Nuevo Testamento el Fuego Secreto es «una persona con derecho propio. El Espíritu es el amor personificado que arde entre el Padre y el Hijo, el Amor que da la vida y la gracia» (Caldecott, 2013). Por tanto, sí que existe una relación entre el Fuego Secreto que plantea Tolkien y aquel que nos plantea la Biblia.

#### **5.7.2.7. *El Señor de los Anillos: la creación***

Tolkien en su *legendarium* establece un mito sobre la creación y, para ello, se basa en muchas leyendas que ya conocía, leyendas populares de tradiciones judías y cristianas.

Su intención era escribir un «relato que fuera complementario y no contradictorio con la historia del Génesis» (Caldecott, 2013). Como católico, Tolkien creía en la creación del mundo *ex nihilo*, es decir, de la nada. Dio es el ser supremo que ha existido desde siempre y quien creó el mundo, que no ha existido desde siempre. Caldecott apunta que «tanto en la Biblia como en *El Silmarillion*, el mundo físico es creado por la Palabra de Dios» (Caldecott, 2013), y establece tres fases de la creación del mundo en el relato élfico:

1. La creación de los Ainur o «Sagrados» (Caldecott, 2013). El Ainulindalë comienza así:

En el principio estaba Eru, el Único, que en Arda [la Tierra] es llamado Ilúvatar; y primero hizo a los Ainur, los Sagrados, que eran vástagos de su pensamiento, y estuvieron con él antes que se hiciera alguna otra cosa, y les habló y les propuso temas de música; y cantaron ante él y él se sintió complacido. Pero por mucho tiempo cada uno de ellos cantó solo, o junto con unos pocos, mientras el resto escuchaba; porque cada uno sólo entendía aquella parte de la mente de Ilúvatar de la que provenía él mismo, y eran muy lentos en comprender el canto de sus hermanos. Pero cada vez que escuchaban, alcanzaban una comprensión más profunda, y crecían en unisonancia y armonía.

2. Eru les comunica a los Ainur los temas y cantan una Gran Música juntos (Caldecott, 2013). Melkor comienza a rebelarse contra Ilúvatar; es ahí cuando este último interviene tres veces: primero introduce el segundo tema dentro de la música (Caldecott, 2013), pero Melkor prevalece, entonces Ilúvatar introduce el tercer tema, que es el tema de los «Hijos de Ilúvatar», el de los elfos y los hombres. Como Melkor ahoga los temas nuevos, Ilúvatar interviene una última vez para cesar la música (Caldecott, 2013). Es en este momento cuando Eru «transforma la música en una gran visión que llena el Vacío y ahora los Ainur pueden ver el significado de la música que han estado cantando» (Caldecott, 2013). Esta puede «tomar cuerpo en un mundo lleno de criaturas vivas, de tejidos compuestos de elementos y fuerzas desplegadas en el tiempo. Los Ainur son atraídos hacia este mundo recién creado por un amor a la belleza» (Caldecott, 2013).

3. Eru les envía el fuego secreto (Caldecott, 2013), porque los Ainur querían que esta belleza fuera real, igual que ellos eran reales. *El Silmarillion* dice:

«¡Ea! ¡Que sean estas cosas! Y enviaré al Vacío la Llama Imperecedera, y se convertirá en el corazón del Mundo, y el Mundo Será; y aquellos de entre vosotros que lo deseen, podrán descender a él».

Tolkien elabora su propio concepto de la creación a través de la música. Verlyn Flieger apunta en *Splintered Light* que en este concepto de la música como la fuerza creadora vemos dos fundamentos bíblicos: por un lado el primer capítulo del Libro del Génesis y por otro el comienzo del Evangelio según San Juan (Flieger, 2002). Flieger apunta que «Genesis begins with God's command that there be light; John declares that in the beginning was the Word» (Flieger, 2002). La palabra «word», es decir, «logos», antes tenía otros muchos significados del que tiene ahora, implicaba *orden*, *armonía*, *organización*. Tolkien une los principios del Génesis y del Evangelio según San Juan, la luz y la música se unen: «Light and music are conjoined elements made manifest in the visible world sung as the Music of the Ainur» (Flieger, 2002). En *El Silmarillion* se define la palabra «Eä» como «“the word of Ilúvatar when the World began its existence”» (Flieger, 2002) y quiere decir «que sea», es la forma imperativa de la Gran Música, la unión de la luz y el logos (Flieger, 2002).

Caldecott apunta que el acto creador de Dios en la obra de Tolkien se divide en cuatro etapas (Caldecott, 2013):

1. Pensamiento (los Ainur).
2. Música (la cual también incluye la caída angelical).
3. Luz en el vacío (cuando la música se traduce en una visión).
4. El ser o la existencia material.

Caldecott compara el acto creador que aparece relatado en el Génesis con el acto creador de Tolkien, y se puede resumir en la siguiente tabla (Caldecott, 2013):

<b>Génesis</b>	<b>Tolkien</b>
El cielo	Los Ainur
La tierra (caos y confusión)	El caos y confusión que los rodea
Las aguas sobre las que se mueve el Espíritu o viento de Dios	El tema musical

En la carta 212 el propio Tolkien explica las diferencias entre su relato de la creación y el relato cristiano: «I suppose a difference between this Myth and what may be perhaps called Christian mythology is this» (Tolkien, 1981). Tolkien explica que en su relato la caída de los hombres es una consecuencia, aunque no una consecuencia necesaria, de la caída de los ángeles. Apunta que no está claro que la rebelión de unos seres superiores a los hombres y con libertad para elegir afectase a la naturaleza del mundo, porque «evil was brought in from outside, by Satan» (Tolkien, 1981, carta 212). La rebelión angélica precede a la creación del mundo material, un mundo que tiene mal, discordia, rebeliones que ya tiene su propia naturaleza cuando se pronunció el «que sean estas cosas». Sin embargo, en la Biblia no queda explícitamente expresado si la caída de Lucifer sucedió antes o después de la creación del mundo. Muchos teólogos coinciden en que la caída de los ángeles sucedió antes de la creación del mundo y de los hombres, pero no deja de ser una teoría.

Además, de nuevo en la carta 212, Tolkien cuenta una historia que muestra claramente que el poder creador solo pertenece a Ilúvatar, pero no para aplicarlo de una manera inmisericorde. Aulë, uno de los Grandes, estaba tan impaciente por ver a los Hijos, que creó los suyos propios: «for he so desired to see the Children, that he became impatient and tried to anticipate the will of the Creator» (Tolkien, 1981). Hizo trece hijos a partir de su conocimiento imperfecto. No lo hizo con el deseo malvado de hacer esclavos, sino debido a la impaciencia de su amor «desiring children to talk to and teach, sharing with them the praise of Ilúvatar and his great love of the materials of which the world is made» (Tolkien, 1981, carta 212). Aulë no podía darles verdadera vida a sus creaciones, pero su intento enfureció a Ilúvatar, por ser esto una ofensa a él [«“Behold” said the One: “these creatures of thine have only thy will, and thy movement. Though you have devised a language for them, they can only report to thee thine own thought. This is a mockery of me”» (Tolkien, 1981, carta 212)]. Aulë entonces se humilló e imploró el perdón de Ilúvatar, y dijo que destruiría esas imágenes. Pero, antes de que lo hiciera, Ilúvatar, al ver su humildad, le dijo: «Behold! thy creatures now live, free from thy will! For I have seen thy humility, and taken pity on your impatience. Thy making I have taken up into my design» (Tolkien, 1981, carta 212). Y así es, según la leyenda élfica, como surgieron los enanos. Esta historia deja claro que «para Tolkien la creación de un alma es siempre una intervención directa de Dios» (Caldecott, 2013).

### 5.7.2.8. *El Señor de los Anillos: el anillo*

Tras el éxito de *El Hobbit*, los editores de Tolkien le pidieron una continuación. Él quería ofrecerles *El Silmarillion*, pero ellos querían más hobbits, de modo que Tolkien les dio *El Señor de los Anillos*, otra historia de un viaje de ida y vuelta, en la que, de nuevo, los personajes que regresan ya no son los mismos que los que se fueron. Hay un anillo de poder que pertenece al Señor Oscuro, Sauron, y hay que destruirlo. El bien y el mal están claramente identificados y representados en todos los personajes. El anillo es malo en sí, no solo porque puede acabar en manos de su malvado creador otra vez, sino por el poder de corromper que tiene. El anillo encarna claramente el pecado, nos atrae y nos tienta, se presenta como algo bueno para nosotros y nos ciega respecto a la realidad. «Una buena persona se corrompe por querer hacer el bien pero a su manera, creyendo que sabe lo que es bueno para todos» (Caldecott, 2013), es decir, es todo lo contrario a ser humilde y a dejarse a la voluntad de Dios, esto es el pecado. El pecado/anillo nos aleja de los demás y, sobre todo, nos aparta de Dios. Al principio parece inocuo, incluso bueno para el portador, pero poco a poco se va descubriendo dañino y adictivo, tanto el anillo como el pecado. Como afirma Joseph Pearce, «putting the Ring on is putting sin on» (2015). Al ponerse el anillo, uno se vuelve invisible al mundo pero visible para el Poder Oscuro (Pearce, 2015). «The one who becomes addicted to the power of the Ring (sin) will ultimately exile himself from the world of light and life, condemning himself to permanent invisibility in the land of shadow» (Pearce, 2015).

