

de *Roberto el Diablo* a *Hellboy*: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Sale el Demonio, santiguándose

Demonio: ¡Jesús mil veces! ¡Milagro
ha sido no haberme muerto!

Caminante: ¡Ay triste!
me la jura a mí viniendo.

Demonio: Hombre, quien quiera que seas,
¡gracias a Dios que te encuentro!

Caminante: Buen cristiano es este Diablo.

Calderón de la Barca. *Las visiones de la muerte*

Hace casi cuatro siglos se imprimió por primera vez en España, en unos cuantos pliegos sueltos que apenas formaban un libro, la historia de un caballero de Normandía que había nacido por designio del diablo y había asolado la región con un rosario de crímenes atroces; cayendo en la cuenta de su naturaleza y de su origen, el arrepentimiento lo llevaría a realizar una penitencia y una serie de hazañas que lo convertirían en un buen caballero, dueño de sus actos y señor de sus tierras. Su historia había llegado de Francia, donde venía escribiéndose desde el siglo XII, cuando ya era una elaborada versión de cuentos aún más antiguos. Para el siglo XV se había difundido también en otras regiones de Europa. En Inglaterra, por ejemplo, la historia de este personaje pecador, heroico y santo cambió su lugar de nacimiento y su nombre para ser conocido como Sir Gowther. En España, como en Francia, se llamó Roberto el Diablo.

La historia inquietante y familiar de ese héroe que rechaza su destino diabólico no solo siguió imprimiéndose en numerosas ediciones populares que llegan hasta el siglo XX, sino que también ha conocido una vida que va más allá de las abundantes ediciones documentables de un

mismo relato. Además de la existencia de varios correlatos asociados a la historia de Roberto el Diablo, resulta especialmente interesante encontrar una trama narrativa equivalente en un cómic que tiene tanto éxito y receptores como sus precedentes medievales, renacentistas, barrocos, etc. El protagonista de esa actualización de la historia se llama Hellboy.

En las siguientes líneas haré un breve recuento y un análisis de las distintas versiones y reelaboraciones de este relato, considerándolo como una narración compleja que adapta tipos y motivos cuentísticos a la época e ideología de sus lectores. Centraré mi análisis en las estrategias y claves narrativas de *Roberto el Diablo* y en su comparación con el cómic estadounidense *Hellboy*. El interés de comparar las versiones de una novela popular de orígenes medievales con un cómic que se ha estado publicando a lo largo de las últimas dos décadas radica en que, como intentaré demostrar aquí, la confrontación de versiones tan distantes de un mismo tipo de narración heroica puede arrojar mucha luz sobre las claves poéticas del relato medieval, sobre los motivos para la permanencia de esa historia, y sobre la manera en la que un género moderno como el cómic retoma y reelabora ciertas estrategias narrativas.

Varios estudios se han ocupado ya de establecer detalladamente la transmisión de la historia heroica y ejemplar que en español se conoció como *Roberto el Diablo*. Su primera versión escrita conocida — un *roman* francés del siglo XII que consta de 5078 octosílabos pareados — ha sido considerada como una versión literaria de uno o varios cuentos populares (Cacho Blecua, 1986: 36).¹ El hecho de que esta historia, al menos en sus registros más antiguos, haya derivado de tradiciones orales narrativas está prácticamente fuera de duda. Algunos críticos han considerado que sus diversas manifestaciones escritas son “versiones literarias del cuento que tiene el número 314 (con adherencias también del 502) en el catálogo de Aarne y Thompson” (Pedrosa, 2004: 146). Otros, como el mismo Stith Thompson, se han inclinado a pensar que se trata de una forma especialmente popular en el Medioevo y en el Renacimiento del tipo ATU 756B, (El contrato con el diablo) en el que, “aún antes de su

¹ Véanse, para muchas más referencias, los estudios de Birner (1980) y Dabord (1998).

nacimiento, los padres le han prometido su hijo al diablo” (Thompson, 1972: 353).² Estas diferentes identificaciones se deben a que para cada una se ha atendido o dado mayor importancia a diferentes partes del relato literario, el cual incorpora diversos tipos y motivos folclóricos dentro de una misma trama argumental compleja. Las distintas versiones que continúan con la transmisión de esta historia combinan todos estos tipos argumentales de maneras diversas, como veremos en seguida.

La historia del caballero noble que nace por designio del demonio se escribió también como *exempla* latinos en prosa en el *Tractatus de diversiis materiis praedicabilibus* de Étienne de Bourbon y en *Scala Coeli* de Jean Gobi durante el siglo XIII.³ Los *exempla*, como el *roman*, cuentan cómo, al enterarse de su ascendencia diabólica, el protagonista del relato decide abandonar la vida de maldad, realizar un viaje y una penitencia, e iniciar una vida de santidad y acciones caballerescas. El personaje de los *exempla* terminará sus días como ermitaño, purgando hasta su muerte los crímenes cometidos durante la primera etapa de su vida. Ese final eremítico del protagonista será sustituido por un casamiento y un reinado justo sobre sus tierras en las versiones francesas posteriores: un *miracle* y dos *dits* de los siglos XIV y XV, así como el texto *La vie du terrible Robert le Diable*, impreso en Lyon en 1496, y varias versiones más impresas como “*littérature de colportage*” y en la *Bibliothèque Bleue*.⁴

Las distintas versiones europeas del relato derivan, casi seguramente, de alguno de los textos o tradiciones francesas. La versión alemana, por ejemplo, parece estar más relacionada con alguna de las más antiguas, con las que comparte el final del protagonista como ermitaño. El texto en prosa impreso en Lyon en 1496 fue, sin duda, el modelo para la primera versión hispánica impresa en Burgos por Fadrique de Basilea, en 1509. Comparten estas dos versiones, además de varias secuencias idénticas en su trama, el casamiento y reinado final de Roberto. Las versiones portuguesas se encuentran en una situación muy parecida (Câmara Cascudo,

² También Bernard Dabord (1998: 115) identifica el relato con este tipo cuentístico.

³ Véanse las referencias a estas obras en Tubach, 1969: núm. 4119.

⁴ Véanse, para una detallada revisión de los textos franceses y sus relaciones, los estudios de Lise Andries, 1978 y 1981.

1953: 183). La versión inglesa —el poema de *Sir Gowther* compuesto hacia el final del siglo XIV— parece tener relación con más de una versión de la historia de *Robert le Diable* y estar, además, fuertemente influenciado por otros poemas como *Tyrodel*, *Gregorius* o *Arthour and Merlin*.⁵ Esta versión incorpora algunos motivos que no se encuentran en los relatos franceses —como el diablo con apariencia humana que seduce a la madre de Gowther en un huerto— y elabora un final que está a medio camino entre la penitencia y el reinado próspero: Gowther reina sobre sus tierras, pero funda también un monasterio en el que se hacen oficios para expiar sus pecados iniciales. A pesar de sus diferencias, podemos reconocer en todas las versiones de la historia un mismo patrón narrativo, que dota al relato de un significado común y que puede ser expuesto en una secuencia lineal.

Así, encontramos a un protagonista de origen noble en cuyo nacimiento hay una intervención demoníaca que permanece desconocida para él; sus actos criminales en la primera parte de la historia lo excluirán de la sociedad y estarán determinados por su naturaleza y destino diabólicos, hasta que le sea revelado el secreto de su nacimiento. A partir de ese punto, el protagonista decidirá rechazar el camino que le marca su destino y realizar un viaje de penitencia. Su penitencia se verá acompañada por una serie de aventuras heroicas de las que saldrá victorioso y por una serie de sucesos maravillosos. Al término de la penitencia, el protagonista será nuevamente dueño de sus actos y se reintegrará al sistema social como un individuo muy prestigioso, es decir, como rey o como santo. Despojadas de sus elementos particulares y de su revestimiento ideológico, todas las versiones de la historia revelan esta misma estructura.

Trabajos como los de Cacho Blecua (1986) y Hopkins (1990) han puesto en evidencia que este relato tiene una estructura escindida en dos partes que son simétricamente opuestas, y que “el arrepentimiento se sitúa en el eje de la novela. [...] La simetría y la contraposición constituyen el recurso didáctico y ejemplar de la vida del personaje” (Cacho Blecua, 1986: 47-49). Esta estructura no solo es observable como una abstracción analítica, sino que muchas de las versiones la hacen explícita en el dis-

⁵ Para un excelente análisis de estas relaciones, véase el trabajo de Andrea Hopkins, 1990: 144 ss.

curso, al situar en ambas partes del relato acciones equivalentes. En la primera parte de la versión hispánica, por ejemplo, en torno a Roberto “se juntaban muchos niños para pelear con él; más, ni por que fuesen muchos ni pocos, no dexaba de los acometer, o con piedras o con palos, y algunas vezes lo descalabravan, más siempre avía muchos dellos heridos y maltratados” (552).⁶ Mientras que en la segunda parte, al entrar Roberto en Roma, “los ministros del Papa le davan grandes empuxones y otros con varas le davan reziamente en la cabeça, otros le denostavan y dezían palabras injuriosas” (564).⁷ Existe otra simetría de este tipo entre las justas que se celebran después de que Roberto es armado caballero en la primera parte y las batallas en las que combate para dar la victoria al ejército del emperador en la segunda. En la primera parte, “en poco tiempo mató a diez cavalleros y sus cavallos [...], mas ni por esso dexaba Roberto de herir a una parte y a otra, sin mirar a quién ni a dónde [...]; que hasta que no halló cavalleros en la plaça no dejó de herir en ellos; y fueles forzado de salir de la plaça y huir como vencidos y desbaratados de un solo cavallero” (555-556). En la segunda parte, al combatir en la batalla junto con el emperador, Roberto

entró en los enemigos y antes que la lança quebrasse derribó sessenta cavalleros en el suelo. Y luego echó mano por la espada y començó de hender cabeças, cortar braços y piernas y derribar cavalleros y peones. [...] E Roberto los siguió de contino hasta que los metió en huida, y quedó el campo por el emperador (572).

Todas las versiones de la historia presentan múltiples simetrías de este tipo. Sir Gowther, por ejemplo, destruye una abadía y mata a los monjes

⁶ Tomo todas las citas de la edición preparada por Nieves Baranda con base en la impresión de Eguía (Alcalá de Henares, 1530). Véase en la bibliografía: *La espantosa y admirable vida*.

⁷ En otras versiones del texto esta simetría se hace más clara, pues son los muchachos los que maltratan a Roberto en Roma: “llegó un gran número de muchachos que le seguía y le maltrataban continuamente; el uno le tiraba con lodo a la cara, otros le tiraban zapatos viejos y otras suciedades que hallaban por las calles y otros le apedreaban y mesaban, sin dejarle jamás descansar” (*Roberto el Diablo*, 1944: 115).

en la primera parte, mientras que en la segunda construye un convento para que varios religiosos recen en él por el perdón de sus pecados.

En el centro de todas las versiones del relato, como hemos dicho, se encuentra la revelación del origen demoníaco del protagonista y su decisión de no seguir el camino que le indicaba su destino. Esa revelación marcará el cambio de signo de sus acciones.

Al encontrar una estructura de este tipo es necesario plantearse una pregunta sobre la naturaleza del relato: si las acciones del protagonista son semejantes en ambas partes, ¿en qué consiste ese cambio de signo motivado por la revelación del destino del personaje? Si Roberto el Diablo o Gowther matan a sus semejantes y tienen un estatus social elevado, tanto en la primera como en la segunda parte, ¿cuál es la diferencia entre las acciones de una y otra? Esta pregunta, aparentemente sencilla, puede encontrar más de una respuesta y puede llevarnos a descubrir algunas de las claves más importantes del relato y de su dinámica narrativa. Las respuestas que se han planteado hasta ahora han considerado los elementos religiosos de las distintas versiones — la renuncia al Diablo, la penitencia, el estatus de “infielos” que se da a los enemigos del emperador, etc. — para identificar ese cambio de signo en las acciones como un “paso de una situación ética negativa a otra positiva a través del esfuerzo moral del protagonista” (García de Enterría, 1983: 88). Este cambio se da efectivamente y se ve reforzado por la modificación del nombre de “Roberto el Diablo” a “Roberto Hombre de Dios”. Sin embargo, el hecho de que me proponga aquí hacer una comparación con una historia contemporánea que vacía al relato de sus componentes religiosos y que difumina sus elementos éticos me obliga a indagar aún más hondo en lo que significa y representa ese “cambio de signo”. Como veremos en seguida, ese “cambio de signo” en las acciones del protagonista puede comprenderse de otra forma si atendemos a ciertos elementos que pertenecen estrictamente a las estrategias narrativas del relato; en concreto, a la manera en la que se manejan en este los espacios y a la manera en la que circulan los bienes entre los personajes a lo largo de la historia.⁸

⁸ El análisis que presento en las siguientes líneas está elaborado sobre los presupuestos teóricos desarrollados y expuestos por José Manuel Pedrosa en “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte...” (2003) y “Teseo y el

Todas las acciones de Roberto —tanto en la primera como en la segunda parte— ponen en evidencia que el héroe es capaz de imponerse de alguna manera sobre los otros; pero más allá de su apariencia externa, hay en ellas una serie de constantes que tienen que ver con una poética del espacio: todas las versiones del relato presentan al héroe como aquel que es capaz de administrar y controlar los espacios, tanto los más anchos como los más estrechos. A lo largo de la primera parte del *Roberto* hispánico, por ejemplo, es él quien controla y domina el campo de batalla: al enterarse de que su padre ha ordenado su captura, “huyó con sus compañeros por el monte adelante y en un lugar muy apartado ordenaron de hazer una casa donde se acojessen y defendiessen” (558). Estas dos representaciones de espacios anchos (campo y monte), se complementan con el control que ejerce Roberto sobre ciertos espacios estrechos, como la casa en la que se refugia o los caminos: “salía muchas veces a un camino junto con el monte, y si hallava alguno, luego lo mataba, por valiente que fuesse, porque era hombre de grandes fuerças y muy ligero y diestro en todas armas” (558). A lo largo de la segunda parte del relato, Roberto se erige también como controlador y administrador de espacios. Domina nuevamente en el campo de batalla, pero, además, mientras realiza su penitencia, escoge para vivir el lugar más estrecho que encuentra, y nadie es capaz de sacarlo de ahí:

Vido tras unas escaleras un poquito de paja donde tenía un podenco su cama, y con gran plazer se acostó con el podenco. Y como le viessen algunos y lo dixessen al emperador, mandó el emperador que le diessen cama en que dormiesse; mas Roberto no quiso dexar aquel lugar por cosa que le dixessen (568).⁹

laberinto, o por qué los héroes están obligados a pasar por tubos estrechos” (2005), entre otros. En estos textos, el autor expone teorías culturales y antropológico-literarias en torno a los conceptos de la lógica heroica y la donación, basándose a su vez en ideas de otros teóricos de la cultura como Bajtín, Mauss, Lévi-Strauss, Foster, etcétera.

⁹ Es interesante notar que la historia de Roberto presenta en este punto, además, semejanzas múltiples con varias versiones de la historia hagiográfica de la vida de san Alejo.

La constante de la dominación de los espacios — que tiene múltiples paralelos con una lógica de lo heroico en toda la literatura y, especialmente, con muchas narraciones de tipo tradicional — marca las acciones del personaje en todas las versiones y todas las partes del relato. Pero ¿en qué consiste ese cambio de signo de las acciones, que ha sido identificado como un cambio ético y que permite al héroe adquirir carisma y reintegrarse a su sociedad? ¿Hay algo más en la narración, aparte del importante componente religioso, que marque la diferencia entre unas acciones que, como hemos visto, son muy parecidas entre sí? Me parece que sí lo hay: ese cambio está dado por la manera en la que el héroe administra los bienes que circulan dentro de una comunidad, unos bienes sobre los que tiene control, debido a su dominio absoluto de los espacios. Me permitiré ejemplificar esto con una serie de fragmentos de la versión hispánica.