Por tanto, solo puede ser destruido por un ser puro, humilde e inocente que sea capaz de resistir esa gran tentación. Es Frodo, el heredero de Bilbo, quien se ofrece a destruirlo. «El Anillo es una fuerza espiritual que debe ser llevada por la más débil y humilde de las criaturas, a quien la tarea le ha sido encomendada por la providencia» (Caldecott, 2013). Caldecott lo deja claro, no es Frodo quien elige la tarea, sino que le es encomendada, él solo cumple con lo que debe hacer. Tolkien matiza el ofrecimiento de Frodo, como bien apunta Caldecott: «Al fin habló haciendo un esfuerzo y oyó sorprendido sus propias palabras, como si algún otro estuviera sirviéndose de su vocecita. -Yo llevaré el Anillo -dijo-, aunque no sé cómo» (Tolkien, 2016). Hay «otra voluntad involucrada» (Caldecott, 2013), no solo la del propio Frodo, que aunque aparentemente no es algo que le toque, se ve cómo lucha «contra la presión de un deseo egoísta», mientras que ese «como si» supone otra voluntad que «no fuerza o domina» sino que «nos fortalece a nosotros mismos cuando intentamos hacer lo correcto» (Caldecott, 2013). El Enemigo no

piensa que quien tenga el anillo se resista a usarlo e incluso quiera destruirlo, por eso la idea de que Frodo lo lleve es genial (Caldecott, 2013). Gandalf ensalza la locura de su idea:

Bueno, ¡que la locura sea nuestro manto, un velo en los ojos del enemigo! Pues él es muy sagaz y mide todas las cosas con precisión, según la escala de su propia malicia. Pero la única medida que conoce es el deseo, deseo de poder, y así juzga todos los corazones. No se le ocurrirá nunca que alguien pueda rehusar el poder, que teniendo el Anillo queramos destruirlo (Tolkien, 2016).

Lo que nos recuerda a este pasaje de la carta a los Corintios:

Pues lo necio de Dios es más sabio que los hombres; y lo débil de Dios es más fuerte que los hombres. [...] lo necio del mundo lo ha escogido Dios para humillar a los sabios, y lo débil del mundo lo ha escogido Dios para humillar lo poderoso. Aún más, ha escogido la gente baja del mundo, lo despreciable, lo que no cuenta, para anular a lo que cuenta, de modo que nadie pueda gloriarse en presencia del Señor. (1 Cor 1, 25, 27-29)

Detrás del anillo hay una fuerza sobrenatural, como Gandalf mismo le explica a Frodo cuando le cuenta cómo el anillo llegó a manos de Bilbo: «there was something else at work, beyond any design of the Ring-maker. I can put it no plainer than by saying that Bilbo was *meant* to find the Ring, and not *by* its maker. In which case you also were *meant* to have it» (Tolkien). Tolkien, a través del personaje de Gandalf pone énfasis en el hecho de que algo más, no solo el creador del anillo, quería que Bilbo encontrase dicho anillo, por lo que está muy claro que «the “something else” is a benign supernatural power that has its own plans for the Ring “beyond any design of the Ring-maker”. The “something else” is obviously God and that which is meant by God to happen is clearly providence» (Pearce, 2015). Sin embargo, esto no quiere decir que los personajes se vean privados de su libertad de elegir, porque, aunque Dios tuviera esos planes para Bilbo y Frodo,

he doesn't force either of the hobbits to behave in a way that would subjugate their freedom. The prompting of providence provides them with the opportunity to make good moral choices that will, in turn, have good moral consequences, but it doesn't force them to make those choices (Pearce, 2015)

### 5.7.2.9. *El Señor de los Anillos: la Virgen María*

La figura de la Virgen María también está presente, en cierto modo, en *El Señor de los Anillos* en la figura de Galadriel. Galadriel es una elfa portadora de uno de los tres anillos élficos en la tierra de Lothlórien. En su carta 320, Tolkien admite esta semejanza entre la Virgen María y Galadriel: «I think it is true that I owe much of this character to Christian and Catholic teaching and imagination about Mary» (Tolkien, 1981), pero apunta que en realidad Galadriel era una «penitente», en su juventud fue la líder de la rebelión contra los Valar y al final de la Primera Edad rechazó el perdón o el permiso para volver por orgullo. Fue en la Tercera Edad cuando se la perdonó por su fortaleza y su resistencia a la tentación de quedarse en anillo para ella misma. Aunque no es inmaculada, para los Hobbits Galadriel es una imagen de «sabiduría, belleza y gracia» (Caldecott, 2013). Sin embargo, en los *Cuentos inconclusos* Tolkien escribió sus últimas palabras sobre Galadriel diciendo que ella en realidad no estuvo envuelta en la rebelión de los elfos, sino que, de hecho, se opuso. Caldecott observa en esto la gran influencia del arquetipo mariano en el personaje de Galadriel (Caldecott, 2013). Por lo que en la versión oficial Galadriel sí tiene mancha. La Virgen María es venerada como Reina del Cielo por los católicos, es decir, que fue asunta al cielo directamente al final de su vida terrenal en cuerpo y alma. Caldecott apunta que este aspecto más cósmico de la Virgen María se puede ver «en la persona de Elbereth, patrona celestial de la propia Galadriel, Reina de las Estrella, que en el *legendarium* de Tolkien juega el papel de transmitir la luz de los lugares celestiales» (Caldecott, 2013). Tolkien afirma en su carta 213 que un crítico señaló esta relación entre Galadriel y Elebereth con la Virgen María: «though one critic (by letter) asserted that the invocations of Elbereth, and the character of Galadriel as directly described (or through the words of Gimli and Sam) were clearly related to Catholic devotion to Mary» (Tolkien, 1981).

Al respecto de la devoción de Tolkien por la Virgen María, Caldecott aporta un comentario interesante:

En la National Gallery de Londres hay un pequeño cuadro conocido como el Díptico de Wilton. Comisionado por Ricardo II, es una de las obras de arte más preciosas y misteriosas de Inglaterra. Muestra al rey arrodillándose, rodeado por los santos, mientras ofrece la nación a la Virgen María, o quizá al bebé Jesús que está en sus brazos, mientras extiende la mano para recibirla. El rey está rodeado

por un árido y vedado paisaje, mientras a los pies de María la tierra está verde y llena de flores y en torno a ella hay un corro de ángeles. (Caldecott, 2013)

Caldecott afirma que esta es la imagen con la que Tolkien siempre identificó a la Virgen María, con toda su belleza, una belleza, como él decía, tanto «en majestad como en simplicidad» [«Our Lady, upon which all my own small perception of beauty both in majesty and simplicity is founded» (Tolkien, 1981, carta 142)]. Y esta imagen es la que se refleja en los personajes femeninos de Tolkien, tales como Elbereth, Galadriel, Lúthien o Arwen (Caldecott, 2013). A lo largo de toda su obra, Tolkien hace numerosas alusiones a la Señora de las Estrellas, a la gracia y a la belleza que harían referencia a un «eterno femenino» (Caldecott, 2013), como podrían interpretar los paganos, pero que para los católicos tienen un claro simbolismo con la Virgen María, pues «el católico vive en un cosmos simbólico, en el cual cada cosa —cada piedra, cada flor, cada vecino— existe por derecho propio y simboliza algún aspecto de lo divino» (Caldecott, 2013).

Además, resulta curioso que el día que eligió Tolkien para la destrucción del anillo fuera el 25 de marzo: «But in Gondor the New Year will always now begin upon the twenty-fifth of March when Sauron fell, and when you were brought out of the fire to the King» (Tolkien, 2001). Como católico, Tolkien sabía que el 25 de marzo se celebra la Anunciación, el día en que el ángel Gabriel le dijo a la Virgen María que concebiría a Dios mismo en su vientre, y es cuando ella respondió que sí (Pearce, 2015). Ese «sí» fue el que propició nuestra salvación, es lo que dio comienzo a todo y por eso tiene tanta relevancia en el mundo católico. Entonces, no es casualidad que Tolkien eligiese este día para la destrucción del anillo, sino que de este modo Tolkien une su trabajo tanto moral como teológicamente con las verdades cristianas más profundas «forging it in the flames of his lifelong and living faith» (Pearce, 2015). El anillo, como se ha expuesto, ejemplifica el mal, el pecado, lleva a su portador a la corrupción y a la esclavitud. Caldecott incluso apunta que el anillo es un «símbolo del pecado del orgullo. Nos traza hacia el Señor Oscuro tentándonos a volvernos como él» (Caldecott, 2013), y explica cómo incluso su forma se puede relacionar con el mal: «Su forma redonda es una imagen de la voluntad rodeada en sí misma. Su centro vacío sugiere la nada a la que somos empujados cuando usamos el Anillo» (Caldecott, 2013). El Anillo hace que te distancies de los demás, quedando literalmente aislado del resto, haciéndote creer poderoso cuando en realidad es todo una falacia. Por tanto, su destrucción sería comparable a la derrota sobre el pecado que logró la Virgen María con su «sí». María es la antítesis de Eva. Mientras que una



condenó al mundo, la otra lo salvó. Del mismo modo sucede con la destrucción del anillo, que pone fin al mal.