A lo largo de la primera parte, el personaje de Roberto es el mayor acaparador y consumidor de los bienes de su propia comunidad. Desde su infancia, al entrar a las casas de otros pequeños en su persecución, “no osaban sus padres ni parientes de los niños herirle ni enojarle, antes lo halagaban dándole frutas y otras cosas que los niños desean” (553). Más adelante Roberto reunirá un tesoro de bienes robados en su casa del monte y se convertirá, además, en el personaje que consume, tanto los bienes materiales comunitarios, como los bienes familiares y culturales. “Roberto estaba en el monte como animal bruto irracional [...], siguiendo todos los apetitos de la carne. Y comía viernes y sábados carnes y en todas las vigilia, haziendo todos los días iguales” (559). También

entrava en las aldeas y forçava las mujeres y matava los maridos y corrompía doncellas, no mirando si eran madre o hija, o si eran hermanos. Tantos males hazía, que venían de muchas partes a quexarse al padre: el uno dezía que le avía tomado la mujer; otro dezía que le avía forçado la hija; otro que le avía robado; otro, que le avía muerto el padre, otro, el hermano (556).

Al comparar estas acciones iniciales con las de la segunda parte, nos damos cuenta de que el cambio consiste, en gran medida, en invertir ese acaparamiento y consumición de bienes y en dirigir sus actos volunta-

riamente a la distribución o conservación de los mismos dentro de su comunidad. Tras enterarse del secreto de su nacimiento, las primeras acciones de Roberto consisten en matar a sus compañeros de fechorías (aquellos que eran también acaparadores) y en encargar a unos monjes lo siguiente:

Yo vos ruego que me queráis encomendar a mi padre y le queráis dar esta llave, que es de la casa en que me retraía con mis compañeros, y en ella hallará grandes thesoros y riquezas, que ovimos robado de diversas partes. Y le diréis que restituya toda aquella hazienda a sus dueños (564).

Por otra parte, después de la segunda matanza que realiza al lado del ejército del emperador, encontramos el siguiente fragmento significativo:

quando vido que no quedava en el campo ninguno contra quien peleasse y que los del emperador tomavan pacíficamente las tiendas y riquezas de los enemigos, muy discretamente salió de la gente y entró en Roma sin ser de ninguno conocido ni visto (574).

Tal vez más importante que estos ejemplos es el hecho de que las acciones heroicas de Roberto en la segunda parte estén dedicadas, en su totalidad, a conservar el bien familiar más importante de la comunidad en la que vive en ese momento, es decir, a rescatar a la hija del emperador, sujeto de toda la disputa entre los ejércitos.

En el centro del relato, a manera de eje, están situadas una serie de acciones que son profundamente significativas en el sentido que venimos analizando. A menudo se ha dicho que en este punto de la historia de Roberto, “súbitamente y sin explicación clara, surge el arrepentimiento” (Baranda, 1995: li). Sin embargo, a la luz de este análisis, podemos observar que, en todas las versiones, antes de que su verdadera naturaleza le sea revelada, el personaje cae en la cuenta de que hay un fuerte rechazo social hacia él. Antes de llegar con su madre, quien le revelará el secreto de su nacimiento, el protagonista entra al castillo y es recibido de la siguiente manera:

Llevaba Roberto la espada en la mano toda sangrienta. E tenía assimesmo manos y pechos y los vestidos teñidos en la sangre de los sanctos hermitaños que avía degollado. E como Roberto vio que todos huían dél, fue muy triste por ello y se puso a pensar qué lo podría causar. Y con este pensamiento llegó a la puerta del castillo y no halló portero ni hombre que nada le dixesse, de lo qual fue más maravillado. Y apeóse del cavallo y entró en el castillo, y los que estaban en los andamios comenzaron a dezir a grandes bozes: “¡Guardáos, que viene Roberto el Diablo!” Y huyendo por el castillo, algunos se encerravan en las cámaras, otros subían el tejado (560).

El resultado directo de este rechazo social es el cambio voluntario de sus acciones acaparadoras hacia el extremo opuesto: el restablecimiento de los bienes robados, el esfuerzo por lograr una distribución y preservación adecuada de los mismos, y el control sobre su cuerpo para no seguir siendo un consumidor voraz. No es casual que, tras matar a sus compañeros, la siguiente acción consista en que “Roberto tomó el camino para Roma y anduvo todo aquel día y la noche sin comer cosa ninguna” (563).

Es en este punto también en el que se inserta la penitencia realizada por el personaje tras su transformación voluntaria. Al estudiar los manuales de confesores y predicadores contemporáneos a las versiones que venimos citando, algunos autores han notado que las prácticas penitenciales de Roberto tienen poco que ver con las formas de penitencia que la Iglesia recomendaba (Hopkins, 1990: 196). En cambio, las acciones de nuestro héroe son muy significativas en cuanto a su carácter de rechazo a ser consumidor de bienes. Estas consisten en cumplir con tres preceptos básicos: “que dissimules ser loco y mudo, y assimesmo no comerás cosa alguna salvo lo que a los perros pudieres quitar” (566). La locura simulada y el enmudecimiento forzado, además de ser un símbolo de purificación en la narrativa medieval,¹⁰ funcionan aquí como la representación de un apartamiento voluntario del consumo de los bienes culturales de una comunidad. El hecho de que Roberto o Gowther no coman mas que lo

¹⁰ Véase, sobre la locura como acto purificador y penitencial en personajes como Roberto el Diablo y otros semejantes, el artículo de Delpech, 1981.

que puedan compartir con los perros es el refuerzo más claro de cómo su carácter de acaparadores y consumidores de bienes ha dado un vuelco radical. La consecuencia directa de ese “cambio de signo” en las acciones del personaje es su reinserción en la sociedad. Esta está representada de diversas formas: el casamiento final con la hija del emperador, la adquisición de un carisma heroico, su calidad final de hombre santo en algunas versiones, etcétera.

Mi intención al elaborar este análisis no es, por supuesto, insinuar que las distintas versiones de la historia de Roberto el Diablo no sean textos con un marcado carácter religioso. Mi intención es advertir que en la estructura de esta historia hay, además, una serie de elementos que remiten a una gramática narrativa que va mucho más allá de los componentes ideológicos de las múltiples versiones. Como ha notado Andrea Hopkins, este personaje “is not just a particular individual, but a great Type, acting out a familiar and timeless role. [...] He is also Everyman, who has inherited Original Sin, and seeks to escape from the burden of his naturally sinful flesh” (Hopkins, 1990: 189-170). En este sentido, la historia también va más allá de su interpretación religiosa y plantea la transmisión de un conocimiento de tipo tradicional por medio del relato: el personaje protagonista es un hombre cualquiera, en el sentido de que su naturaleza lo impulsa a acaparar y consumir bienes dentro de su comunidad; al pecararse de que ese comportamiento lo excluye de la sociedad en la que vive, cae en la cuenta de que, mediante su voluntad, es capaz de invertir sus acciones para adquirir carisma heroico y aceptación social.

Tal vez sean estas características de la gramática narrativa de la historia de Roberto, por encima de su fácil adaptabilidad para convertirse en *exemplum* y texto devoto, las que llevaron a su amplísima difusión y a su lectura continuada durante más de cuatro siglos.¹¹ Sus múltiples

¹¹ Esto ya ha sido intuido por críticos que han emprendido análisis notables de la historia. Cacho Blecua, por ejemplo, escribe que: “es misterioso el atractivo que puede ejercer en diferentes culturas desde finales del XII hasta nuestros días. Dejando a un lado explicaciones parciales y concretas para cada momento histórico, la clave puede radicar en su estructura” (1986: 55). Por otra parte, las múltiples ediciones del *Roberto* dan claro testimonio de su atractivo y de su amplísima difusión. Rodríguez Velasco (1996: 139) refiere que la versión francesa

versiones, ediciones y reimpressiones nos sugieren que muchos de sus receptores no solo leyeron la novela como un texto devoto y entretenido, o que no solo atendieron a sus características doctrinales, sino que encontraron también en ella una serie de conocimientos y mensajes mucho más vastos. La utilización de esa estructura narrativa para volver a contar la historia de manera exitosa en un cómic — que, obviamente, no tiene ya ninguna lectura de tipo doctrinal — puede apuntalar esta hipótesis. Resulta por eso aún más interesante comparar las versiones de *Roberto* con el cómic *Hellboy*.

Antes de entrar al análisis comparativo de estas dos historias es necesario decir que, aunque existen una serie de textos emparentados con *Roberto el Diablo* — ya sea por utilizar alguno de los mismos tipos y motivos argumentales, por recuperar partes del relato, o por guardar semejanzas con su estructura —, ninguno de esos correlatos puede ser considerado como una reelaboración o una reescritura en la manera en la que *Hellboy* lo es. Basta asomarse rápidamente a algunos de esos correlatos para comprobar que estos no son sino testimonios de los puntos de contacto que tiene *Roberto el Diablo* con distintas tradiciones literarias, o bien, secuelas fragmentarias de su amplísima difusión.