#### **5.7.2.10. *El Señor de los Anillos*: héroe cristiano**

Caldecott define a Frodo como un «héroe muy cristiano» (Caldecott, 2013). Encarna el héroe cristiano que no vence mediante la imposición de su fuerza física o de su fuerza intelectual o moral, sino que el héroe cristiano lucha por algo más grande que él, le humillan y le crucifican por Dios y por el prójimo (Caldecott, 2013). Frodo hace lo mismo: «Intenté salvar la Comarca y la he salvado; pero no para mí» (Tolkien, 2016). Cristo es el héroe supremo, el que se ha sacrificado por toda la humanidad, algo que hace Frodo en menor escala:

Él nos ha sacado del dominio de las tinieblas, y nos ha trasladado al reino del Hijo de su amor, por cuya sangre hemos recibido la redención, el perdón de los pecados. Él es imagen del Dios invisible, primogénito de toda criatura; porque en él fueron creadas todas las cosas: celestes y terrestres, visibles e invisibles. Tronos y Dominaciones, Principados y Potestades; todo fue creado por él y para él. Él es anterior a todo, y todo se mantiene en él. Él es también la cabeza del cuerpo: de la Iglesia. Él es el principio, el primogénito de entre los muertos, y así es el primero en todo. Porque en él quiso Dios que residiera toda la plenitud. (Col 1, 13-19)

Cristo da plenitud a las cualidades del hombre. Es el ejemplo del más humilde entre los humildes, un Dios que se hace hombre, se hace un niño indefenso que nace en un pesebre, rebajándose hasta el extremo. Para Dios no importa cuán grande sea la persona, sino todos podemos ser «un héroe» (Caldecott, 2013), como vemos en numerosos pasajes de la Biblia, por ejemplo, en el evangelio de san Mateo: «Pero muchos primeros serán últimos y muchos últimos primeros» (Mt 19, 30). Caldecott hace una analogía entre Cristo y Frodo (apunta que le debe esta idea a Teresa Caldecott), ya que el día en el que Frodo parte en su viaje para destruir el anillo es el 25 de diciembre y señala «al lector cristiano el hecho de que hay una conexión entre la misión del portador del Anillo y la de Cristo, que no fue enviado desde Rivendel sino desde el útero materno en la misma fecha» (Caldecott, 2013). El día 25 de diciembre, antes de ser una fiesta cristiana, fue una fiesta pagana durante mucho tiempo. Además, Caldecott se atreve a decir que «la misión de Frodo se parece cada vez más a la de Cristo conforme el viaje se

acerca a su fin» (Caldecott, 2013), y apunta una clara similitud entre el encuentro de Frodo con Ella-Laraña y su paso por el Pantano de las Caras Muertas y cuando Jesús está en Getsemaní aguardando la pasión, porque Frodo «es inducido hacia Ella-Laraña bajo una capa de oscuridad por el compañero al que intenta salvar (Gollum)» (Caldecott, 2013). A medida que va pasando el tiempo, cada vez le cuesta más llevar el anillo, le pesa cada vez más y le supone mayor esfuerzo, como Cristo con la cruz subiendo el monte del Calvario (Caldecott, 2013). Sam recuerda a Simón de Cirene, el que ayudó a Jesús a cargar con la cruz, cuando carga con ella cuando Frodo no puede más (Caldecott, 2013).

#### **5.7.2.11. *El Señor de los Anillos: el libro del Apocalipsis***

Además, es relevante la conexión que hace Caldecott entre ciertos detalles narrados en *El Señor de los Anillos* y el Libro del Apocalipsis (Caldecott, 2013), como cuando, después de haber destruido el anillo, unas águilas rescatan a Sam y a Frodo, lo que recuerda a este pasaje «Y le fueron dadas a la mujer las dos alas de la gran águila, para que volara al desierto, a su lugar, donde es alimentada un tiempo, y dos tiempos y medio tiempo, lejos de la presencia de la serpiente» (Ap 12, 14). Otro ejemplo es la comparación de dos pasajes, uno en el que Arwen le da a Frodo la gema blanca como una estrella, y otro del Libro del Apocalipsis: «El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. Al vencedor le daré el maná escondido, y una piedrecita blanca, y escrito en ella un nombre nuevo, que nadie conoce sino aquel que lo recibe» (Ap 2, 17), y establece otra conexión entre la canción triunfal de las águilas que dice: «Cantad y alegraos, todos los hijos del Oeste, porque vuestro rey retornará» (Tolkien, 2016) y este pasaje: «Y el séptimo ángel tocó la trompeta, y hubo grandes voces en el cielo: “¡El reino del mundo ha pasado a nuestro Señor y a su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos!”» (Ap 11, 15).

#### **5.7.2.12. *El Señor de los Anillos: Frodo y su negación***

Aunque ya haya expuesto ciertas similitudes entre Frodo y Cristo, conviene recordar que, obviamente, no son lo mismo. Por muchas virtudes que tenga Frodo, no deja de ser una persona (es un hobbit, pero con esto me refiero a que tiene la misma conciencia y moral que una persona, que no es un animal) y tiene sus imperfecciones. Esto se ve claramente en el giro final de la trama (Caldecott, 2013), cuando Frodo está a punto de tirar el anillo al volcán del Monte del Destino, a punto de alcanzar lo que tanto esfuerzo le había llevado y lo que libremente había elegido, pero igual de libremente elige

al final del todo no tirar el anillo, renuncia a la tarea que le había sido encomendada por la providencia (como ya he mencionado anteriormente) y se queda el anillo porque le ha corrompido, lo que le lleva, igual que el pecado, a la «pérdida de la posesión de sí mismo» (Caldecott, 2013). Frodo dice entonces: «He decidido no hacer lo que he venido a hacer. No lo haré. ¡El Anillo es mío!» (Tolkien, 2016), algo que recuerda inevitablemente a la ética cristiana. El cristianismo habla de la libertad y dice de la libertad que esta no consiste en hacer lo que uno quiere, sino en elegir hacer lo correcto, es decir, hacer un uso correcto de nuestra libre voluntad (Caldecott, 2013). Frodo elige quedarse el anillo, pero eso no le libera, porque es ahora esclavo del anillo. Esta debilidad de Frodo muestra la debilidad del ser humano y el hecho de que el hombre no puede acabar con el Mal por sus propias fuerzas, porque no es perfecto (Caldecott, 2013). Tolkien muestra la realidad de la condición humana, su debilidad a causa de su naturaleza herida, pero desde la esperanza del cristianismo de que Dios sí que nos salva cuando nosotros no podemos. Tolkien en su carta 191 explica esto: «But one must face the fact: the power of Evil in the world is not finally resistible by incarnate creatures, however ‘good’; and the Writer of the Story is not one of us» (Tolkien, 1981).

Sobre Frodo dice:

If you re-read all the passages dealing with Frodo and the Ring, I think you will see that not only was it quite impossible for him to surrender the Ring, in act or will, especially at its point of maximum power, but that this failure was adumbrated from far back. (Tolkien, 1981)

La caída de Frodo ya se vía venir. Pero Tolkien apunta que tanto Frodo (la historia de su personaje) como la Causa (la historia en sí) son salvados por la Misericordia (Tolkien, 1981, carta 191) y hace referencia a este pasaje de la carta a los corintios:

Por lo tanto, el que se crea seguro, cuídese de no caer. No os ha sobrevenido ninguna tentación que no sea de medida humana. Dios es fiel, y él no permitirá que seáis tentados por encima de vuestras fuerzas, sino que con la tentación hará que encontréis también el modo de poder soportarla. (1 Cor 10, 12-13)

Esto viene a ser el dicho español de «Dios aprieta pero no ahoga». Sin embargo, Tolkien explica que no se pueden juzgar de la misma manera las acciones de todas las personas, poniendo el ejemplo de los prisioneros que salen de la cárcel totalmente

trastornados por lo que han vivido ahí dentro, a quienes hay que juzgar según su voluntad y las intenciones que tenían al principio y no se les puede exigir tener una voluntad de hierro (Tolkien, 1981, carta 191).

### **5.7.2.13. *El Señor de los Anillos: la salvación y Gollum***

Tolkien afirma que Dios puede permitir ponernos en situaciones que estén más allá de nuestro poder, entonces nuestra salvación dependerá de la santidad de cada uno, de la humildad y la misericordia previamente ejercidas (Tolkien, 1981, carta 191). Tolkien dice que en el caso de Gollum él no planeó la solución de la historia, sino que, por la propia lógica de la historia, se dio así (Tolkien, 1981, carta 191). La salvación del mundo depende de la acción de misericordia y de perdón de Frodo al perdonarle la vida a Gollum, que llevaron luego a que Gollum volviera a intentar hacerse con el anillo y, como consecuencia, acabara destruyéndolo (Caldecott, 2013). Entonces no es ninguno de los dos, ni Frodo ni Gollum, los que salvan la Tierra Media, sino que «es Dios, operando a través del amor y la libertad de sus criaturas, utilizando sus errores e incluso los planes del Enemigo [...] para alcanzar nuestro bien» (Caldecott, 2013). Es decir, la historia final supone un doble triunfo, el de «la providencia» (Caldecott, 2013) que vence sobre el destino, y el de «la misericordia» (Caldecott, 2013), sin anular la libre voluntad.

Para explicar el desenlace final, Tolkien afirma en su carta 181 que las últimas frases del Padre Nuestro lo ejemplifican muy bien: «Perdona nuestras ofensas, como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden. No nos dejes caer en la tentación y líbranos del mal». Toda situación comprende dos aspectos: la historia y desarrollo del personaje y la historia del mundo en sí (Tolkien, 1981). Hay ciertas situaciones que se plantean en las que el mundo depende de lo que haga un personaje, son situaciones de sacrificio que suponen sufrimiento para el personaje y le exigen una capacidad de resistir más allá de los límites normales; por tanto, este personaje está condenado al fracaso (Tolkien, 1981, carta 181). Esa es la situación en la que se encontraba Frodo, tanto su historia (su santificación) como la historia del mundo iban a fracasar. La historia de Frodo sí que fracasó, Frodo «apostató» (Tolkien, 1981, carta 181). Pero el mundo sí se salvó y finalmente Frodo también gracias a su misericordia y su perdón previos. Fue por la «gracia» (Tolkien, 1981, carta 181), porque fue la situación que él mismo creó gracias a su perdón lo que le salvó (Tolkien, 1981, carta 181). El hecho de que todo funcionara correctamente (es decir, que el anillo finalmente fuera destruido) no fue gracias a Gollum, que persistió en su pecado (Tolkien, 1981, carta 181). Es un hecho que algunas personas

ceden ante la tentación y rechazan toda oportunidad de salvación; Gollum era una de estas (Tolkien, 1981, carta 181). El poder del anillo era demasiado para él, pero porque antes de toparse con él ya se había convertido en un ladrón codicioso (Tolkien, 1981, carta 181). Estaba absolutamente esclavizado por el anillo, pero todavía quedaba alguna esperanza porque la voluntad de Gollum no estaba del todo corrompida; fueron los celos de Sam los que provocaron que el amor que Gollum podría estar sintiendo hacia Frodo se marchitara (Tolkien, 1981, carta 181).

#### **5.7.2.14. *El Señor de los Anillos: el retorno del rey***

Cuando el anillo se destruye, todo lo que estaba unido al Enemigo se destruye con él. La Torre Oscura cae. Se produce la coronación de Aragorn que pone fin a la rivalidad entre Gondor y Arnor. Caldecott compara a Aragorn con el rey Arturo y a Gandalf con el mago Merlín (Caldecott, 2013). Tanto el rey Arturo como Aragorn tienen que demostrar que son merecedores del trono: el rey Arturo sacando la Excalibur de la roca y Aragorn uniendo las dos partes de la espada que estaba partida. Tolkien refleja en la figura de Aragorn, ahora rey Elessar, las verdades de las virtudes de la caballerosidad, el valor y la cortesía, así como la autoridad real que cada uno debe instaurar en sí mismo (Caldecott, 2013). Aragorn es rey no solo porque lo llevase en su sangre como heredero, sino también porque «regresa de su búsqueda real para ayudar a los hobbits, por sus años de servicio como montaraz y por su fidelidad a Arwen» (Caldecott, 2013). En Aragorn se pueden distinguir las cualidades de la humildad y la misericordia, cualidades que un buen rey debe poseer y que nos llevan al Rey de reyes, a Cristo mismo, puesto que tanto el rey Arturo como Aragorn nos llevan a Él (Caldecott, 2013).

#### **5.7.2.15. *El Señor de los Anillos: el regreso a la comarca y la naturaleza***

Cuando, después del épico viaje para destruir el anillo y las también épicas batallas contra el mal, los hobbits regresan a la Comarca, se encuentran con algo inesperado: Saruman, el mago desterrado, se ha apoderado de la Comarca y ha esclavizado a los hobbits. Esto es algo que ni Sam, Frodo, Merry ni Pippin van a tolerar. Después de su epopeya ellos han cambiado, se han ennoblecido y transformado en lo que son ahora. Lo que han vivido les ha hecho crecer, mientras que los hobbits de la Comarca, que nunca han salido de allí, no han experimentado esos cambios por lo que no tienen la valentía ni la fuerza para revelarse contra Saruman. Por tanto, si no hubiera sido por su viaje, Sam, Frodo, Merry y Pippin no podrían haber acabado con Saruman ahora. Este

viaje que los ha transformado en héroes y verdaderos protagonistas de una historia épica de valor y humildad también los ha colmado de «gracias» (Caldecott, 2013) para derrotar este mal final. Resulta interesante remarcar que es por el servicio a los demás y por la obediencia que nuestros héroes acaben siéndolo: Frodo como servidor de Théoden, Denethor y a las gentes de la Tierra Media (Caldecott, 2013), Merry como servidor de Théoden y Éowyn y Pippin como servidor de Denethor, quien también aprendió a cuándo desobedecer si lo que se quiere imponer es una ley injusta (cuando Denethor quería quemar vivo a Faramir) (Caldecott, 2013).

Este enfrentamiento supone también la lucha de la naturaleza contra la modernidad industrial. La Comarca representa la naturaleza, lo más tradicional, mientras que Saruman representa la industria, quiere acabar con los agujeros de hobbit y construir feas casas de ladrillo. Este saneamiento de la Comarca también supone una llamada al lector a las armas (Caldecott, 2013). Según Caldecott, lo que Tolkien aquí está insinuando es una llamada al heroísmo para salvar a Inglaterra esclavizada por el consumismo y para luchar contra aquellos que desprecian el estilo de vida tradicional (Caldecott, 2013). Se trata no tanto de defenderse con la espada, aunque a veces la situación lo pueda requerir, sino de ponerse al servicio de la Luz para hacer lo que, según las circunstancias de nuestra vida, quiera de nosotros (Caldecott, 2013).

Además, Tolkien se inspira en la Inglaterra de su infancia para crear la Comarca, esa Inglaterra campestre y rural, frente a la Inglaterra industrializada de las ciudades. Como estudioso y amante de la Inglaterra medieval, el inglés antiguo y los anglosajones, Tolkien toma todas estas inspiraciones también para su Comarca y su obra en general. Tolkien afirmaba que la Inglaterra anglosajona ya era profundamente católica antes de la conquista de los normandos, dando santos como san Bonifacio, evangelizador de Alemania (Pearce, 2015).

Por otro lado, el tema de la defensa de la naturaleza es otro tema central en Tolkien que también tiene su fundamento en la fe católica. El santo por excelencia que habla de esto es san Francisco de Asís, gran amante de los animales y de la naturaleza en general, y es este «espíritu franciscano el que permea la obra de Tolkien» (Tolkien, 1981). G.K. Chesterton explica en su biografía de san Francisco de Asís que la llegada del cristianismo supuso el dejar de adorar a la naturaleza como a un dios, para pasar a amarla de otra manera, tal como nos dice el Evangelio (Caldecott, 2013).