Algunas supervivencias orales de la historia han sido documentadas, por ejemplo, en la tradición francesa por Paul Sébillot,¹² mientras que otros textos dan testimonio de que, mucho antes de que se difundieran las versiones en las que he centrado mi análisis, existieron por varios lugares de Europa relatos con motivos y tipos argumentales muy parecidos e incluso emparentados con la historia de Roberto. La cantiga número 115 de las *Cantigas de Santa María*, por ejemplo, tiene una trama en la que

en prosa se imprimió once veces en un plazo de 84 años. Cacho Bleuca (1986: 52) documenta 34 ediciones españolas entre los siglos XVI y XVIII. Nieves Baranda (1991: 189) refiere 15 más en el siglo XIX, mientras que en el XX se publicaron al menos otras cuatro, aunque varias ya de carácter filológico.

¹² “On dit encore dans le pays de Bayeux d’un homme turbulent et méchant: C’est pis que Robert le Diable. La terrible et épouvantable histoire de ce prince fait encore trembler les paysans dans les longues soirées d’hiver. Son souvenir est attaché à plusieurs châteaux, entre autres à celui des Molineaux où on le voit apparaître sous la forme d’un loupe efflanqué, parfois aussi sous celle d’un ermite” (Sébillot, 2002: 1433).

también se puede indentificar el tipo cuentístico 756B (El contrato con el diablo), pero el desarrollo del relato sigue una estructura y un argumento bastante distintos a los de *Roberto*, pues aquí el diablo reclamará a su hijo a los quince años y será santa María quien lo salve.

Tras la difusión en España de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, se pueden identificar al menos una comedia y un pliego suelto que, con toda probabilidad, estuvieron inspirados por ella, ya fuera como texto escrito o como parte de su difusión oral u oralizada. *El loco en la penitencia o tirano más impropio*, comedia anónima del siglo XVII, construye una trama teatral sobre el episodio penitencial de Roberto; mientras que un pliego suelto de 1697 cuenta una historia tremendista y escandalosa que reproduce, actualizándola con topónimos familiares para sus lectores, la primera parte del *Roberto*.¹³ Sin embargo, como muchos otros pliegos sueltos que contenían relaciones de ajusticiados, y a diferencia de *Roberto el Diablo*, el protagonista de este romance terminará castigado por la justicia.

Ya en épocas más modernas, la influencia del relato de Roberto ha seguido vigente y visible en otros textos. Algunos críticos han opinado que “su más ilustre influencia está en la novela de Mario Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo*” (Baranda, 1995: li), publicada en 1981; sin embargo, lo que encontramos de Roberto en esta obra no es sino una referencia explícita que se usa luego para narrar en pocas páginas la vida del *cangaceiro* brasileño João Chico, de quien escribe el autor que

la historia que llegó a ser carne de su carne fue la de Roberto el Diablo, ese hijo del Duque de Normandía que, después de cometer todas las maldades, se arrepintió y anduvo a cuatro patas, ladrando en vez de hablar y durmiendo entre las bestias, hasta que, habiendo alcanzado la

¹³ El título de ese pliego, estudiado y editado por Claudia Carranza Vera (2008: 760), puede darnos una idea bastante clara de su naturaleza: *Curioso romance del caso más estupendo que se ha visto en estos tiempos. Dase cuenta de como marido y muger que avía algunos años que estaban casados, no tenían sucesión; y muy deseosos de tenerla, hizieron muchos extremos, y casi desesperados, con peticiones injustas, irritaron a su Divina Magestad, dándoles un hijo, el qual en el vientre de su madre rabiaba y la mordía como perro; y después de nacido mató a su padre, y otras muchas muertes que hizo, y grandes estragos, como verá el curioso; sucedió en el Reyno de Aragón.*

misericordia del Buen Jesús, salvó al Emperador del ataque de los moros y se casó con la Reina del Brasil. El niño se obstinaba en que los troveros la contaran sin omitir detalle (Vargas Llosa, 1987: 68).

João Chico se convertirá en bandido y cambiará su nombre por João Satán, para después unirse a la revuelta contra la República bajo el nombre de João Abade, “es decir, apóstol del Buen Jesús” (Vargas Llosa, 1987: 75).¹⁴

A diferencia de estos textos que recuperan fragmentos del relato o referencias al mismo, lo que encontramos en *Hellboy* es más bien una actualización completa de la historia de Roberto. Como veremos a continuación, es posible observar no solo una coincidencia en cuanto al tema y a la estructura narrativa entre ambas historias, sino también una misma utilización de los motivos y un manejo casi idéntico de los elementos de la gramática narrativa que hemos observado hasta ahora.

Para iniciar con esta segunda parte de nuestro análisis es necesario decir que el cómic constituye un vastísimo ámbito editorial, en el que se han recreado y difundido modernamente —en muchas ocasiones de manera muy creativa— innumerables historias épicas y tipos argumentales de corte popular y tradicional. Solo muy recientemente han comenzado los estudios académicos a considerarlo como un material de investigación, y aún carecemos —al menos en español— de términos acordados para referirse a varios de sus elementos. Interesa, por ello, hacer aquí una descripción detallada de las características editoriales y literarias del “texto” que me propongo comparar con la historia de Roberto.

Hellboy es un conjunto de relatos breves con un personaje protagonista homónimo. Estos relatos de diversa extensión han sido publicados como números sueltos de *comic books*,¹⁵ en el caso de los más extensos, o como parte de *comic books* misceláneos, los más breves. Todos estos relatos tienen, sin embargo, un hilo argumental común, constituido

¹⁴ Sobre la historia de Roberto el Diablo y su relación con las vidas de bandidos ha escrito párrafos muy interesantes Cacho Bleca, 1986: 55-56.

¹⁵ No hay un término equivalente en español para *comic book*, formato clásico para la publicación de cómics, que consiste en un cuadernillo de 168 x 257 mm, aproximadamente, con 14 o 16 páginas.

por la “historia de vida” del personaje principal. El hilo argumental se va exponiendo gradualmente a lo largo de todos los relatos, pero las historias individuales no guardan una secuencia estrictamente lineal, ni de aparición, ni de posible lectura: las historias pueden leerse de manera independiente, mientras que la vida de Hellboy – en torno a la que giran todas ellas en mayor o menor medida – puede reconstruirse con la lectura de todos los relatos existentes. Algunos relatos de *Hellboy* forman “arcos argumentales” lineales que aparecen en tres o cuatro *comic books* seriados, mientras que otros son simplemente *historias sueltas*. El autor norteamericano Mike Mignola es quien ha escrito el guión de todas estas publicaciones y es también quien se ha encargado del dibujo de la mayoría de ellas.¹⁶

Este tipo de narración – frecuente dentro del género cómic –¹⁷ y la estructura que produce hacen que todos los cómics de Hellboy estén vinculados y supeditados, en cierta forma, al argumento constituido por la vida del personaje. Esto nos permite decir que *Hellboy*, como el conjunto de cómics descritos, constituye un relato compuesto por episodios dispuestos en una secuencia no lineal de publicación. Al referirme aquí a *Hellboy* lo haré con ese sentido: el del relato que resulta del conjunto de todas sus historias publicadas hasta ahora.¹⁸

¹⁶ El concepto de “autor” en el cómic suele resultar problemático, debido a que en el proceso de creación de una de estas piezas intervienen varias manos: el guionista, el dibujante, el colorista, el rotulista, etc. En este caso, Mignola se encargó del dibujo y del guión de *Hellboy* hasta el 2005, cuando otros dibujantes empezaron a intervenir en la factura del cómic.

¹⁷ Esta forma de articulación puede verse como una evolución de la forma inicial del *comic book* episódico; permite al lector saber un poco más sobre el personaje en cuestión con cada número publicado, lo cual, por otra parte, constituye una excelente estrategia de mercado, que sustituye a la de la intriga de la historia lineal. Suele utilizarse más frecuentemente en cómics que no son de aparición periódica. Casi sobra decir el interés que tendría el análisis de estas formas narrativas del cómic por sí mismas y en relación con otras, como la novela de folletín.