### 5.7.2.16. *El Señor de los Anillos: la tecnología*

En *El Señor de los Anillos* Tolkien también hace una crítica a la tecnología; pero no porque todo lo antiguo tenga que ser mejor por definición, sino por la deshumanización y la devastación del mundo moderno que considera todo como meras cifras de las que sacar un mayor provecho. En el libro vemos la contraposición de la Comarca, que representa lo tradicional, la vida rural, sencilla y tranquila (aparte de representar la Inglaterra rural, como acabo de exponer en el apartado anterior), y Isengard, que representa ese mundo que lo ha dado todo por la tecnología olvidándose de sus raíces. Numerosos autores han intentado elaborar alternativas, como Blake, Coleridge, Barfield y, por supuesto, Tolkien. Goethe incluso sentó unas bases en la llamada «ciencia de las cualidades» (Caldecott, 2013), y C.S. Lewis, por su parte, también escribió sobre ello en su ensayo *La abolición del hombre*. Caldecott apunta que «El fin de la ciencia moderna al igual que el de la magia negra era el poder» (Caldecott, 2013), y que simplemente la ciencia resultó ser más eficaz que la magia negra. Pero el precio de ese poder son «nuestras almas» (Caldecott, 2013). C.S. Lewis apunta:

The real objection is that if man chooses to treat himself as raw material, raw material he will be: not raw material to be manipulated, as he fondly imagined, by himself, but by mere appetite, that is, mere Nature, in the person of his de-humanized Conditioners. (Lewis, 2021)

El intento del hombre de convertirse en dueño de la naturaleza al final ha hecho que se convierta en una marioneta. El Anillo constituye un ejemplo del tipo de tecnología que esclaviza a los hombres. Estos aparatos que se crearon para aumentar la dominación sobre los demás, acabaron debilitando a sus portadores y los hicieron esclavos de ellos (Caldecott, 2013). Estas tecnologías hacen que el poder ya no esté en nosotros, sino que dependamos de un objeto externo; por eso cuando el Anillo se destruyó, Sauron quedó en la nada (Caldecott, 2013). Al final, el hecho de querer tener el poder sobre la naturaleza y sobre los demás, resulta fallido, no es posible, fracasa, porque «la búsqueda del control mundano» (Caldecott, 2013) es débil y falible. El poder que realmente vale es el espiritual y comienza por ejercer el poder sobre uno mismo, un dirigente debe gobernarse a sí mismo y ser dueño de su ser (Caldecott, 2013). Haciendo esto consigue que sus subordinados lo apoyen y lo sigan y que sus decisiones no sean una imposición. Así es el rey Elessar. Caldecott argumenta al respecto que una sociedad que esté construida sobre

el respeto y el apoyo mutuos funcionará mucho mejor que una que esté cimentada sobre el miedo y el interés particular (Caldecott, 2013).

Respecto a Morgoth y Sauron, ambos, llevados por la avaricia y el ansia de poder, tienen que, en cierto modo, dejar algo de su poder, bien en el anillo de Sauron o bien a través de los secuaces de Morgoth, lo que les hace vulnerables (Caldecott, 2013). Los hombres del Este también llegaron a rendir tributo a Mordor, ya fuera por propio interés o por miedo (Caldecott, 2013). Porque nadie está exento de las tentaciones, que también asedian «al virtuoso» (Caldecott, 2013), sobre todo la tentación de pensar que el bien justifica los medios, como muchos antes han pensado y como podrían haber caído Gandalf y Galadriel, o como cualquier persona puede caer (Caldecott, 2013). Los orcos, por otro lado, fueron producidos por Morgoth y corrompidos para su propio provecho, no tuvieron demasiada elección. Tolkien en *Morgoth's Ring* explica la situación de los orcos:

But even before this wickedness of Morgoth was suspected the Wise in the Elder Days taught always that the Orcs were not 'made' by Melkor, and therefore were not in their origin evil. They might have become irredeemable (at least by Elves and Men), but they remained within the Law. That is, that though of necessity, being the fingers of the hand of Morgoth, they must be fought with the utmost severity, they must not be dealt with in their own terms of cruelty and treachery. Captives must not be tormented, not even to discover information for the defence of the homes of Elves and Men. If any Orcs surrendered and asked for mercy, they must be granted it, even at a cost.\* This was the teaching of the Wise, though in the horror of the War it was not always heeded. (Tolkien J. , 1994)

También hay una esperanza incluso para los orcos, que parece que son seres malignos que no pueden dejar de serlo y que no merecen ninguna piedad ni misericordia. Tolkien nos dice que sí la merecen.

Aunque Tolkien siempre dejó claro que su historia no es una alegoría y que no se podía decir que Mordor fuera la Alemania nazi o la Rusia comunista, sí que decía que esta se podía aplicar al mundo contemporáneo (Caldecott, 2013). Tanto en el mundo que creó como en el mundo real encontramos los peligros de la máquina, que no son sino los vicios y pecados de los que no se libra nadie, como la codicia, la pereza, el orgullo, la necesidad... (Caldecott, 2013). En la Tierra Media, cada raza ejemplifica uno de estos vicios, pero, para combatirlos «puso en esos mismos corazones el valor y la cortesía, la



bondad y la humildad, la generosidad y la sabiduría» (Caldecott, 2013). El mundo de Tolkien es como nuestro mundo. Caldecott apunta muy acertadamente que solo podemos ser libres de todos estos vicios mediante una ley, y esta es, sin duda, la Ley de Dios (Caldecott, 2013).

#### **5.7.2.17. *El Señor de los Anillos*: el paganismo y los sacramentos**

El elemento religioso es algo claramente presente en la historia y que queda incrustado en ella. No está presente de manera evidente, porque ni siquiera hay una religión pagana, como se podría esperar en una civilización precristiana. Pero Tolkien tiene una explicación para esto: los hombres del Oeste «escaparon de la influencia del primer Señor Oscuro, escapando del paganismo (en el sentido de politeísmo) y satanismo (adoración a Morgoth), a un puro monoteísmo» (Caldecott, 2013). Además, para ellos el único ser digno de ser adorado era Eru, pero era demasiado remoto como para adarlo, porque aún no se había revelado (Caldecott, 2013). Tolkien quiso así construir su mundo, como un reflejo de la Creación, entendiendo que, aunque su historia puede recordar al Evangelio, humildemente dice que «it is not really the same thing at all. The Incarnation of God is an infinitely greater thing than anything I would dare to write» (Tolkien, 1981, carta 181). A su vez, la Creación en sí es un reflejo de Dios, tal como nos lo dice el Catecismo de la Iglesia Católica: «Dios habla al hombre a través de la creación visible. El cosmos material se presenta a la inteligencia del hombre para que vea en él las huellas de su Creador (cf *Sb* 13,1; *Rm* 1,19-20; *Hch* 14,17). La luz y la noche, el viento y el fuego, el agua y la tierra, el árbol y los frutos hablan de Dios, simbolizan a la vez su grandeza y su proximidad» (Iglesia Católica, 1147). Tolkien comparte esta afirmación, como se muestra en su carta 163:

In a larger sense, it is I suppose impossible to write any 'story' that is not allegorical in proportion as it 'comes to life'; since each of us is an allegory, embodying in a particular tale and clothed in the garments of time and place, universal truth and everlasting life. (Tolkien, 1981)

Es decir, todo nos lleva a Dios y Dios nos habla a través de lo que Él mismo ha creado. Incluso antes de que Jesús llegase al mundo, todo llevaba a él. Del mismo modo sucede en *El Señor de los Anillos*, donde todo tiene un significado más profundo del que solo se ve a simple vista, y nada es casual. Por ejemplo, los sacramentos. Es cierto que la historia en teoría se desarrolla antes de que Jesús los instituyese, pero es cierto también

que el sacramento de la Eucaristía tiene una presencia relevante en la narración de Tolkien. El propio Tolkien menciona cómo un crítico se dio cuenta de la relación entre las lembas con el pan de la Eucaristía: «Another saw in waybread (lembas)= viaticum and the reference to its feeding the will (vol. III, p. 213) and being more potent when fasting, a derivation from the Eucharist» (Tolkien, 1981, carta 213). Tolkien tenía una grandísima devoción por la Eucaristía y siempre intentaba ir a misa diariamente. Tal fue su devoción, que en una carta a su hijo Michael le dice que lo único que debe amar en este mundo es el Santísimo Sacramento:

Out of the darkness of my life, so much frustrated, I put before you the one great thing to love on earth: the Blessed Sacrament. .... There you will find romance, glory, honour, fidelity, and the true way of all your loves upon earth, and more than that: Death: by the divine paradox, that which ends life, and demands the surrender of all, and yet by the taste (or foretaste) of which alone can what you seek in your earthly relationships (love, faithfulness, joy) be maintained, or take on that complexion of reality, of eternal endurance, which every man's heart desires. (Tolkien, 1981, carta 43)

#### **5.7.2.18. *El Señor de los Anillos: el matrimonio***

En esta carta 43, Tolkien habla de dos sacramentos muy importantes: la Eucaristía y el matrimonio. Tolkien le explica a su hijo Michael que no tiene que dejarse llevar por el romanticismo que envuelve a las relaciones entre hombres y mujeres y admite que su propia historia es algo excepcional, imprudente y equivocado: «my own history is so exceptional, so wrong and imprudent in nearly every point that it makes it difficult to counsel prudence» (Tolkien, 1981).

En su carta 49, Tolkien hace una defensa del matrimonio monógamo tal como lo dice la Iglesia Católica, en respuesta a la propuesta de C. S. Lewis de que hubiese dos tipos de matrimonio, uno indisoluble para los cristianos y otro civil que se pudiese disolver. Tolkien argumenta que si la monogamia es algo bueno, es algo bueno para toda la humanidad, no solo para los cristianos, porque, si no lo fuera, «it would be an intolerable injustice to impose permanent monogamy even on Christians» (Tolkien, 1981, carta 43) y añade sobre el divorcio que «toleration of divorce – if a Christian does tolerate it – is toleration of a human abuse» (Tolkien, 1981, carta 43). Compara el divorcio con el alcoholismo, ambos son maneras de dañarse a uno mismo, a los demás y a la sociedad.