¹⁸ Conviene señalar que no es solo el argumento detrás de todas las historias y su particular manera de narración lo que nos permite conceptualizarlas y analizarlas como un todo, sino que también existe para ello una razón editorial que denota este concepto de unidad. Esta consiste en que el grupo de historias

El primer *comic book* de Hellboy, *Seed of Destruction*, se publicó en 1994.¹⁹ A partir de entonces han aparecido los demás relatos, sin periodicidad, entre ese año y 1999. Los cómics de *Hellboy* han sido traducidos a doce idiomas, y casi todos han tenido reediciones que los recopilan en series de tres o cuatro, así como algunas ediciones con encuadernación especial. Aún no es posible calcular la cantidad de lectores que esto supone, pero resulta evidente que *Hellboy* es un cómic con gran un éxito editorial.²⁰

La coincidencia temática entre la historia de Hellboy y la de Roberto el Diablo salta a la vista con solo resumir la historia que cuentan, fragmentariamente, todos los episodios del cómic. Hijo de una mujer seducida y fecundada por el demonio, Hellboy llega al mundo el 23 de diciembre de 1944, al ser invocado por un conjuro mágico de los miembros del proyecto “Ragna Rok”, curioso grupo formado por un destacamento nazi en Inglaterra y por el personaje ficticio de Rasputín, inventado sobre la base histórica del consejero de la familia imperial rusa Romanov. Hellboy, sin embargo, será recogido de pequeño, adoptado y criado por el ejército estadounidense, concretamente por el también curioso Bureau for Paranormal Research and Defense. Hellboy es un ser extraño: un demonio antropomorfo de color rojo que lleva los restos de un par de cuernos que han sido cortados prácticamente hasta su base y que tiene pezuñas, cola,

a las que me refiero aparecen siempre publicadas bajo el título genérico de *Hellboy* encima del título del relato en particular: *The Right Hand of Doom*, o bien, *The Chained Coffin*. He incluido en la bibliografía todos los episodios del cómic aparecidos antes de la redacción de este trabajo. Cabe aclarar, sin embargo, que Hellboy ha aparecido también, como personaje secundario, en otras publicaciones, como los “*crossovers*” *Batman/Hellboy* y *Ghost/Hellboy*, así como en historias derivadas del éxito del cómic de Mignola, tales como la serie *B.P.R.D.*

¹⁹ Antes habían aparecido ya dos pequeñas historias, de dos páginas cada una, que funcionaron como promocionales del personaje. Se publicaron respectivamente en *San Diego Comic-Con Comics 2* y en el *Comics Buyers Guide*, ambas en 1993.

²⁰ Como testimonio del éxito de este cómic es necesario mencionar también la producción de dos películas de Guillermo del Toro, *Hellboy* (2004) y *Hellboy II: The Golden Army* (2008), así como la publicación de una novela de Christopher Golden (1997) basada en la historia del héroe: *Hellboy. The Lost Army*.

una enorme mano de piedra y una fuerza descomunal. A pesar de esto, vive entre los seres humanos, como uno de ellos. Su origen, en un principio, es un misterio, tanto para él como para los que lo rodean, incluida la Agencia que lo ha adoptado y para la que trabajará combatiendo una serie de “fenómenos extraños y malévolos”, que suelen ser tanto personas como seres fantásticos, a veces muy parecidos a él. Una parte de las historias de Hellboy trata de esas aventuras. El resto —concretamente tres episodios en los que se enfrenta a Rasputín y los nazis— trata de los relatos en los que se revela el origen y el destino de Hellboy: hijo del demonio, ha sido traído a la tierra para desatar el apocalipsis, y su mano de piedra encierra el secreto para lograrlo. Hellboy rechaza su destino y elige seguir combatiendo el “mal”, justamente con los instrumentos que le fueron dados para lo contrario: la mano y la fuerza. En los últimos episodios publicados hasta ahora, el héroe deja la agencia para la que trabaja y se retira a África para iniciar una especie de viaje introspectivo y ascético.²¹ Al igual que Roberto y Gowther, Hellboy es, pues, un personaje engendrado por intervención demoníaca, que rechaza su destino para darle voluntariamente el rumbo opuesto a su vida.

Las implicaciones de esta semejanza temática van, sin embargo, mucho más allá, cuando comparamos con detalle otros aspectos de ambas historias. Uno de los más interesantes, por lo que denota sobre las posibilidades de reescritura de un relato, es el de la estructura narrativa. Hemos visto que las distintas versiones de Roberto el Diablo presentan una estructura dividida en dos partes simétricas, pero opuestas en cuanto a su “signo ético” y simbolismo narrativo. Aunque dentro de su secuencia lineal la historia de Hellboy no presente esta estructura bipartita, podemos encontrar en ella una equivalencia muy interesante. Para ello es necesario tomar en cuenta que una de las principales características narrativas del cómic consiste en ser una forma híbrida, que presenta ante el lector un “texto” en el que se superponen aspectos de una imagen (perspectiva, color, simetría, etc.) y aspectos de la palabra escrita (Eisner, 2002: 10). El resultado de esta combinación es una narración en la que las

²¹ Este, sin embargo, no es el final absoluto de la trama, ya que las historias de Hellboy siguen publicándose.

imágenes son tan significativas para el relato como las palabras que las acompañan. Es en este sentido que *Hellboy* tiene también una estructura bipartita semejante a la de Roberto el Diablo. Lo que hace Mignola al representar gráficamente a Hellboy como un demonio rojo que lleva a cabo acciones “éticamente positivas” es crear una narración que superpone dos planos de significado simétricamente opuestos: la imagen representa una “situación negativa”, mientras que la trama y las palabras representan su opuesto. Es de esta manera que se genera, con una equivalencia propia del género cómic, una estructura bipartita que corresponde, en el nivel espacial, a la de *Roberto*. Podemos encontrar ejemplos de esta estrategia prácticamente en todas las viñetas de nuestro cómic, pero algunas son especialmente claras al respecto, como la siguiente imagen en la que Hellboy alienta a su padre adoptivo, Trevor Bruttonholm.



Figura 1. Mignola, 1994a: 21.

Los elementos gráficos de *Hellboy* explotan al máximo esta estrategia narrativa, del mismo modo que las versiones de *Roberto* lo hacen con las dos partes de su trama. El cómic aprovecha las amplias zonas de colores uniformes contrastados en la página para resaltar la imagen de Hellboy, la cual, por otra parte, está construida mediante una serie de símbolos tradicionalmente asociados a una imagen demoniaca: el color rojo, la cola, los cuernos, los pies terminados en pezuñas, la asimetría de la figura, etc. El resultado de la estrategia narrativa de *Hellboy* es una estructura que puede ser vista como la superposición de dos planos de significado opuesto. Mientras que en *Roberto el Diablo* la estrategia de oposición generaba dos partes simétricas, en *Hellboy* esta estrategia permite mantener la oposición a lo largo de toda una trama uniforme.

Hemos dicho también que el eje de *Roberto el Diablo*, situado en el centro del relato, está constituido por la revelación del secreto sobre el nacimiento del héroe y por el rechazo de su destino. En el caso de *Hellboy* el eje es el mismo, pero, debido a su estructura narrativa, ese momento se sitúa como el clímax de varias de las historias cortas y, sin duda, como el momento más trascendente de todo el conjunto de ellas. Las semejanzas entre esos pasajes de ambas historias son destacables. En la historia de *Roberto el Diablo* leemos:

Quando Roberto oyó tales razones, cayó amortescido en el suelo, y desde que fue tornado en sí, con multitud de lágrimas comenzó a dezir: “¡O, misericordioso y eterno Dios! ¿Cómo permites que pague la inocencia del hijo por la malicia de la madre? ¡O, pecador de mí!, quanto tiempo he servido al diablo sin tener conocimiento de mi perdición. ¡O, maldito diablo!, cuántas cautelas y modos buscas para privarnos de la gloria y captivarnos en tus tristes cárceles, por cuyo camino desde mi puericia hasta este día me has llevado, cegándome los ojos de la razón por el poder que mi madre te dio. ¡O astuto y sagaz engañador! [...] ¡O, pues, piadoso y misericordioso Jesuchristo! [...] a mí, mezquino pecador, pon en mi corazón entera contrición de mis pecados y ábreme la carrera de tus mandamientos” (561).

Después de pronunciar estas palabras, Roberto se hincará delante de su madre para pedirle perdón y encargarle que le diga a su padre que se marcha a Roma para ponerse “a los pies del padre sancto y confessar-

le todos mis delitos y hazer penitencia dellos” (561). En *Hellboy* se da una situación muy semejante, aunque el componente religioso esté ausente: la revelación del origen del héroe produce también un efecto físico (crecimiento mágico de los cuernos), hay también una referencia al pecado de la madre y a la libre voluntad del hijo y una exclamación de rechazo e insulto al culpable de su destino. Como en el caso de la genuflexión y las lágrimas de Roberto, el rechazo del destino en el cómic está expresado no solo por las palabras, sino también por las acciones del héroe y por el desprendimiento de una parte de sí: los cuernos.



Figura 2. Mignola, 1996f: 19.

El análisis de las claves del relato de *Hellboy* y su gramática narrativa nos lleva a observar las mismas pautas que habíamos descrito en la historia de Roberto en cuanto a la definición del héroe y de sus actos como positivos o negativos. Hellboy es también un personaje heroico, debido a una constante en sus actos: la capacidad de dominar, administrar y atravesar los espacios más anchos y más estrechos. Esta poética de los espacios es aún más evidente en el cómic, debido al elemento gráfico, que dispone los espacios sobre la página. Como muestran los siguientes ejemplos, son numerosas las viñetas en las que Hellboy aparece atravesando grandes extensiones —el campo, el mar o el cielo— o bien, entrando y saliendo de todo tipo de lugares estrechos.



Figura 3. Mignola, 2002a: 10; Mignola, 2002b: 30;
Mignola, 1996b: 19; Mignola, 1996a: 22.

Además de ese dominio sobre los espacios, los actos del héroe vuelven a estar definidos por su posición ante los bienes de la comunidad a la que pertenece. En *Hellboy*, donde el componente religioso se reduce a referencias gráficas vacías de las tendencias doctrinales observables en *Roberto el Diablo*, podemos ver de manera más clara la lógica de la distribución de bienes y del héroe como donador y restablecedor de estos. A lo largo de todas las historias que componen el relato de su vida, las acciones de Hellboy lo caracterizan como aquel que, gracias al dominio sobre los espacios, es capaz de restablecer los bienes a la comunidad a la que pertenece. Un ejemplo paradigmático se encuentra en la historia *The Corpse*, en la que el personaje viaja a Irlanda para rescatar a una niña que ha sido raptada y sustituida mediante engaños por un grupo de demonios. El relato cuenta cómo el héroe tiene que atravesar grandes extensiones de terreno y luchar contra criaturas demoníacas para recobrar a la niña y para restituirla a sus padres. El restablecimiento del bien familiar más importante de la comunidad (doncella virgen), además de ser el acto paradigmático que define el signo heroico de una acción, guarda una similitud clara con las acciones de Roberto para resguardar a la hija del emperador.

Además de estos paralelos en la trama, es posible observar también algunas semejanzas en cuanto al episodio “penitencial” de Roberto, el cual, como vimos, es profundamente simbólico, por significar la renuncia del héroe a consumir bienes de la comunidad. Hellboy no realiza penitencia, porque esta se encuentra fuera del sistema ideológico de la obra, pero, en cambio, su comportamiento simbólico en cuanto a los bienes materiales es muy parecido: en ninguna viñeta se le ve comer, salvo en ciertos episodios de su infancia, cuando su principal interlocutor es, justamente, un perro.

Resulta interesante observar el cumplimiento de esta lógica de lo heroico en la gramática narrativa de ambas ficciones, sobre todo porque esto apuntala la idea de que la historia de Roberto y la de Hellboy están construidas sobre los mismos modelos y elementos narrativos, que van mucho más allá de componentes ideológicos temporales. Es posible que una buena parte del éxito y permanencia de estas ficciones se encuentre en esos patrones comunes que observan ambas historias y en el consecuente establecimiento de sus héroes como modelos sociales

transmisores de conocimiento. Hellboy, al igual que Roberto, pertenece a una comunidad a la que podría destruir. A pesar de su naturaleza — que se refleja en su aspecto —, es el signo de sus acciones lo que hace que esa comunidad lo acepte y lo integre como un héroe. El mensaje que el relato transmite, como vemos, se actualiza y se repite.

Las características ideológicas que recubren y completan el significado de esta gramática narrativa subyacente están determinadas por la sociedad y por la época que genera o reescribe las historias para integrarlas a un sistema cultural.²² Asociadas a la estructura narrativa y a la trama de la historia, las unidades argumentales breves que la componen — motivos — también se repiten de la Edad Media a la postmodernidad. En la reutilización de los motivos y en la manera en la que estos incorporan un fuerte contenido ideológico, podemos encontrar más claves para nuestro análisis comparativo.

Los motivos que aparecen al inicio de los relatos de Roberto el Diabolo y Hellboy constituyen un ejemplo interesante de cómo la actualización de esta historia implica la reutilización de sus unidades argumentales más breves y su adaptación ideológica. Algunas versiones de la historia de Roberto — como la hispánica — sitúan su comienzo en un día de Navidad, cuando el duque de Normandía, Aubert, se decide a buscar mujer: “Tuvo este duque un día de Navidad cortes en una villa suya que llaman Vernón, a las cuales fueron llamados todos los señores y varones y caballeros del ducado de Normandía” (548). En el *comic book* que presentó la primera historia seriada de Hellboy podemos observar una coincidencia nada casual en cuanto a la fecha. En su primera página leemos: “Journal of 1st Sgt. George Whitman, US 12/23/44 East Bromwich, England. We’ve been here for two days now and it isn’t getting any better. All of the men are jittery in this place...” (Mignola, 1994a: 5). Al referirse a la fecha del nacimiento de Cristo — o a una muy próxima —, ambas historias utilizan un mismo motivo para construir un personaje inicial que represente al héroe por inversión, valiéndose de

²² Peter Burke escribió en este sentido que “los héroes, los malvados y los bufones que surgen en una determinada cultura, constituyen un sistema y nos revelan los modelos y las normas de esta cultura cuando son — respectivamente — superados, amenazados o no considerados” (Burke, 1991: 219).

referencias culturales ampliamente difundidas, como, por ejemplo, la del nacimiento del opuesto exacto de Jesús. Aunque el matiz doctrinal que pudo tener este elemento en otras épocas ha dejado de estar vigente, el motivo sigue funcionando en el cómic, porque constituye un referente cultural aún identificable para sus lectores.

Muchos de los motivos que presentan mayor semejanza entre las dos historias funcionan de esta misma manera, ya sea con remanentes religiosos que funcionan en el cómic como simples referencias culturales o apelando a otros conocimientos que forman parte del código cultural común a lectores de todas las épocas. El resto de los motivos que se combinan para crear el tipo argumental con el que se inicia *Roberto el Diablo* —“El contrato con el diablo” (ATU 756B)— también reaparecen en el cómic. Tal es el caso, por ejemplo, de los fenómenos extraordinarios que suceden en el nacimiento del héroe, el rápido y monstruoso desarrollo infantil o la dentición temprana. En el *Roberto* hispánico leemos que

en la hora que ovo de nascer este niño, como se halla en las crónicas francesas, vino una niebla muy oscura que cobría toda la ciudad, que parecía media noche, y tronaba y caían rayos [...] y duró esto quatro horas. Y después abrió el tiempo y parecía que el cielo estaba encendido en llamas de fuego, y los relámpagos eran tan espessos, que cegavan las gentes; los vientos hazían grande guerra unos con otros, que temblavan las casas hasta los cimientos. Y fue el palacio donde parió la duquesa tan maltratado de los vientos y tempestad, que gran parte dél cayó en el suelo (552).

El “nacimiento” de *Hellboy* presenta este mismo motivo en el plano gráfico, como se puede ver en las siguientes dos viñetas.



Figura 4. Mignola, 1994a: 14 y 16.