El matrimonio se creó, según la Biblia, en el Paraíso, cuando Adán y Eva fueron literalmente hechos una sola carne [«Por eso abandonará el varón a su padre y a su madre, se unirá a su mujer y serán los dos una sola carne» (Gn 2, 24)]. Fue después Moisés quien permitió el divorcio por la debilidad humana, pero Jesús lo abolió posteriormente, ya que Él vino para dar plenitud a la ley y a perfeccionarla.

Resulta curioso que sea al final de una carta en la que Tolkien habla sobre el matrimonio cuando mencione la Eucaristía a su hijo Michael. Y es que en realidad los dos sacramentos están muy relacionados, como también señaló Charles Williams en *Outlines of Romantic Theology*. Y es que ambos sacramentos son una unión, la Eucaristía es la unión de la humanidad con la divinidad, es una unidad indisoluble. Igual el matrimonio es la unión de dos esposos de manera indisoluble, de la misma manera que la Iglesia es la esposa de Cristo, tal como explica el Catecismo de la Iglesia Católica, en la parte en la que habla del sacramento del matrimonio: «En la Eucaristía se realiza el memorial de la Nueva Alianza, en la que Cristo se unió para siempre a la Iglesia, su esposa amada por la que se entregó (cf LG 6)» (Iglesia Católica, 1621).

Todas estas enseñanzas y pensamiento sobre el matrimonio, Tolkien las expresó en su mitología élfica. En *El anillo de Morgoth*, encontramos un texto titulado «Leyes y costumbres entre los Eldar» que trata las costumbres matrimoniales en Valimar, y dice que el matrimonio es para toda la vida y que no se puede acabar, salvo por la interrupción de la vida sin retorno. Si un elfo moría, podía regresar a la vida terrenal y reencarnarse en la misma persona, de modo que la unión matrimonial permanecía vigente.

#### **5.7.2.19. El Señor de los Anillos: influencias espirituales**

Tolkien, como ya se ha comentado, era un hombre profundamente espiritual, muy amante de su fe, que la tenía presente en todos los aspectos de su vida. Caldecott afirma que su espiritualidad recuerda a la de ciertos santos que le precedieron, como es el caso de San Felipe Neri. Este santo es el patrono de educadores y humoristas, y no es de extrañar por qué. Fue el santo de la alegría y la amabilidad, un santo inocente como un niño y lleno de alegría y amor, con muchas virtudes que también podemos ver en Tolkien (Caldecott, 2013). Quizá la influencia de este santo le llegó a través de su tutor, el padre Morgan, porque este pertenecía al Oratorio de San Felipe Neri, fundado por John Henry Newman en 1846 (Massot, 2019). También la patrona de las misiones, santa Teresita del Niño Jesús, guarda una gran semejanza con la espiritualidad de Tolkien. Ella también

tenía un corazón puro e inocente como el de un niño, igual que Tolkien (Caldecott, 2013). Santa Teresita con su «caminito», en el que Tolkien también creía, dice que todos podemos ser santos con las pequeñas cosas del día a día, que la santidad no está solo en los grandes sacrificios y mortificaciones, sino que siendo fieles en lo cotidiano hacemos mucho por ganar la santidad. Se trata de aceptar con humildad las cruces del día a día, que a veces son las que más nos cuesta aceptar. Así Caldecott argumenta que Frodo también bebe de esta espiritualidad, pues acepta la misión que le es encomendada de destruir el anillo aunque no sepa cómo hacerlo (Caldecott, 2013). Afirma que la espiritualidad carmelita de la noche oscura

parece describir de un modo particularmente adecuado la travesía de Frodo en Mordor, y la ciega desesperación con la que se dirige tambaleando hacia el Monte del Destino, cuando no lo puede ya visualizar, ni recordar la luz ni el agua fresca ni cualquier belleza natural. (Caldecott, 2013)

#### **5.7.2.20. *El Señor de los Anillos*: muerte e inmortalidad, resurrección y ascensión**

Tolkien era una persona con una gran sensibilidad hacia la muerte. Él mismo vio a sus padres fallecer a edades tempranas y en la guerra muchos de sus mejores amigos perdieron la vida (Caldecott, 2013). Tolkien entendió entonces que las personas buscamos volver a la Luz de la que provenimos, de volver a la inocencia, y que esto se relaciona directamente con el anhelo de la inmortalidad. No una inmortalidad para prologar el tiempo en sí, sino de prolongarnos nosotros en ella, una verdadera trascendencia (Caldecott, 2013). El Anillo promete una inmortalidad a cambio de ser un muerto en vida. Tolkien, como católico, creía en la resurrección de los muertos al final de los tiempos, pero le pareció interesante explorar la idea de la reencarnación en sus historias. De ahí que los elfos sean inmortales, no envejecen, están atados a permanecer en el mundo mientras este dure. Aunque se les pueda asesinar, regresan a su forma terrenal. Sin embargo, los hombres sí que son mortales, quieren, al contrario que los elfos, extender el tiempo. Es un misterio el por qué Ilúvatar así lo hizo. «Por tanto quiso que los corazones de los hombres buscaran siempre más allá y no encontraran reposo en el mundo» (Caldecott, 2013). En esta frase Caldecott reconoce el eco de san Agustín: «porque nos has hecho para ti, e inquieto está nuestro corazón hasta que descanse en ti» (Agustín, 2010).

Tolkien no estaba seguro de si la reencarnación de los elfos podría considerarse algo herético; es en una nota al pie de su Carta 156 donde explica que la naturaleza de los elfos y la de los hombres es así. Intentar escapar de la muerte es algo antinatural y tonto porque en realidad es un regalo de Dios:

The land is blessed because the Blessed dwell there, not vice versa, and the Valar are immortal by right and nature, while Men are mortal by right and nature. But cozened by Sauron he dismisses all this as a diplomatic argument to ward off the power of the King of Kings. It might or might not be ‘heretical’, if these myths were regarded as statements about the actual nature of Man in the real world : I do not know. But the view of the myth is that Death — the mere shortness of human life-span – is not a punishment for the Fall, but a biologically (and therefore also spiritually, since body and spirit are integrated) inherent part of Man's nature. The attempt to escape it is wicked because ‘unnatural’, and silly because Death in that sense is the Gift of God (envied by the Elves), release from the weariness of Time. Death, in the penal sense, is viewed as a change in attitude to it: fear, reluctance. A good Númenórean died of free will when he felt it to be time to do so. (Tolkien, 1981)

Más tarde, en su carta 212, Tolkien llega a esta conclusión:

This is therefore an ‘Elvish’ view, and does not necessarily have anything to say for or against such beliefs as the Christian that ‘death’ is not part of human nature, but a punishment for sin (rebellion), a result of the ‘Fall’. It should be regarded as an Elvish perception of what death — not being tied to the ‘circles of the world’ – should now become for Men, however it arose. A divine ‘punishment’ is also a divine ‘gift’, if accepted, since its object is ultimate blessing, and the supreme inventiveness of the Creator will make ‘punishments’ (that is changes of design) produce a good not otherwise to be attained: a ‘mortal’ Man has probably (an Elf would say) a higher if unrevealed destiny than a longeval one. To attempt by device or ‘magic’ to recover longevity is thus a supreme folly and wickedness of ‘mortals’. (Tolkien, 1981)

Por otro lado, la idea de la ascensión a los cielos también está presente. Eru, el creador de todo, hizo a los hombres mortales, con un cuerpo material que se deteriora y, como ya he mencionado, esto no resulta algo malo, porque todo lo que proviene de Eru

es bueno, por tanto «la muerte debió haber sido originalmente un regalo beneficioso, destinado no a dañarnos sino a perfeccionar nuestra naturaleza» (Caldecott, 2013). El cuerpo nunca estuvo pensado para ser malo, al igual que la muerte, que supone la separación del cuerpo y el alma (Caldecott, 2013). «Antes de la Caída, más que dejar el cuerpo atrás para su corrupción, en la muerte el alma humana debía llevarse el cuerpo con ella fuera del reino de Arda hacia la eternidad» (Caldecott, 2013); aquí Caldecott ve una clara referencia a la ascensión a los cielos. El catolicismo también enseña esta misma idea de la ascensión a los cielos al fin de los tiempos cuando alma y cuerpo se vuelvan a unir.

#### **5.7.2.21. *El Señor de los Anillos: Sam Gamgi***

He mencionado anteriormente que el portador del anillo debía ser alguien humilde, alguien que pudiese resistir a la tentación del anillo. Por eso es Frodo, un hobbit, el encomendado para esa tarea. Por tanto, podría considerarse como un héroe, igual que Aragorn. Sin embargo, Tolkien afirma en su Carta 131 que el verdadero héroe es el simple Sam:

I think the simple ‘rustic’ love of Sam and his Rosie (nowhere elaborated) is absolutely essential to the study of his (the chief hero's) character, and to the theme of the relation of ordinary life (breathing, eating, working, begetting) and quests, sacrifice, causes, and the ‘longing for Elves’, and sheer beauty. (Tolkien, 1981)

Sam es quien mejor representa «la encarnación más verdadera de la Comarca» (Caldecott, 2013). Tolkien lo describe como alguien que ama lo más simple y ordinario de la vida, vive con sencillez, se sacrifica diariamente y ama a su mujer. Además, el libro acaba con el regreso de Sam a su hogar con su familia, lo cual nos da señales de la importancia de Sam. «Sam es el más humilde de los hobbits» (Caldecott, 2013), es el sirviente de Frodo, leal hasta la muerte y dispuesto a dar su vida por él sacrificándose en lo que sea necesario. Dejar la Comarca no le fue fácil. A él no le importan los grandes planes de Gandalf, solo sabe que tiene que ayudar a su señor y permanecer con él. De hecho, al final de la historia, tiene que cargar con Frodo y en un momento hasta con el anillo. «Sam cambia desde la inmadurez a una inocencia madura» (Caldecott, 2013), podemos ver su evolución, pero nunca pierde esa sencillez y humildad que le caracterizan. Podemos ver su nobleza de espíritu a lo largo de toda la historia. Sam entonces se

identifica con Aragorn, porque ambos tienen el poder de sanar las heridas de su tierra, Sam gracias al don de la sanación que le da Galadriel.

## 6. Conclusiones propuestas

Como se ha expuesto en este trabajo, Tolkien era una persona con una fe muy arraigada y que rezumaba esta fe por cada poro de su piel. Se ha podido constatar que Tolkien impregnó su obra con su fe de un modo muy sutil y acertado. Se han analizado numerosos ejemplos de elementos religiosos que aparecen en las obras de Tolkien. Se ha analizado el pensamiento de Tolkien sobre los cuentos de hadas, qué eran para él, cómo los describía y qué representaban, y también su obra desde una perspectiva religiosa, en concreto se ha analizado un cuento de hadas que escribió, *Hoja de Niggle*, y también la mitología de Tolkien y más concretamente su obra *El Señor de los Anillos*. Tras el análisis realizado, concluyo que en la obra de Tolkien efectivamente encontramos elementos de fe relacionados con la religión católica que profesaba Tolkien. La investigación realizada, basada tanto en fuentes primarias escritas por el propio Tolkien como en fuentes secundarias de otras personas que hablan sobre Tolkien, permite afirmar esto último.

Desde que Tolkien comenzase a escribir su mitología en 1914, su escritura no evolucionó demasiado, sino que él simplemente se centró en completar su mundo mágico. Sin embargo, nunca llegó a acabar todo lo que quería escribir y fue su hijo Christopher Tolkien quien reunió póstumamente los trabajos inconclusos de su padre. Tolkien, influenciado de manera inconsciente por su fe, creó un mundo secundario inventado con una fuerte semblanza con el mundo primario de la Creación. Toda esta genialidad la hizo, como él asegura, sin darse cuenta. Su obra ha sido la obra más leída en el siglo XX después de la Biblia, se ha traducido a decenas de idiomas en todo el mundo, y ha tenido una enorme influencia en las vidas de millones de personas. Tolkien gustará más o menos; sin embargo, lo que es innegable es que fue un autor de éxito y una persona con inquietudes y curiosidades, siempre en búsqueda de la Verdad, incluso en su propia literatura. Era un adulto con corazón de niño. Nunca perdió el asombro que tan esencial le parecía para apreciar los cuentos de hadas. Creo que la locución latina «*nascantur in admiratione*» (que nazcan en el asombro) resume perfectamente este trabajo. El asombro por el Bien, la Verdad y la Belleza. La belleza lleva a la contemplación y, si bien es cierto que la belleza de las cosas terrenales no es la misma belleza que la de las cosas celestiales, si es cierto que «por la grandeza y hermosura de las criaturas se descubre por analogía a su

creador» (Sb 13, 5). Tolkien supo captar la belleza, por lo que, de forma indudable, esta belleza iba a reflejar la Belleza con mayúsculas.



## 7. Bibliografía

- Agustín, S. (2010). *Confesiones*. Madrid: Editorial Gredos.
- Caldecott, S. (2013). *El poder del Anillo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Católica, I. (2012). *Catecismo de la Iglesia Católica* (2ª ed.). Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Chance, J. (2001). *Tolkien's Art: A Mythology for England*. University Press of Kentucky.
- Chesterton, G. K. (2018). *Orthodoxy*. e-artnow.
- Cooper, J. (1998). *Cuentos de hadas*. Sirio.
- Editorial SM*. (s.f.). Obtenido de <https://es.literaturasm.com/cuentos-de-hadas#gref>
- Española, C. E. (2015). *Sagrada Biblia*. Biblioteca de autores cristianos.
- Expósito, C. (2020). *El valor de la vida y de la muerte en JRR Tolkien desde "Hoja de Niggle"*. (4. 0.-0. Dios y el hombre, Ed.)
- Flieger, V. (2002). *Splintered Light*. Kent: The Kent State University Press.
- Hammond, J. S. (2010). Creation and Sub-creation in Leaf by Niggle. *Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997-2016, Vol. 7( No. 7)*.
- Lewis, C. (2021). *The Abolition of Man*. New Publisher.
- Massot, D. (1 de julio de 2019). *Aleteia*. Recuperado el 2022, de <https://es.aleteia.org/2019/07/01/descubre-el-brompton-oratory-que-fundo-el-cardenal-newman-en-londres/>
- Pearce, J. (2015). *Frodo's Journey*. Charlotte: Saint Benedict Press, LLC.
- Rodríguez Valls, F. (2007). 195-202. *Thémata*(39), 195-202.
- Segura Fernández, E. (febrero-marzo 1997). Tolkien, Chesterton y los cuentos de Hadas. *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*(049).
- Senior, J. (2018). *La restauración de la cultura cristiana*. Homo Legens.
- Shakespeare, W. (2012). *El mercader de Venecia*. Imprenta Nacional.

- Shakespeare, W. (1999). *Sueño de una noche de verano*. elaleph.com
- Shippey, T. (2008). *Introduction to Tales From the Perilous Realm*. Londres: HarperCollinsPublishers.
- Tolkien, J.R.R. (1981). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. (S. a. Carpenter, & w. t. Tolkien, Edits.) Boston: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J.R.R. (1981). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. (S. a. Carpenter, & w. t. Tolkien, Edits.) Boston: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J.R.R. (1993). *El anillo de Morgoth*. Rusli.
- Tolkien, J.R.R. (2001). *The Return of the King (The Lord of the Rings, Book 3)*. Recorded Books.
- Tolkien, J.R.R. (2008). *Tales From the Perilous Realm*. Londres: HarperCollinsPublishers.
- Tolkien, J.R.R. (2008). *Tales From the Perilous Realm*.
- Tolkien, J.R.R. (2016). *El Señor de los Anillos*. Barcelona: MINOTAURO.
- Tolkien, J.R.R. (s.f.). *The Fellowship of the Ring*. Harper Collins.
- Tolkien, C. (2002). *Historia de la Tierra Media. La Caída de Númenor*. Barcelona: Planeta D'Agostini/Minotauro.
- Tolkien, J.R.R. (1993). *Morgoth's Ring*. Houghton Mifflin.
- Tolkien, J.R.R. (1994). *Morgoth's Ring*. HarperCollinsPublishers.
- Tolkien, J.R.R. (s.f.). *Letters*.
- Tolkien, J.R.R. (1989). *Tree and Leaf: Including the Poem Mythopoeia*. (Vol. Introd. by Christopher). Boston: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J.R.R. (2008). *Tales From the Perilous Realm*. HarperCollinsPublishers.
- Williams, C. (2005). *Outlines of Romantic Theology*. Apocryphile Press.
- Imagen del comienzo disponible en: <https://www.catholicgentleman.net/2015/07/tolkien-speaks-the-secret-to-a-happy-marriage/>

## 8. Anexo: John Senior

Me gustaría dedicar algunas páginas al profesor John Senior puesto que, aunque él no está directamente relacionado con Tolkien ni con su trabajo, fue un profesor que enseñó literatura y enseñó la Verdad en la literatura y, puesto que Tolkien escribió literatura y escribió Verdad en ella, creo que tampoco son tan diferentes. Tanto Tolkien como John Senior eran profundos católicos y ambos mostraban su fe en lo que hacían: Tolkien con lo que escribía y John Senior con lo que enseñaba. John Senior representaría más bien un ejemplo práctico de la búsqueda de la Verdad y del encuentro con esa Verdad. John Senior no habló explícitamente de los cuentos de hadas, sino de la literatura en general, pero qué son los cuentos de hadas si no literatura. Con este ejemplo me gustaría mostrar cómo la Fe y la Verdad están presentes en toda la literatura universal en general y no solo en el pequeño campo de los cuentos de hadas. Es un aspecto que me gustaría haber investigado más ampliamente para este trabajo, pero que, como mencioné al principio del mismo, quedaba demasiado amplio. Quizá puede ser una línea de investigación para el futuro.