También los signos que denotan la naturaleza diabólica del héroe son los mismos en ambas historias. Sobre Roberto se nos dice que “dende a tres meses tuvo todos sus dientes y muelas [...] y quando ovo un año, andava y hablava tan bien como los otros niños de cinco años. [...] Cresció

este niño mucho en poco tiempo, y si crecía en cuerpo, más crecía en maldades” (552-553). En *Hellboy* encontramos también los motivos de la dentición temprana y el rápido y monstruoso desarrollo: las viñetas en las que aparece como niño suelen presentarlo con los dientes visibles, mientras que cuando resume su historia temprana en *The Right Hand of Doom* lo hace de la siguiente manera:

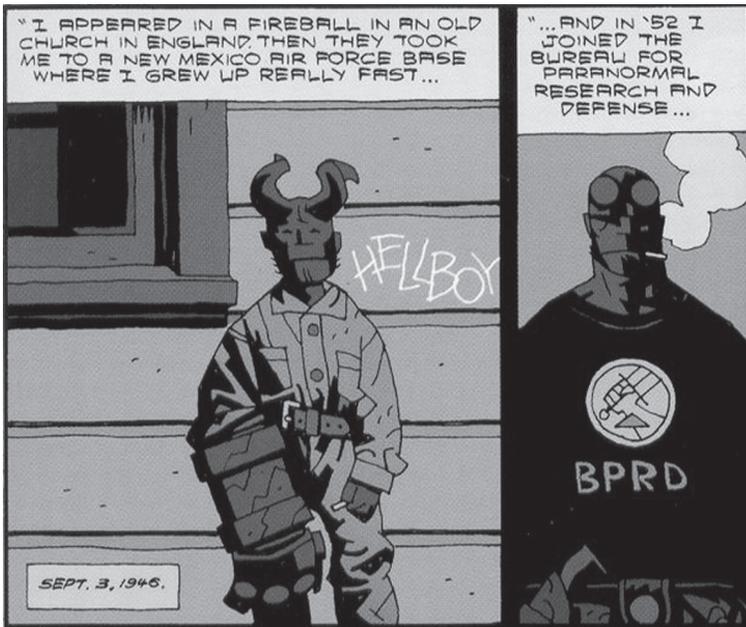


Figura 5. Mignola, 1998c: 59

Es imposible hacer aquí una comparación más extensa de la enorme cantidad de motivos que estos relatos comparten y de las maneras en las que la ideología vigente determina su adaptación. Algunos, sin embargo, merecen por lo menos ser mencionados. Las tres batallas consecutivas en las que Roberto vence al Almirante y a sus ejércitos de “infieles”, así como las burlas que hace el héroe medieval de los judíos en la corte, tienen un parangón en las tres batallas en las que Hellboy vence a Rasputín y a los nazis del proyecto “Ragna-Rok”. El establecimiento del enemigo —de un otro colectivo— con respecto a la comunidad no puede ser más obvio: infieles y judíos por un lado, rusos y nazis por el

otro. Los relatos marcan claramente de esta forma la ideología a la que pertenecen. Otros motivos, como los dos nombres del héroe, el viaje para emprender aventuras o penitencia, la muerte del padre, la llave en la mano, las armas mágicas, etc., presentan estos mismos procesos de adaptación y merecerían un análisis mucho más detallado, para el que no hay lugar en este trabajo.

El análisis comparativo de los dos relatos que nos han ocupado, de sus múltiples semejanzas y paralelos, desemboca forzosamente en el planteamiento de una discusión final: ¿es *Hellboy* un relato derivado de alguna de las versiones de *Roberto el Diablo*? ¿Estamos situados ante la reescritura de la novela, ante su versión en cómic, o ante una reelaboración basada de alguna forma en ella? Resulta imposible dar una respuesta afirmativa a estas preguntas, pues aunque las influencias, conexiones literarias y difusión de *Roberto* sean muy amplias, y aunque los parecidos entre ambas historias sean notables, no tenemos ni un solo dato que las vincule de manera directa o que demuestre que *Hellboy* fue escrito tomando la novela de tradición medieval como fuente de inspiración.

Más de un factor me lleva a pensar, en cambio, que *Hellboy* puede considerarse más bien como una “actualización” o un paralelo de la historia de Roberto, es decir, como la invención de un relato nuevo, pero muy parecido, un relato que utiliza para su configuración una combinación casi idéntica de elementos narrativos. Entrevistado sobre el proceso de creación inicial del personaje de Hellboy y de su historia, Mike Mignola parece apuntar hacia esos derroteros: “I’ve always enjoyed reading old folklore and legends, and ghosts stories, and I wanted that kind of stuff; but I also, I loved, you know, old monster comics, you know, the Jack Kirby Marvel comics”.²³ En varios de los prólogos a las reediciones de sus cómics, el autor de *Hellboy* declara ser un buen lector de cuentos folclóricos y de varios tipos de literatura popular y tradicional, pero, aunque no es imposible que conozca la historia de Sir Gowther o de Roberto el Diablo, sus palabras y sus creaciones denotan más bien procesos de invención que

²³ Entrevista a Mike Mignola incluida en el documental *Hellboy: the Seeds of Creation*, en el disco 2 de la película *Hellboy*, dirigida por Guillermo del Toro en el 2004.

de reescritura. Con un dominio de la tradición similar a aquel de quienes recreaban y transmitían los *romans* ingleses, los *dits* franceses o la literatura de cordel hispánica, Mignola parece haber utilizado una combinación lógica de elementos narrativos para producir un nuevo y exitoso relato, que coincide en muchos aspectos con un tipo de historia heroica antecedente. Así, fruto de un nuevo tipo de narrativa, *Hellboy* recrea y actualiza en sus páginas un relato con el que no guarda una relación “textual” directa.

En esta ocasión, los parecidos y las coincidencias narrativas que hemos descrito apuntan hacia algo más trascendente que la mera identificación de parentescos literarios o de grupos de relatos con los mismos tipos cuentísticos. Las semejanzas entre las historias analizadas nos sugieren que es una preocupación común y una misma necesidad de transmitir ciertos conocimientos en torno a un tema lo que puede haber generado relatos similares mediante la combinación de elementos narrativos parecidos en dos épocas distintas. *Hellboy* y Roberto el Diablo conforman un tipo de héroe al que se le revela un conocimiento secreto a lo largo de su historia. La revelación de que el personaje ha nacido por designio diabólico es, en realidad, una manera de cifrar en clave narrativa el destino de cualquier hombre: el de ser un consumidor y un acaparador voraz. Pero mediante esta revelación y mediante sus acciones, el personaje se convierte también en el portador de un conocimiento que se transmite a través de su relato: todo sujeto con la capacidad potencial para destruir su comunidad es también capaz de mantenerla voluntariamente en equilibrio. Tal vez sea esa idea, sencilla y primigenia, la que dé vigencia a los relatos que venimos analizando, y muy probablemente sea en la necesidad de transmitirla donde debemos buscar las razones para que existan paralelos literarios como el que plantean *Hellboy* y Roberto el Diablo. Así, sin importar que la historia de este tipo de héroe pueda considerarse como una “hagiografía secular” o como un “texto de carácter penitencial” (Hopkins, 12 y 20), como “prosa de cordel” (Caro Baroja, 383ss), como un “libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas” (Cacho Blecua, 50), como una “novela devota de aventuras” (García de Enterría, 88) o como un tipo de narrativa secuencial posmoderna, habrá siempre una misma lógica y un mismo tipo de preocupaciones y enseñanzas que cohesionan los elementos que la conforman.

Un relato, observado aisladamente, es susceptible de ser analizado hasta sus últimas consecuencias de manera sincrónica; pero el análisis que se practique sobre él siempre estará basado en el discurso único que recubre su estructura y que cohesiona sus componentes más primigenios, mediante un lenguaje y una ideología particular. Sin embargo, cuando ese relato encuentra un paralelo en otro tiempo, cuando existe otra expresión narrativa que repite la misma historia en un contexto distinto, la comparación de ambas manifestaciones a veces abre una rendija en el telón del discurso y nos permite vislumbrar algunos elementos de su andamiaje más básico, algunos de sus componentes más primigenios, desnudos de la ideología y del discurso que los recubre. Es hacia ese tipo de “desnudez del discurso” hacia lo que ha querido avanzar este artículo, sin otra intención que la de tratar de entender la fascinación que nos causan la prodigiosa fuerza de Roberto o la misteriosa mano derecha de Hellboy.