John Senior (1923-1999) fue un profesor de la Universidad de Kansas, Estados Unidos, que hizo algo, podríamos decir, rompedor. Ese algo rompedor consistía, curiosamente, en hacer lo que siempre se había hecho, lo de toda la vida, y que se estaba perdiendo. En 1970, el profesor John Senior, junto con Dennis Quinn y Frank Nelick, incorporaron el *Pearson Integrated Humanities Program* (Programa de Humanidades Integradas Pearson) (Senior, 2018). Este programa provocaría, en los casi diez años que la Universidad de Kansas les dejó tenerlo vigente antes de que lo cerraran, una ola de conversiones a la fe católica. De estas conversiones surgieron incluso algunos monjes que fundaron la abadía benedictina de Clear Creek, en Oklahoma, Estados Unidos. Sin embargo, este programa no era de ningún modo un programa teológico que ilustrase acerca de las verdades de la fe, era un programa de literatura en el que se enseñaban los clásicos. Pero se enseñaban de una manera en la que nadie de la época los enseñaba. En palabras del abad de Nuestra Señora de la Anunciación de Clear Creek en el prólogo al libro de John Senior *La restauración de la cultura cristiana*: «la finalidad de este “experimento en la tradición”, como fue llamado, era rescatar las mentes y los corazones de toda una generación de estudiantes que estaba siendo presa del escepticismo y del quiebre espiritual de esos años» (Senior, 2018). El lema del programa era *Nascantur in*

*admiratione* (que nazcan en el asombro). El asombro, algo que está muy presente en Tolkien y Chesterton, como ya se ha visto a lo largo de este trabajo.

El programa se basaba en la lectura de los autores clásicos y «proponía frontalmente una visión crítica del mundo y del relativismo modernos» (Senior, 2018). Se trataba de enseñar que «la verdad existe y que puede ser conocida», inculcando a sus estudiantes «el amor por el conocimiento y por el legado de la civilización occidental» (Senior, 2018). Senior comentaba de los estudiantes de aquella época que «No era solamente que habían perdido su fe, sino que habían perdido la razón. La fe necesita algo en la naturaleza del hombre sobre lo cual trabajar. Y nuestra tarea fue restaurar esa naturaleza» (Senior, 2018). Es decir, John Senior afirmaba que los jóvenes de aquella época estaban totalmente perdidos, habían vivido unas vidas vacías y carentes de sentido y no sabían qué era la verdad o siquiera si había una verdad. Todo en su vida se había tergiversado, dando lugar a personas que buscan algo pero que muchas veces no sabían ni qué era lo que buscan. John Senior y sus colegas se encargaron de mostrarles la Verdad, la Belleza y el Bien y muchos eligieron creer. Estos alumnos no tenían ni las bases para empezar a construir, nunca habían leído a un autor clásico y casi ni habían leído los típicos cuentos infantiles y cuentos de hadas. Por tanto, era una clase de literatura en la que no podían enseñar a los alumnos sobre los clásicos de la literatura porque no los entendían. Parece increíble cómo el poema de Wordsworth *Se estremece mi corazón* pueda llevar a nadie a la fe católica, pero es que Wordsworth «remitía a Milton, que a su vez remitía a Chaucer, que a su vez remitía a Boecio y a san Agustín y, finalmente, a los Padres de la Iglesia. La línea apostólica podía verse incluso en la literatura» (Senior, 2018). Eso es algo que los alumnos no podían entender. Senior mismo comentaba que muchos de sus estudiantes decían que la lectura de *La isla del tesoro* era pesada, pero es que estos estudiantes no tenían la capacidad de lectura que debe tener un estudiante universitario, no consiguen entender el significado detrás de muchas frases que, por su edad, deberían entender sin demasiada dificultad (Senior, 2018).

Lo que estos tres profesores sostenían es que la literatura encierra verdad, si no toda la verdad, una parte de ella. En palabras de John Senior:

Los estudiantes se convertían tanto por leer a san Agustín como por leer a Platón, porque Platón no es solamente un dispositivo para provocar a la mente al descubrimiento de la verdad, sino que Platón tiene realmente una parte de la verdad. En clase enseñábamos la tradición, es decir, lo real. Creíamos realmente

que lo real era real. Cuando enseñábamos la belleza a través de la Odisea de Homero, no la falseábamos ni tratábamos de imbuirla de elementos católicos. La verdad es siempre verdad, y nos conduce a la verdad trascendente. (Senior, 2018)

Algunas de las actividades del programa eran memorizar poesías, aprender caligrafía, aprender a bailar el vals, salir a contemplar las estrellas, porque son cosas que podríamos decir que son de toda la vida pero que los niños de la generación de la televisión nunca habían hecho.

En su libro *La restauración de la cultura cristiana*, John Senior hace una reflexión sobre cómo la cultura en 1987 había llegado hasta donde estaba, es decir, cómo la sociedad había perdido todas sus raíces cristianas, pero su discurso se enfoca sobre todo en cómo volver a la sociedad cristiana anterior. Senior reflexiona sobre muchos temas, entre ellos, la literatura. Aporta el ejemplo de Shakespeare y de los versos de algunas de sus obras, que seguro que es como Senior enseñaba literatura a sus alumnos. *Noche de reyes* comienza así: «Si la música es el alimento del amor, tocadla», Senior relaciona este verso con otros de *Sueño de una noche de verano*:

Ven aquí, mi gentil Puck. ¿Te acuerdas de cuando te senté en un promontorio y vi a una sirena sobre el dorso de un delfín entonando un aria tan dulce y melodiosa que hasta el rudo océano se apaciguó al oír su canto, y ciertas estrellas se lanzaron desatentadas de sus esferas por gozar la música de la marina doncella? (Shakespeare, 1999)

Senior comenta al respecto la gran importancia que le da Shakespeare a la música, afirmando que sí, la música alimenta el amor de Cristo «que aquietta el corazón rebelde, brutal y salvaje del pecador» (Senior, 2018). Afirma que lo que Shakespeare dice una y otra vez es que la civilización es obra de la música. En *El mercader de Venecia*, hay un pasaje que dice así:

¡Qué mansamente resbalan los rayos de la luna sobre el césped! Recostémonos en él: prestemos atento oído a esa música suavísima, compañera de la soledad y del silencio. Siéntate, Jéssica: mira la bóveda celeste tachonada de astros de oro. Ni aun el más pequeño deja de imitar en su armonioso movimiento el canto de los ángeles, uniendo su voz al coro de los querubines. Tal es la armonía de los seres inmortales; pero mientras nuestro espíritu está preso en esta oscura cárcel, no la entiende ni percibe. (Shakespeare, 2012)

Senior explica cómo podemos ver en este pasaje que la creación canta, «los cielos declaran la gloria de Dios, las estrellas en su curso tejen una música de esferas que responden armónicamente a los ángeles cantando *Sanctus, Sanctus, Sanctus*, en torno al trono de Dios» (Senior, 2018). Senior afirma que todos los hombres poseen esta música, pero que el frenesí de la vida cotidiana y las preocupaciones provocan un ruido que no deja oír la música. Para Senior la música más importante es la música de las palabras, es decir, la poesía y la literatura. Esta, al ser leída, entra directamente en la inteligencia. Senior recalca la importancia de la lectura, pero afirma que no hace falta buscar los libros más grandes de la literatura, sino que él aporta su lista de los «mil buenos libros», aquellos que nos acompañarán toda la vida y que son imprescindibles. Para que las ideas de Platón, Aristóteles, san Agustín o santo Tomás calen, deben tener primero un terreno bien abonado con fábulas, cuentos de hadas, Grimm, Andersen, Dickens, Stevenson, George MacDonald y muchos más. Para Senior lo único que importa son los buenos libros, porque si son buenos la verdad está encerrada en ellos, no importa si el autor es judío, pagano o católico, lo que importa es que la obra sea buena, por lo que las traducciones de obras buenas no son suficientes, hay que leer el original. Mucha de la literatura clásica inglesa es protestante, pero sigue siendo bíblica y cristiana: «la existencia de Dios, la divinidad de Cristo, la necesidad de la oración y la obediencia a los mandamientos constituyen una trama sólida de la mayor parte de estas obras» (Senior, 2018), pero también hay que tener cuidado porque «se suelen encontrar críticas, a veces groseras, a veces fundadas, que contradicen en algo a la fe católica» (Senior, 2018). Chesterton dijo sobre un libro para niños de Charles Kingsley en el que criticaba a los jesuitas que es «una mentira, pero llena de santidad» (Senior, 2018). En estos libros lo más notable es la omisión, porque ni la Virgen María ni el Santísimo Sacramento aparecen. Por supuesto, tampoco aparecen otros elementos como el culto a los santos tampoco, las reliquias o el rosario entre otras (Senior, 2018).