Bibliografía citada

- ANDRIES, Lise, 1978. “La Biliothèque Bleue: les réécritures de ‘Robert le Diable’”. *Littérature* 30: 51-66.
- _____, 1981. *Moyen Age et colportage. Robert le Diable et autres récits*. París: Stock.
- ATU: véase UThER, Hans-Jörg, 2004.
- BIRNER, A., 1980. *Materialen zu Robert le Diable*. Salzburgo: Universidad.
- BARANDA, Nieves, 1991. “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breves”. En *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, coord. María Eugenia Lacarra. Bilbao: Universidad del País Vasco, 183-191.
- BURKE, Peter, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza.
- CACHO BLECUA, José Manuel, 1986. “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”. En *Formas breves del relato*. Zaragoza: Universidad, 35-56.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da, 1953. *Cinco livros do Povo*. Río de Janeiro: José Olympio.

- CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Itsmo.
- CARRANZA VERA, Claudia Verónica, 2008. *Lo maravilloso y lo fantástico en la literatura de cordel del siglo XVII español: estética, ideología y sociología de un género*. Tesis doctoral. Alcalá: Universidad.
- DABORD, Bernard, 1998. "Formas españolas del cuento maravilloso". En *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, comp. Juan Salvador Paredes y Paloma Gracia. Granada: Universidad, 103-120.
- DELPECH, François, 1981. "Un souverain, un ange et quelques folies: avatars d'un 'exemplum' médiéval". En *Visages de la Folie (1500-1650)*, comp. Augustin Redondo y Adré Rochon. París: Sorbonne, 55-65.
- EISNER, William, 2002. *El cómic y el arte secuencial*, trad. Enrique Abulí. Barcelona: Norma.
- La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo (Alcalá de Henares, 1530)*, 1995. En *Historias caballerescas del siglo XVI*, Tomo I, ed. Nieves Baranda. Madrid: Turner.
- GARCÍA DE ENRERRÍA, María Cruz, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- HOPKINS, Andrea, 1990. *The Sinful Knights. A Study of Middle English Penitential Romance*. Nueva York: Oxford University Press.
- INFANTES, Víctor, 1991. "La narración caballeresca breve". En *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, comp. María Eugenia Lacarra. Bilbao: Universidad del País Vasco, 165-181.
- MIGNOLA, Mike, guión y dibujo, 1994a. *Hellboy: Seed of Destruction 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1994b. *Hellboy: Seed of Destruction 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1994c. *Hellboy: Seed of Destruction 3*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1994d. *Hellboy: Seed of Destruction 4*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1995a. *Hellboy: The Chained Coffin*. En *Dark Horse Presents 100-2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1995b. *Hellboy: The Wolves of Saint August*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996a. *Hellboy: The Corpse and The Iron Shoes*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996b. *Hellboy: Wake the Devil 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996c. *Hellboy: Wake the Devil 2*. Milwaukie: Dark Horse.

- _____, 1996d. *Hellboy: Wake the Devil* 3. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996e. *Hellboy: Wake the Devil* 4. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996f. *Hellboy: Wake the Devil* 5. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1997a. *Hellboy: Almost Colossus* 1. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1997b. *Hellboy: Almost Colossus* 2. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1997c. *Hellboy: A Christmas Underground*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1998a. *Hellboy: Heads*. En *Abe Sapien: Drums of the Dead*.
- _____, 1998b. *Hellboy: The Baba Yaga*. En *Hellboy: The Chained Coffin and Others*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1998c. *Hellboy: The Right Hand of Doom*. En *Dark Horse Presents Annual*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999a. *Hellboy: The Vârcolac* 1. En *Dark Horse Extra* 14. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999b. *Hellboy: Goodbye, Mr. Tod*. En *Gary Gianni's The MonsterMen*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999c. *Hellboy: Pancakes*. En *Dark Horse Presents Annual*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999d. *Hellboy: Box Full of Evil* 1. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999e. *Hellboy: The Vârcolac* 2. En *Dark Horse Extra* 15. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999f. *Hellboy: Box Full of Evil* 2. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999g. *Hellboy: The Vârcolac* 3. En *Dark Horse Extra* 16. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999h. *Hellboy: The Vârcolac* 4. En *Dark Horse Extra* 17. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999i. *Hellboy: The Vârcolac* 5. En *Dark Horse Extra* 18. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2000a. *Hellboy: The Vârcolac* 6. En *Dark Horse Extra* 19. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2000b. *Hellboy: The Nature of the Beast*. En *Dark Horse Presents* 151. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001a. *Hellboy: Conqueror Worm* 1. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001b. *Hellboy: Conqueror Worm* 2. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001c. *Hellboy: Conqueror Worm* 3. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001d. *Hellboy: Conqueror Worm* 4. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2002a. *Hellboy: The Third Wish* 1. Milwaukie: Dark Horse.

- _____, 2002b. *Hellboy: The Third Wish 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2003. *Hellboy: Dr. Carp's Experiment*. En *The Dark Horse Book of Hauntings*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2004a. *Hellboy: The Penanggalan*. En *Hellboy Premiere Edition*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2004b. *Hellboy: The Troll Witch*. En *The Dark Horse Book of Witchcraft*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2005a. *Hellboy: The Ghoul or Reflections on Death and The Poetry of Worms*. En *The Dark Horse Book of the Dead*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2005b. *Hellboy: The Island 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2005c. *Hellboy: The Island 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2006. *Hellboy: The Hydra and the Lion*. En *The Dark Horse Book of Monsters*. Milwaukie: Dark Horse.
- MIGNOLA, Mike, guión y Richard CORBEN, dibujo, 2006a. *Hellboy: Makoma or, a Tale Told by a Mummy in the New York City Explorers' Club on August 16, 1993, 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2006b. *Hellboy: Makoma or, a Tale Told by a Mummy in the New York City Explorers' Club on August 16, 1993, 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- MIGNOLA, Mike, guión y Duncan FEGREDO, dibujo, 2007a. *Darkness Calls 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007b. *Darkness Calls 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007c. *Darkness Calls 3*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007d. *Darkness Calls 4*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007e. *Darkness Calls 5*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007f. *Darkness Calls 6*. Milwaukie: Dark Horse.
- Narrativa popular de la edad Media. La doncella Teodor. Flores y Blancaflor. París y Viana*, 1995, ed. Nieves Baranda y Victor Infantes. Madrid: Akal.
- PEDROSA, José Manuel, 2004. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- _____, 2003. "La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)". En *Mitos y héroes*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 37-63.
- _____, 2005 "Teseo y el laberinto, o por qué los héroes están obligados a pasar por tubos estrechos". En *Europa: narraciones de lo intercultural. Actas del Congreso "Europa, continente abierto: narraciones de lo intercultu-*

- ral", comp. Pilar Vega Rodríguez. Madrid: Cooperación Internacional / Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 21-33.
- Roberto el Diablo*, 1944. En *El conde Partinuplés, Roberto el Diablo, Clamades y Clarmonda*, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., 1996. "Las narraciones caballerescas breves de origen románico". *Voz y Letra* VII 2: 133-157.
- SÉBILLOT, Paul, 2002. *Croyances, mythes et legendes des pays de France*. París: Omnibus.
- Sir Gowther*, 1995. En *The Middle English Breton Lays*, ed. Anne Laskaya y Eve Salisbury. Michigan: Medieval Institute.
- THOMPSON, Stith, 1972. *El cuento folklórico*, trad. Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- TUBACH, Frederic C., 1969. *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- UTHER, Hans-Jörg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1987. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

*

CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago. "De *Roberto el Diablo* a *Hellboy*: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic". *Revista de Literaturas Populares* VIII-2 (2008): 376-409.

Resumen. Este artículo presenta un análisis comparativo de dos narraciones que desarrollan un mismo tipo de relato heroico: la novela popular de raíces medievales *Roberto el Diablo* y el cómic *Hellboy*. El análisis tiene el propósito de describir las claves que construyen el andamiaje de estas historias y de proponer algunas ideas en torno a su éxito y a los motivos para su permanencia.

Abstract. *This paper presents a comparative analysis of two literary works that narrate the same kind of heroic tale: Roberto el Diablo, a popular novel of medieval roots, and the comic Hellboy. It describes the narrative grammar that constitutes the foundations for these works, and suggests some ideas that explain their success and their continuance.*

Palabras clave: cómic; novela popular; héroe; gramática narrativa.